

schörzo

REVISTA DE MÚSICA

Año XXIV - Nº 238 - Febrero 2009 - 7 €

DOSIER

Felix **Mendelssohn**
200 años

ENCUENTROS

Nicholas **Angelich**

ACTUALIDAD

Marc-André
Hamelin
Antonio **Pappano**

REFERENCIAS

Sinfonía "Oxford"
de **Haydn**

Julia Fischer

FUTURO PRESENTE



9 778402 1134807 00238

FAUST-BAL

Leonardo Balada

Estreno absoluto,
nueva producción

¿Y si Fausto fuese mujer?

Libreto de Fernando Arrabal

Jesús López Cobos,
director musical

Joan Font (Comediants),
director de escena

Coro y Orquesta Titular del Teatro Real
Coro y Orquesta Sinfónica de Madrid

Febrero: 13, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23,
20.00 horas; domingo, 18.00 horas

menos
de 30s

22 de febrero: día redondo

60% de descuento para menores
de 30 en cualquier zona del aforo,
entradas en taquilla y venta telefónica

PARA TODOS

Comprar tu entrada es realmente fácil

www.teatro-real.com • 902 24 48 48 • Taquilla
Más información: 91 516 06 60

Scherzo

AÑO XXIV - Nº 238 - Febrero 2009 - 7 €

| | | | | |
|-----|--------------------------------------|---|---|-----|
| 2 | OPINIÓN |  | Los Mendelssohn | 114 |
| | CON NOMBRE PROPIO | | Reyes Mate | |
| 6 | Marc-André Hamelin | | El romántico que tendía puentes entre épocas | 118 |
| | Emili Blasco | | Juan Carlos Moreno | |
| 8 | Antonio Pappano | | Mendelssohn y la literatura | 122 |
| | Juan Antonio Llorente | | Arturo Reverter | |
| 10 | AGENDA | | Mendelssohn y España | 126 |
| 14 | ACTUALIDAD NACIONAL |  | Andrés Ruiz Tarazona | |
| 40 | ACTUALIDAD INTERNACIONAL | | Discografía | 132 |
| | | | Juan García-Rico | |
| 52 | ENTREVISTA |  | ENCUENTROS | |
| | Julia Fischer | | Nicholas Angelich | 138 |
| | Juan Antonio Llorente | | Juan García-Rico | |
| 56 | Discos del mes | | Gregorio Marañón | 144 |
| 57 | SCHERZO DISCOS | | Arturo Reverter | |
| | Sumario | | EDUCACIÓN | 148 |
| 113 | DOSIER | | Pedro Sarmiento | |
| | Felix Mendelssohn (1809-2009) | | JAZZ | 150 |
| | | | Pablo Sanz | |
| | | | LIBROS | 152 |
| | | | LA GUÍA | 154 |
| | | | CONTRAPUNTO | 160 |
| | | | Norman Lebrecht | |

Colaboran en este número:

Javier Alfaya, Julio Andrade Malde, Daniel Álvarez Vázquez, Emili Blasco, Alfredo Brotons Muñoz, Patrick Dillon, Pierre Élie Mamou, José Luis Fernández, Fernando Fraga, Germán Gan Quesada, Carmen Dolores García González, José Antonio García y García, Juan García-Rico, José Guerrero Martín, Fernando Herrero, Bernd Hoppe, Antonio Lasiera, Norman Lebrecht, Juan Antonio Llorente, Bernardo Mariano, Santiago Martín Bermúdez, Leticia Martín Ruiz, Joaquín Martín de Sagaminaga, Enrique Martínez Miura, Aurelio Martínez Seco, Blas Matamoro, Erna Metdepenninghen, Juan Carlos Moreno, Antonio Muñoz Molina, Rafael Ortega Basagoiti, Josep Pascual, Enrique Pérez Adrián, Javier Pérez Senz, Paolo Petazzi, Xavier Pujol, Francisco Ramos, Arturo Reverter, Reyes Mate, Barbara Röder, David Rodríguez Cerdán, Justo Romero, Andrés Ruiz Tarazona, Pablo Sanz, Pedro Sarmiento, Bruno Serrou, Christian Springer, José Luis Téllez, Asier Vallejo Ugarte, María Sánchez-Archidona, Claire Vaquero Williams, Pablo J. Vayón, José Luis Vidal, Albert Vilardell, Carlos Vilchez Negrín, 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) 65 €.
Europa: 100 €.
EE.UU y Canadá 115 €.
Méjico, América Central y del Sur 120 €.

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.

FRENTE A LA CRISIS

La crisis llega para todos como se irá para casi todos los que hayan sabido capearla con inteligencia. Y la crisis estaba en las conversaciones del MIDEM, la gran feria internacional de la música clásica en la que, una vez más, SCHERZO ha sido la única publicación española presente. Ha caído el mercado del disco, ha aumentado sustancialmente la presencia de la música en internet pero ello ha sido, sobre todo, en el terreno del *rock*, de eso que se llaman las músicas populares. La clásica se defiende pero siendo cada vez más consciente de una situación que le obliga a reposicionarse, a tomar decisiones frente a un futuro más o menos inquietante. Que este año el premio correspondiente dentro de los MIDEM Classical Awards a la mejor casa de discos haya recaído en Sony Master-works resulta especialmente significativo pues supone la importancia que tiene el trabajo hecho por una firma que atesora experiencia y catálogo y que no renuncia a la renovación. La música empieza en el intérprete no en la etiqueta de sus discos y sin una búsqueda de nuevos valores —es verdad que a veces sacados a la palestra antes de tiempo, sin ese hervor que los hubiera hecho más digeribles— la continuidad es imposible. Hace falta, igualmente, paciencia, saber que los frutos inmediatos pueden ser engañosos y, al mismo tiempo, jugar con un pasado que solidifica el presente. En el caso de Sony, Bernstein, Ormandy o Perahia sostienen, por ejemplo, a un Martin Stadtfel que es, para muchos, el último de los nuevos prodigios pianísticos.

La crisis obliga igualmente a desatar la imaginación, a abrir los portales de las discográficas a la bajada de viejas y nuevas grabaciones, a colaborar —y viceversa— con la distribución *in situ* para que ésta siga siendo un lugar privilegiado para la compra de discos —como aún sucede con los libros— y a los vendedores a seguir confiando en una clientela que tiende irremediablemente a pasarse a internet, donde esos grandes vendedores “de toda la vida” deben estar inexcusablemente. La distribución *on-line* tiene todo el futuro por delante pero la física no debiera morir y todavía hay miles de aficionados que ven con bonísimos ojos que la tienda de sus amores disponga de los discos que quiere comprar. Y con todo ello conviven ahora muchas orquestas, algunas, por cierto, mucho antes de que lo hiciera la Filarmónica de Berlín, cuya venta de conciertos *on-line* ha sido vista por algunos como el descubrimiento de un Mediterráneo al que otras formaciones —como saben bien los lectores de SCHERZO— habían llegado antes, con menos repercusión mediática pero no con menor seriedad de planteamientos.

También las revistas especializadas deberemos afrontar los cambios, sumarnos a las posibilidades que nos ofrecen los nuevos medios, seguir colaborando en la difusión del disco como soporte para la música clásica, capeando el temporal de la crisis, compitiendo desde las señas de identidad propia, proponiendo tanto como recogiendo ideas. Y, sobre todo, siendo fieles a nuestros lectores, aportándoles eso que sólo buscan en nuestras páginas. Llegue la música al consumidor por el medio que llegue la crítica seguirá siendo necesaria, la opinión importante a la hora de mediar entre el creciente público de la música en vivo y los conciertos a los que no deja de acudir. Y, sobre todo, haciendo de la música un organismo vivo, capaz de seguir siendo un elemento decisivo en nuestra cultura. Volviendo a los MIDEM, ahí están los premios a los mejores intérpretes del año —la violinista Julia Fischer y el contratenor Philippe Jaroussky— o de toda una vida —el tenor Carlo Bergonzi. Varias generaciones separan a unos y otros y, sin embargo, les une la misma vocación, idéntica actitud de servicio a un arte que para seguir permaneciendo a través del tiempo ha de pensar necesariamente en su futuro.



Diseño
de portada
Argonauta
Foto portada:
DECCA / Julia Wesely

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.

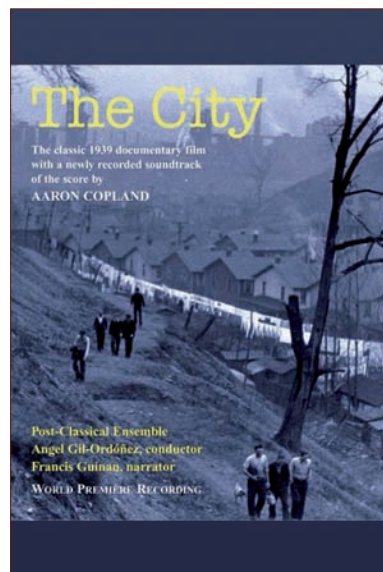
Reservados todos los derechos.

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 AIRES DE AMÉRICA

Ha venido Ángel Gil-Ordóñez brevemente de Washington trayendo consigo el resultado de su última aventura con la orquesta que dirige, el Post-Classical Ensemble, un documental de 1939 que se titula *The City* y tiene una partitura magnífica y casi desconocida de Aaron Copland. El Post-Classical Ensemble es una orquesta maleable que lo mismo está compuesta por sesenta músicos que por cinco o seis, no tanto un grupo organizado y previsible como un invento siempre en marcha, en el que el entusiasmo gimnástico de Gil-Ordóñez se equilibra con la erudición casi centroeuropea del director musical, Joseph Horowitz. Entre Horowitz y Gil-Ordóñez están tramando siempre proyectos inusitados cuyo hilo conductor es la huida de los repertorios previsibles, la búsqueda de músicas valiosas que por algún motivo se han escuchado o celebrado poco y la ambición de ofrecerlas en conexión con otras músicas y con los fenómenos culturales que las explican o resuenan en ellas. Hace unos años presentaron en la Brooklyn Academy of Music un *Retablo de Maese Pedro* espectacular que tuvo la virtud de sacar la música de Falla del gueto tan dañino de lo folclórico y lo español. En 2006 tuvo la suerte de verme envuelto con ellos en una aventura que nos llevó al Guggenheim de Nueva York, donde se celebraba entonces una gran exposición de pintura española de El Greco a Picasso: el Post-Classical Ensemble —en este caso reforzado por otro de sus *sospechosos habituales*, el pianista Pedro Carboné— aprovechó la ocasión para presentar la trayectoria de la música española entre esos mismos siglos a partir de uno de sus ejemplos más altos, el *Concerto* de Falla, vinculándolo a sus orígenes en la tradición —Soler, Victoria, las canciones populares— y a la explosión de modernidad que atestiguan algunos de los cuadros que podían verse en aquellas mismas salas. El público no sólo salió entusiasmado: salió *informado*, sacudido en sus estereotipos sobre la música y la cultura españolas.

Ahora Gil-Ordóñez, agente doble entre España y América, trae de allí las imágenes y la música de *The City*, todo un descubrimiento: en 1939, todavía bajo los efectos de la Depresión, en Estados Unidos las artes tenían un vocación civil y política. *The*



City es un documental sobre los desastres de las aglomeraciones urbanas incontroladas y un ejercicio de imaginación entre racionalista y utópico muy enraizado en los debates urbanísticos de entonces: el sueño de las que se llamaron *garden cities*, comunidades de tamaño limitado, con viviendas cómodas y luminosas y grandes espacios verdes que se extenderían en anillos de bosques alrededor de las ciudades tradicionales, y que favorecerían una nueva forma de vida, más saludable y más justa. La música de Copland, en correspondencia, salta de la agitación de la ciudad tal como es al idilio pastoral de la ciudad futura, igual que la película oscila entre un montaje sincopado y largos planos lentos. Imagen y música se ajustan entre sí con una maestría que nunca nos deja fijarnos en la una y descuidar la otra. Las dificultades de sincronizar la partitura con la proyección, dice Gil-Ordóñez, fueron casi diabólicas, sobre todo en esas escenas de la ciudad en las que Copland, judío de Brooklyn, se olvida de los nobles propósitos de utopía urbana y celebra el mundo caótico que él conoce, la vitalidad de esos organismos monstruosos y a la vez subyugante que eran las grandes ciudades para los artistas modernos de entonces. Nos despedimos porque Gil-Ordóñez se marcha muy rápido, infatigable en su activismo, dejándonos a Copland y llevándose a América la mejor música española, siempre la más insospechada.

Antonio Muñoz Molina

Prismas

CIERTOS CRÍTICOS

Ciertos críticos son como cazadores que en su cazadero se esconden para vigilar escopeta en mano a la posible víctima hasta que ésta se sitúa —naturalmente sin quererlo— en la posición adecuada, entra en el punto de mira y se le puede pegar un tiro impunemente. Acuden a un concierto con el arma bajo el brazo y con cara de pocos amigos porque así, de paso, difunden el terror entre quienes asisten al concierto dispuestos a pasar un buen rato y a disfrutar de la música. Porque no hay cosa que irrite más a esos ciertos críticos —afortunadamente minoritarios— que el aplauso y los bravos, Ambas palabras significan entusiasmo y pasión, lo que para ellos es un pecado capital.

Uno de esos críticos minoritarios acaba de publicar en un respetado diario de Barcelona una reseña que me hubiera gustado reproducir aquí porque es una condensación de las equívocas virtudes de quienes confunden el ejercicio de la crítica con una cacería, pero el redactor jefe de esta revista no me dejaría, aduciendo, muy

razonablemente, que no hay espacio en esta página. En este caso el atrevimiento del tal crítico/cazador le lleva incluso a inventar palabras para hacer más efectivos sus denuestos. Así pone en circulación una palabra que puede pasar a la historia: “artisticidad”. Sí, lo han leído ustedes bien: “artisticidad”. Eso es precisamente lo que según ese señor le ocurre al artista —un pianista—, que carece de “artisticidad”. Y el autor del tal atentado a la lengua se ha debido de quedar tan contento.

Prefiero no hablar siquiera de la idea que tiene el tal señor de la sintaxis. La reseña en sí es un puro disparate gramatical, pero lo que la hace digna de atención no es eso sino la insensata seguridad con la que se emplea esa palabra, “artisticidad” repetido. Invito a los críticos/cazadores a que la prohíjen y resguarden de quienes creemos todavía en el arte de escribir bien. Así quizás consigan convertir ese disparate lingüístico en una nueva arma destructora.

Javier Alfaya



AUTOCRÍTICA

Sr. Director:

Ha llegado a mis manos, el DVD de un *Rigoletto* puesto en escena en la ciudad de Dresde, el pasado mes de mayo. Del terceto estelar es de justicia destacar el impecable trabajo de Zeljko Lucic, poseedor de una excelente voz de barítono dramático acorde con la partitura, así como el de la soprano Diana Damrau que a su voz lírica pura aún una presencia física espléndida. Matizado esto, vamos al meollo de este escrito. Por segunda vez (la primera fue en su Lima natal) Juan Diego Flórez, el tenor que revoluciona los teatros, se enfundó con los ropajes del de Mantua. Sin

CARTAS AL DIRECTOR

embargo, no fue el Duque. Aun vistiéndose de noble, Flórez me pareció un vasallo. Sé del tenor peruano todo lo que es necesario saber de su virtuosismo canoro. Su depurada técnica, su elegante fraseo, su cautivador timbre; en resumen, que lo tiene todo. Pero conviene recordar que la evolución vocal es una cuestión importante. Necesita su tiempo, tiene un precio, y cantar Verdi es otra historia. Ningún cantante puede, ni debe, abordar los roles del músico de Buseto, atiborrado de Nemorinos, Almavivas,

Ernestos y demás belcantismos. La grabación arriba citada mostraba muy ostensiblemente que el peruano se encontraba incómodo y, por ende, fuera de sitio. No debe sorprendernos que el propio cantante, consciente del patinazo, y en un ejercicio de autocritica que le magnifica, haya cancelado sus funciones en el citado rol con el Real madrileño. No pasa nada, Juan Diego Flórez seguirá acariciando nuestros sentidos con su aterciopelada voz de tenor lírico ligero. Naturalmente, siempre y cuando no pretenda frecuentar terrenos cenagosos que (al menos por ahora) le están vedados.

Enrique Leza
San Sebastián

Musica reservata

IMPRESINDIBLE BARCE

El año 2008 se despidió arrebatándonos a una de las figuras más relevantes e inclasificables de la, impropia-mente, denominada *Generación del 51*: también a uno de los artistas a quienes mejor cuadraba la denominación de *intelectual*, tan trivializada de consuno. Autor del manifiesto fundacional del *Grupo Nueva Música*, crítico, musicólogo, autor de ediciones críticas de obras de diferentes autores españoles, fundador de *ZAJ* (un grupo de teatro musical y música de acción emparentado con *Fluxus*) y redactor igualmente de su manifiesto, de *Sonda* (a la vez una sociedad de conciertos y una revista de naturaleza teórica) y de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles, catedrático de literatura, excelente escritor y agudo conferenciante, traductor de los tratados de armonía de Schoenberg, Hába y Schenker (pero también de poemas de Brecht), Ramón Barce fue un teórico de fuste, autor de textos extremadamente rigurosos sobre múltiples cuestiones musicales. Su obra (copiosa: más de 140 composiciones) ha trabajado todos los registros de la experimentación desde el objetualismo estructuralista hasta el aleatorismo absoluto, centrándose a partir de mediados de los sesenta en la formulación de un sistema armónico atonal, el *sistema de niveles*, empleado en toda su obra posterior: una suerte de modalidad (que no deja de ofrecer alguna lejana similitud con Messiaen) basada en escalas que prescinden de los grados de mayor atracción tonal (la quinta superior e inferior del nivel dado, así como de los semitonos que lo flanquean) en aras de articular una discursividad apta para recobrar las dimensiones históricas de la música —formalística y modulación incluidas— desde nuevos supuestos de lenguaje. Se trata de una suspensión de las funciones jerárquicas propias de la tonalidad que, sin embargo, conserva el sentido acústico y la *centralidad* (sea por presencia o por ausencia) de la nota que polariza el discurso, con una riqueza que permite imbricar episodios cuasi-tonales en otros fuertemente atonales con la más absoluta lógica. Es importante recalcar este hecho, habida cuenta de la posterior evolución del lenguaje: el pensamiento musical de Barce resulta ser cada vez más actual, teniendo en cuenta el modo en que las estructuras interválicas (es decir: los complejos *armónicos*) orientan la producción de los autores más jóvenes, ahora que el radicalismo iconoclasta de los años cincuenta y sesenta (que, dicho sea de paso, tanto ha ampliado y enriquecido las fronteras estéticas) parece haberse diluido en aras de una reinterpretación de las dimensiones tradicionales. La relación entre micro y macro estructura *implica afrontar el problema de la armonía como eje que permita formalizar sistemas de composición y no simples métodos de trabajo*: los planteamientos de Barce supusieron un avance sustancial en seme-



Elena Martín

jante dirección, en la medida en que recuperaban la funcionalidad armónica desde postulados no tonales.

Con la música de Barce sucede lo mismo que con la de Webern: es tan transparente, tan radical, tan austera, tan poco complaciente con el efectismo, tan coherente y tan discreta, que corre el riesgo de pasar inadvertida. Recuérdese que, en su día, fueron Schoenberg y Berg quienes cosecharon los mayores escándalos, mientras Webern era acogido con indiferencia gélida y cortés: empero, su influencia fue de un calado muchísimo mayor. Es muy pronto para aventurar el destino futuro de la obra de Barce, pero de lo que no cabe la menor duda es de que ha suministrado unas herramientas de trabajo cuya potencialidad es mucho más alta de lo que a simple vista pudiera parecer. En todo caso, urge que su música frecuente con más asiduidad nuestros atriles:

Barce es un ejemplo claro de incompreensión, al que la incuria y la molicie han condenado a una suerte de *mal-ditismo* ni querido ni fomentado. Que una obra como el *Cuarteto Gauss*, Premio Nacional de Música en 1973 (y una de las obras más importantes que se hayan escrito en España en semejante género) no se haya estrenado hasta 1984 y permanezca aún en el limbo de lo infrecuente es un escándalo (extensible a buena parte de su obra) que, por sí sólo, califica la cultura de este país: bien es cierto que sucede lo mismo con mucha otra música actual española y extranjera.

En todo caso, Barce ha sido, de lejos, el teórico más lúcido y penetrante de la musicografía española del pasado siglo. Basta acercarse a cualquiera de sus textos para apreciar que su pensamiento se movía en una altura desusada, no ya entre nosotros, sino entre los músicos de su generación *tout court*. No ya la lógica estructural de una armonía funcional atonal, sino otras cuestiones igualmente acuciantes de la música de la segunda mitad del s. XX (como la necesidad formal de la repetición o la escritura orquestal como *problema en sí mismo*) fueron abordados por Barce en fecha tan temprana como la primera mitad de los sesenta con tanto radicalismo como pertinencia. El recentísimo trabajo biográfico-analítico de Juan Francisco de Dios Hernández (*Ramón Barce: hacia mañana, hacia hoy*, Fundación Autor, 2008) es un excelente acercamiento a la peripecia humana y estética del músico madrileño: pero su valoración como escritor y ensayista musical no podrá establecerse hasta que todos sus textos sean plenamente accesibles (*Fronteras de la música*, sin ir más lejos, es por entero inencontrable, y eso que se publicó en 1985) y se ofrezcan en una edición crítica que permita apreciar la variedad, vastedad y dimensión de su pensamiento.

CON NOMBRE PROPIO

Repertorio y personalidad

MARC-ANDRÉ HAMELIN



Fotos: Frank Kaufman

Hablar de Marc-André Hamelin significa referirse a uno de los pianistas más en forma del momento. Su amplísimo repertorio y marcada personalidad forman un binomio peculiar y ciertamente asombroso, ya que el artista canadiense es polifacético en

cuantos a gustos de repertorio. Este pianista tiene una prioridad muy clara (tal y como ha repetido varias veces), que no es otra que el oyente pueda olvidarse de que lo que está escuchando se le transmite a través de un instrumento. Sus aspiraciones las fija sobre todo en la música, lo



importante según él no es el instrumento, sino el resultado sonoro final, es decir la música. Conciencizado con su trabajo, minucioso y muy preciso siempre con toda clase de detalles, es un artista que en el momento del concierto se suelta y libera sus capacidades de improvisación en torno a la obra que tiene entre manos. Así, nunca fija sus versiones de una manera inamovible; la columna vertebral está dibujada (y con toda clase de pormenores), pero en esencia depende del momento. En palabras suyas: “Dejo que las cosas sucedan. Y pueden suceder hasta el instante preciso de la primera actuación e incluso durante la actuación. No está excluido que puedas descubrir cosas sobre la obra mientras la estás interpretando. Lo cual, en ocasiones, es maravilloso. Pues, con un poco de suerte, la frescura de ese descubrimiento queda reflejada en tu interpretación”. Hame-

lin, que conoce casi todos los géneros imaginables y se siente a gusto con Alkan, Bernstein, Albéniz, Brahms, Korngold, y también con Godowski, Liszt, Haydn, Reger, Rzewski, Schumann y Scriabin, entre otros, posee en su haber la friolera de más de cincuenta discos, cuyo trabajo no queda únicamente enmarcado dentro del clásico o el contemporáneo, sino que también ha abordado el jazz. Nacido en Montreal (1961), su carrera parece no conocer más límite que el que impone la naturaleza humana: conciertos alrededor del globo y colaboraciones con músicos del renombre de Andrew Davis, Charles Dutoit, Dennis Russell Davies, Christoph Eschenbach, Pavel Kogan, Jukka-Pekka Saraste, Leif Segerstam, Dimitri Sitkovetski, Leonard Slatkin, Stanislaw Skrowacewski, Hugh Wolf y David Zinman le avalan, además de haber ya coincidido con orquestas de la

talla de Sinfónica de la BBC, Birmingham, Chicago, Detroit, Helsinki, Hong Kong, Houston, Filadelfia, Quebec, Concertgebouw, Radio Suca, Tokio, Toronto y un largo etcétera.

Indefinible por naturaleza, es un pianista ávido de música que disfruta con lo que hace y que es sabedor de su condición privilegiada; más que bien dotado y con un talento indiscutible, cada vez que se sienta al piano plasma con creatividad y suma con eficacia sus inquietudes y transmite al oyente frescura y clarividencia en torno a lo que está interpretando. Hamelin nos visita ahora en febrero con tres recitales en Valladolid (Auditorio), Bilbao (Sociedad Filarmónica) y Pamplona (Sociedad Filarmónica) con un programa integrado por obras de Haydn, Weissenberg, Chopin, Godowski, además de partituras propias.

Emili Blasco

Valladolid. Auditorio. 9-II-2009.
Bilbao. Sociedad Filarmónica.
 10-II-2009. **Pamplona. Sociedad
 Filarmónica.** 11-II-2009.
Marc-André Hamelin, piano.
 Obras de Haydn, Weissenberg,
 Chopin, Hamelin y Godowski.

DISCOGRAFÍA SELECCIONADA

HAYDN: *Sonatas para piano.* Hyperion 67554.

MEDTNER: *Sonatas para piano.* Hyperion 67221/4 (4 CDs).

SCHUMANN: *Carnaval. Fantasiestücke. Papillons.* Hyperion 67120.

SZYMANOWSKI: *Mazurcas.* Hyperion 67399.

VILLA-LOBOS: *Música para piano.* Hyperion 67176.

IN STATE OF JAZZ. Obras de Gulda, Kapustin, Weissenberg, Trenet y Antheil.
 Hyperion 67656.

“No soy ni quiero ser un especialista”

ANTONIO PAPPANO



Laure Lewis

estreno en España —una semana después de la *première* absoluta en Roma— de *Danzario*, la obra de inspiración mozartiana con que Riccardo Panfili consiguió en 2006 el primer premio del Concurso de Composición Accademia Nazionale Santa Cecilia. Ambos programas se inscriben en la línea en que Pappano quiere incidir con la Orquesta cuando, después de su primer trienio al frente, inicia un nuevo mandato de idéntica duración, “convencido, por la experiencia que me brinda este tiempo de trabajo, en el que hemos hecho tanta música contemporánea, que es una orquesta capaz de entregarse en todo. Con unos músicos de una inmediatez de reflejos asombrosa, que consiguen un sonido cálido y que, por resumir en pocas palabras, llevan a un tiempo el pasado y el futuro con ellos, y un sonido a la antigua usanza, con aromas del romanticismo”.

Sucesor desde 2002 de Bernard Haitink en el Covent Garden, Antonio Pappano es conocido en nuestro país, donde pasó algún tiempo al comienzo de su carrera, como ayudante en el Liceu barcelonés de Antoni Ros Marbà. “Si me apetece tanto estar en Canarias, comenta, es porque en España, donde he tenido la oportunidad de trabajar frecuentemente con la Sinfónica de Londres y con la Orquesta del Teatro de la Monnaie, siempre me ha fascinado la calidad del público. Claro está que pesa en mi juicio el amor por la cultura y por la música de esta tierra”.

Habla la mitad latina del músico anglo-italiano a quien, curiosamente, nunca antes se le había ofrecido la posibilidad de ocupar un pódium como titular en ninguna orquesta del país de sus padres. “De hecho he dirigido poquísimos en Italia. Me invitaron por primera vez a Santa Cecilia hace ni me acuerdo cuántos años, y me vi obligado a cancelar, tampoco sé por qué razón. Pasado el tiempo, me volvieron a llamar y por fin pude dirigirla en un concierto. A partir de ese momento surgió el flechazo y comenzamos nuestra relación. Hablo de la época en que aún estaba Chung, pero a punto de marcharse, dejando su puesto libre, que me brindaban. Como buscaba establecer el equilibrio de mi trabajo operístico con una orquesta con la que pudiera adentrarme más en el mundo sinfónico, porque me parecía que estaba demasiado descompensado, recapacité acerca de

El 17 de febrero de 2008 la Orquesta de la Accademia di Santa Cecilia programaba una ambiciosa maratón musical: 40 conciertos en un solo día entre propuestas camerísticas, sinfónicas y corales. Era el punto de partida para conmemorar el primer siglo de la institución. Desde ese momento, se sucedió una larga serie de celebraciones, que tendrá como broche la presencia, a las órdenes de Antonio Pappano (Londres, 1959), en el Festival de Música de

Canarias. “Es la primera vez que vamos, comenta Pappano, y estamos muy contentos, porque nos han hablado muy bien de esta cita musical. El gesto nos parece un signo importante. Más aún cuando nos invitan con dos programas distintos”. En uno de ellos, el *Concierto para violín* de Brahms, con Tetzlaff como solista, aparece flanqueado por Bartók y Ligeti; en el otro, el *nº 1 para piano* de Beethoven, contando con la maestría de Argerich, luce entre la *Quinta* de Shostakovich y el

la posibilidad de aceptar. Ahora, echando la vista atrás, compruebo que en los tres años juntos hemos podido hacer cosas realmente buenas, incluidos los discos. Pero soy de los convencidos de que las buenas relaciones se consiguen después de mucho tiempo en que se pueda profundizar. Es el único modo de crear algo que, pasados los años, se siga recordando [sonríe].

De ahí que no haya dudado a la hora de aceptar seguir a su frente. “porque la situación ideal para mí, por mis raíces italianas, se remata con esta actividad en Roma después de que, habiendo nacido en Inglaterra, mantenga mi relación actual con el Covent Garden. Nunca habría soñado un equilibrio mejor, y que tanto me satisface emocionalmente. Incluso pensando en el contraste de culturas, que en cierto modo se corresponde con mi modo de ser”.

Esto se puede traducir también en los resultados. “Todo director lleva consigo lo que le ha aportado su experiencia. Y en la mía pesa una parte americana, otra alemana, otra francesa... En este sentido me considero un poco políglota, después de haber trabajado en todos estos países. Y naturalmente, lo mínimo que puedo hacer ahora, como haría cualquiera, es brindar ese acervo, que es parte de mí. Algo similar a lo que hice, por ejemplo, como director estable durante 10 años en el Teatro de La Monnaie, a la que doté en ese tiempo de una cierta identidad. A eso es a lo que aspiro. En estos momentos, cuando llevo seis años en el Covent Garden estoy convencido de que el trabajo durante periodos largos sirve para dar el perfil bastante preciso de un director. Y eso me interesa. Luego hay que pensar en el repertorio, que no va a ser sólo el alemán. También están el inglés, el francés, el americano, el contemporáneo, el mozartiano, el operístico... Debes contar con un horizonte suficientemente amplio. Yo no soy ni quiero ser un especialista. Incluso aceptando que me encanta Puccini, nadie puede decir que sea su música la única por la que me he interesado”. En este punto, el maestro da muestras de su sangre del Lacio. “pero es nor-

mal que afloren Verdi, Puccini, hasta incluso la lengua italiana y la belleza de los textos en este idioma. Pensemos en la conjunción Mozart-Da Ponte. Todas las lenguas las encuentro fascinantes, pero la italiana es esencial”.

Está claro: Pappano ha dado con su media naranja. “Todo director debe buscar a lo largo de su trayectoria vital cómo lograr el equilibrio entre el corazón y la cabeza, porque la música es a un tiempo racional y pasional”. Lo que no suscribe a la hora de establecer la diferencia entre sus dos orquestas es la disyuntiva de Julián en *La verbena de la Paloma* “De un lado la cabeza, del otro el corazón”. “Mi caso es muy especial, porque en la orquesta con que trabajo en Londres, al ser operística, los músicos tienen una cierta flexibilidad que les lleva a adaptarse muy bien a los colores, porque están acostumbrados a hacer teatro. Naturalmente, las personas son un poco más reservadas si las comparamos con los integrantes de la Santa Cecilia. Pero la música es una, y también el acercamiento a ella, y los resultados en ciertos aspectos, como el *tempo* y los demás puntos esenciales que deben manifestarse cuando se interpreta”.

A comienzos de esta década, al “profesar” en el Covent Garden como el titular más joven admitido en el sacrosanto lugar, Pappano dejaba claro que su perfil era totalmente distinto al de Haitink, su predecesor. Algo similar podría decirse respecto a Chung, a quien sustituyó al frente de la Santa Cecilia. A la hora de entregarse, Pappano parece ser más amigo de resaltar los contrastes que de incidir en la continuidad. “No lo hago aposta. No es algo premeditado. Un director, especialmente cuando su relación es la de maestro estable en una orquesta, debe tener una idea clara y, ante todo, ser él mismo. Puede existir un contraste, pero en ningún caso forzado. Si es así, bueno está; si no, también. Respecto a Chung, puedo asegurar que de él heredé un nivel en la orquesta mucho más alto del que ésta tuvo en el pasado, porque trabajó mucho con los músicos, sobre todo en la calidad del sonido. A la vista de lo que acabo de comentar, diría que en cierto sentido puedo ser una continuidad de Chung, ya que, partiendo de lo que dejó hecho, intento en cierta medida seguir por el mismo camino. Aunque en todo caso, con una personalidad y un punto de vista distintos. Naturalmente que hay diferencias, y eso se puede ver en la música y también fuera de ella, porque la relación humana es especialmente importante en un lugar como Italia, donde el público está siempre interesado en saber cuál es la personalidad de quien está detrás de la música”.

También en esto hay diferencias en los dos polos del eje Roma-Londres “El público romano está reputado de ser conservador y muy escéptico. Aun así debo decir que en los últimos tres años se ha motivado mucho y quien siga nuestros conciertos ha podido constatar que estamos contando con un importante apoyo de la audiencia hacia la orquesta. Pero estas cosas, aun así, requieren tiempo, para lo cual hay que procurar que las programaciones, por ejemplo, sean inteligentes, buscando en ellas a un tiempo lanzar un reto al público y mantener un repertorio clásico, que es algo que a la vez le viene bien a la orquesta. No sólo por tener contento al público sino también para lograr esa disciplina que precisa una agrupación sinfónica como la Santa Cecilia. Yo siempre he sido bastante ecléctico y como por otra parte debo tener presente en todo momento la existencia en Santa Cecilia de un gran coro, los programas en su base contarán siempre con un peso importante en el apartado coral y de música vocal. Lo que estoy intentando es continuar nuestro proyecto discográfico con el sello EMI, para el que acabamos de grabar el *Réquiem* de Verdi. Aparte de eso, para mí lo importante es profundizar en el repertorio que ya tienen bien aprendido y al tiempo descubrir nuevas cosas. Es difícil por eso sintetizar por dónde van a ir las grandes líneas, que se concretan en cierta medida en la combinación de muchos parámetros que van de la selección del repertorio a incidir en la dinámica de trabajo con esos grandes solistas con los que mantengo relación, hasta encontrar un equilibrio entre la música contemporánea, de la que el año pasado hicimos mucha y éste menos, porque para mí la música del siglo XX es muy importante, ya que hay muchas obras que han pasado a ser parte fundamental del repertorio y que es básico tener en los atriles a Shostakovich, Stravinski, Bartók, Prokofiev o Rachmaninov hasta llegar a Puccini, porque todos ellos son, en mi opinión, necesarios para la orquesta”. Al llegar este punto, Pappano hace un guiño a *Danzario*, su último descubrimiento. “Después de la buena acogida que tuvieron los encargos que hizo la Orquesta en temporadas anteriores a Giorgio Battistelli, Luca Francesconi o Fabio Vacchi, queríamos apostar ahora por otro aún más joven que ellos, Riccardo Panfili, a quien conocí cuando ganó el concurso que instituímos. Su música me ha interesado porque tiene ritmo y un nervio interesante. Ya veremos, después del de Roma, qué opina el público del Festival de Canarias”.

Juan Antonio Llorente

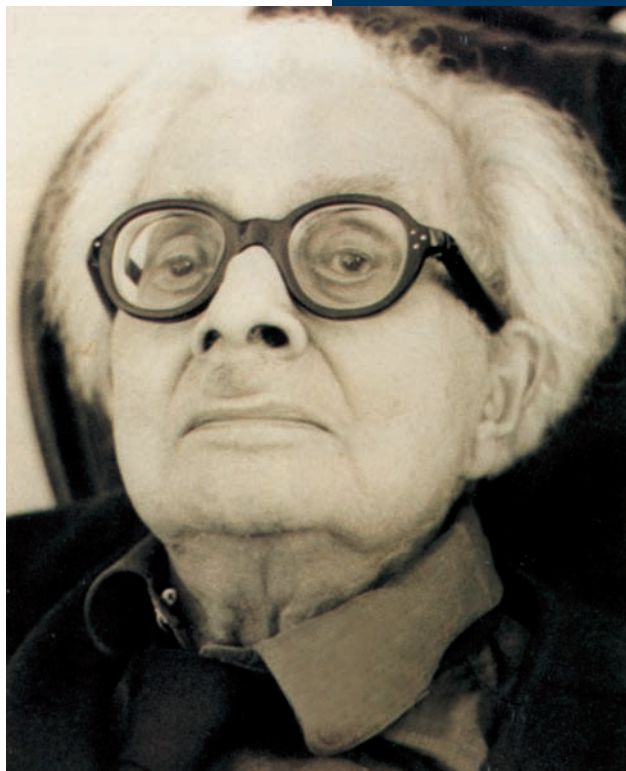
Festival de Música de Canarias. Santa Cruz de Tenerife. 13, 14-II-2009. Las Palmas de Gran Canaria. 15,16-II-2009.

Orquesta de la Academia Nacional de Santa Cecilia. Director: **Antonio Pappano**. Christian Tetzlaff, violín; Martha Argerich, piano. Obras de Ligeti, Brahms, Bartók, Panfili, Beethoven y Shostakovich.

musicadhoy

EL INASIBLE SORABJI

Una de las propuestas más interesantes de la apasionante programación de *musicadhoy* en su presente temporada la constituye, sin duda, el estreno en España de la versión íntegra del *Opus clavicembalisticum* de Kaikhosru Shapurji Sorabji, el compositor británico, hijo de padre parsí y madre siciliana de origen español, nacido en Chingford en 1892 y muerto en Corfe Castle en 1988. Sorabji, que cambió sus nombres cristianos de Leon Dudley para abrazar otros de tradición zoroástrica, bebió de las fuentes de Ferruccio Busoni para ir desarrollando un estilo a la vez excéntrico y genial que lo sitúan en un lugar absolutamente aparte en la música del siglo XX. Consciente de que su obra era “de una dificultad monstruosa” para el ejecutante, Sorabji presentía que nunca llegaría a ser del agrado del público habitual de las salas de conciertos por más que, sin embargo, su obsesión era que le gustara a sus amigos. Precisamente esa dificultad, y su duración cercana a las cinco horas, ha hecho que su



Clive-Spencer Bentley

interpretación completa —e incluso fragmentaria— sea una rareza y, por ello, muchos aficionados que, desmintiendo al autor, podrían disfrutar de una pieza repleta de genio se hayan visto privados de su conocimiento en directo —

hay una magnífica grabación discográfica a cargo del pianista australiano Geoffrey Douglas Madge, tomada en vivo en Chicago en 1983 publicada por la firma sueca BIS. Esta vez será su intérprete el pianista Dan Vanderwalle.

Madrid. Auditorio Nacional. 27-II-2009. Dan Vanderwalle, piano. Sorabji, *Opus clavicembalisticum*. www.musicadhoy.com

KAREN ODROBNA GERARDI, I PREMIO INTERNACIONAL “JESÚS VILLA ROJO”

El I Premio Internacional de Composición “Jesús Villa Rojo” para clarinete y conjunto de cámara —organizado por la Fundación Siglo Futuro de Guadalajara y con el patrocinio de la Fundación BBK, y dotado con 6.000 euros, edición de la partitura, grabación y estreno—, ha recaído en la compositora italia-

na Karen Odrobna Gerardi (Roma, 1975) por su obra *Sur le bout de la langue* para clarinete, violín, violonchelo y piano. El jurado, presidido por Jesús Villa Rojo e integrado además por Marta Cureses (España), Michèle Reverdy (Francia), Edgar Alandía (Bolivia) y Gianvincenzo Cresta (Italia), se refirió a la obra

ganadora como basada en “una escritura clarinetística innovadora que abre nuevas perspectivas instrumentales”. Karen Odrobna Gerardi se formó en el Conservatorio de Perugia y ha perfeccionado estudios en Darmstadt bajo la dirección de György Kurtág, Brian Ferneyhough, Marco Stroppa e Isabel Mundry.

Con Ros-Marbà y la Real Filharmonía de Galicia

CRISTINA BRUNO, EL REENCUENTRO



Elena Martín

Cristina Bruno es un caso muy especial en la música española. Quien la haya escuchado alguna vez difícilmente podrá olvidarla pero aún será más difícil que pueda volver a escucharla de nuevo. Por eso cada una de sus reapariciones —esporádicas y distanciadas en el tiempo— es un acontecimiento que remueve viejas emociones en los aficionados deseosos siempre de saber cómo está Cristina Bruno, qué hace, por qué toca tan poco y que anima a los nuevos a acercarse a conocer a ese nombre para ellos casi mítico. Esta artista única, de una hondura y una exquisitez difíciles de definir, vuelve esta vez con la Real Filharmonía de Galicia dirigida por Antoni Ros-Marbà. La orquesta con sede en Santiago de Compostela acude como invitada al ciclo de la Sinfónica de RTVE con un programa integrado por obras de Fauré —*Pelléas et Mélisande*—, Franck —*Variaciones sinfónicas*— y Mendelssohn —*Sinfonía "Escocesa"*. El mismo programa se ofrecerá el 13 de marzo en el Auditorio de Galicia.

Madrid. Teatro Monumental. 26 y 27-II-2009.
Real Filharmonía de Galicia. Director: Antoni Ros-Marbà.
Cristina Bruno, piano. Obras de Fauré, Franck y Mendelssohn.

Necrología

BETTY FREEMAN, MECENAS DE LA MÚSICA DE HOY

El 4 de enero moría, en Beverly Hills, Betty Freeman, con Paul Sacher la personalidad que más hizo por la creación musical del siglo XX. Nacida en Chicago en 1921, Freeman intentó ser pianista hasta que comprobó que su camino no habría de ser ese y, tras trabajar como agente de conciertos, decidió apoyar económicamente a los compositores contemporáneos que, como ella decía, le llegaban al corazón. De su gusto ecléctico y su apertura de miras da una idea la lista de los más de ochenta creadores a los que encargó obras para su estreno. Entre ellos, Pierre Boulez, John Cage, John Adams —su ópera *Nixon en China*—, Steve Reich —*Different Trains*—, Kaija Saariaho —*L'amour de loin*—, Harry Partch, Luciano Berio, Morton Feldman, Virgil Thompson, Lou Harrison, LaMonte Young, Harrison Birtwistle... Freeman fue también una excelente fotógrafa, un arte al que se dedicó a partir de 1973 y en el que también dejó constancia de su interés por los músicos de nuestro tiempo.



David Hockney

Comprometido con Martín y Soler

GERGIEV, MEDALLA DEL PALAU DE LA MÚSICA DE VALENCIA

El director de orquesta ruso Valeri Gergiev, titular del Teatro Mariinski de San Petersburgo y de la Sinfónica de Londres, ha sido galardonado con la Medalla del Palau de la Música 2009, que le fue entregada por la Alcaldesa de Valencia, Rita Barberá, en el comienzo de su gira española. La Alcaldesa, acompañada por la Presidenta del Palau de la Música, Mayrén Beneyto, recordó que la Medalla de este organismo distingue a las personalidades más importantes del mundo de la música que tienen o han tenido especial relación con Valencia como Rostropovich, Barenboim, Teresa Berganza, Alfredo Kraus, Luis Antonio García Navarro, Joaquín Rodrigo, Zubin Mehta, Cristóbal Halffter, Ainhoa Arteta y Joaquín Achúcarro. En esta ocasión, tal como explicó la Alcaldesa, "Valencia, rinde homenaje al director Valeri Gergiev, a su talento musical, a su genialidad y maestría; y lo distingue como ilustre miembro de la familia de grandes y sublimes artistas vinculados a la ciudad". El día de la concesión de la Medalla interpretó la obertura de *El árbol de Diana* de Vicente Martín y Soler, "un valenciano que vivió, creó y murió en la ciudad rusa de San Petersburgo". En este sentido Gergiev se ha comprometido "a recuperar la memoria y el legado que Martín y Soler dejó en aquella ciudad en tiempos de Catalina la Grande", afirmó Rita Barberá.



Madrid, Valladolid, Zaragoza y Vigo

MCO Y DANIEL HARDING: GIRA ESPAÑOLA

La Mahler Chamber Orchestra, fundada por Claudio Abbado en 1997, vuelve a España donde se está haciendo visitante habitual de nuestras salas de concierto. Ahí quedará para la historia su aparición la pasada temporada en el Teatro Real, de la mano de su creador, para un *Fidelio* y una *Heroica* de Beethoven absolutamente memorables. Esta vez llega con su titular, Daniel Harding, lo que representa el morbo añadido que supone el hecho de que el nombre del maestro británico hubiera sonado insistentemente como posible director musical del citado Teatro Real cuando aún estaba abierta la posibilidad de que Stéphane Lissner lo fuera artístico. La MCO no tiene sede fija y está formada por cuarenta y cinco músicos — dos de ellos españoles— de más de veinte países. Escucharlos en vivo tiene el interés especial de contemplar a una orquesta jubilosa y disfrutadora además de extraordinariamente competente. Tanto como para ser una de las mejores del mundo entre las de tamaño medio. Para su gira española ha elegido un programa con obras de Mozart — *Obertura de "Don Giovanni"*, *Concierto para piano y orquesta n.º 27* y *Sinfonía "Júpiter"*— y Pierre Boulez — *Mémoriale*. Los solistas son el pianista Paul Lewis y la flautista Chiara Tonelli.



Madrid. Auditorio Nacional. 3-II-2009. Valladolid. Auditorio Miguel Delibes. 4-II-2009. Zaragoza. Auditorio. 5-II-2009. Vigo. Centro Cultura Caixa Nova. 6-II-2009. Orquesta de Cámara Mahler. Director: Daniel Harding. Paul Lewis, piano; Chiara Tonelli, flauta. Obras de Mozart y Boulez.

Del Liceu al Palau

CON LA MÚSICA A OTRA PARTE

Imagínense un país capaz de crear un Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes y no incluir entre sus miembros a ningún representante del mundo de la música. ¿Les parece imposible? Pues vengan a Cataluña, que acaba de ponerlo en marcha. El presidente de la Generalitat, José Montilla, que se confiesa melómano y acérrimo wagneriano, recibió el pasado 17 de enero a los 11 miembros del futuro Consejo de las Artes, organismo que, tomen buena nota, tendrá entre sus funciones la de decidir la política de apoyo económico a la creación de artistas y entidades. Vamos, que van a cortar el bacalao a la hora del reparto de las subvenciones y ayudas públicas. Integran la lista el arquitecto y diseñador Juli Capella, el escritor Jordi Coca, el traductor

Manel Forcano, la coleccionista y galerista Chantal Grande, el abogado Francesc Guardans i Cambó, la actriz Silvia Munt, la gestora cultural Marta Oliveres, la crítica de arte Pilar Parcerisas, la cineasta Rosa Vergés y el intelectual y ex director de Promoción Cultural de la Generalitat Xavier Bru de Sala. De músicos, ni rastro. Quizá la presencia de Manel Forcano, habitual colaborador de Jordi Savall, o la confesada afición musical de algunos de ellos sea suficiente para tranquilizar a algún ingenuo. Pero lo triste es que en el primer organismo de estas características del Sur de Europa, y, claro, de España, la música es la gran olvidada.

No puede decirse que, ante esta política de hechos consumados, la reacción de los músicos de la parcela clásica haya sido especial-

mente significativa. Quizá es que prefieren sufrir la marginación en silencio, pero frente a tan inesperada pasividad entre los compositores e intérpretes de mayor calado, merece todos nuestros aplausos la iniciativa de la Unió de Músics de Catalunya, que agrupa a siete asociaciones y ha presentado un manifiesto para mostrar su absoluto "desacuerdo" con la composición del susodicho Consejo. Afirman en el texto que el sector se siente "excluido", lo que consideran otra oportunidad perdida para acabar con las carencias de la industria musical. El manifiesto cuenta con el apoyo, entre otros, de Toti Soler, Quico Pi de la Serra, Marina Rosell, Nina, Maria del Mar Bonet, Gerard Quintana, Horacio Fumero, Llibert Fortuny. Habrá que esperar la ratificación de los nombramientos en el Parla-

ment para saber qué grupos políticos de la oposición se abstendrán —sólo Ciutadans ha avanzado que se abstendrá, pero que nadie espere milagros. Ante las quejas de los músicos, los consejeros propuestos, que, al menos sobre el papel, deberán actuar con "libertad e independencia", aprovecharon su encuentro con Montilla para intentar calmar los ánimos diciendo que piensan cubrir el vacío con su voluntad multidisciplinar. Ya ven cómo está el patio. Para acabar de rematar la faena, Montilla les pidió que trabajaran para ser "un referente de prestigio internacional". Vistos los miembros, y a pesar de la buena voluntad, lo van a tener francamente difícil para estar a la altura de las circunstancias en cuestiones musicales.

Javier Pérez Senz

Ciclo de Jóvenes Intérpretes

ALEXIS DELGADO: EN TORNO A BACH

Cierra su VII edición el Ciclo de Jóvenes Intérpretes que organiza la Fundación Scherzo con un concierto en torno a Bach que, además, ofrece el interés añadido de un estreno. Se trata, precisamente, del *Homenaje a Bach* del compositor italiano Bruno Dozza (1962) que ocupará la primera parte de un recital que concluirá con las *Variaciones Goldberg*. Alexis Delgado nació en Madrid en 1977 y ha sido alumno de Carmen Rosa Capote, Tony Millán y Graham Johnson. El año 2000 obtuvo el Premio Crompton Bach precisamente por su interpretación de las *Goldberg* y sabe lo que es actuar en festivales como el de Davos o en salas como el Wigmore Hall londinense.



Madrid. Teatro de la Zarzuela. 3-II-2009. Alexis Delgado, piano. Obras de Dozza y Bach.

Música en la Red

EL RINCÓN DEL FETICHISTA

<http://www.operacollectors.com>



La ópera desata pasiones, a veces incontroladas aunque siempre controlables. Los foros arden de opiniones encontradas y no hay aficionado que no tenga sus razones para oponer a las contrarias cuando haga falta. La red, que es sabia, no puede ignorarlo, de manera que no hay aspecto de la ópera, los cantantes, los teatros, los directores de orquesta o los responsables escénicos que no aparezca a la primera o buscando un poco más. En esa indagación nos hemos topado con una página que se abre a la curiosidad del aficionado y a la insaciable ambición de eso que llamaríamos el —o la— fetichista, de quienes necesitan acercarse a sus ídolos, vivirlos más de cerca con recuerdos que, aunque no sean de primera mano, pasarán a engrosar el relicario personal.

Con el nombre de Tamino se nos abre una tienda virtual de eso que los anglosajones llaman *memorabilia* y que consiste en recuerdos en forma de cartas, autógrafos, programas y alguna cosa más y que pueden interesar, nos dicen, “tanto a un amante de la música como a un coleccionista serio” de objetos que tengan que ver con la ópera, el ballet o los conciertos. Ah, y hasta del flamenco, que tiene sección propia aunque se le considere en sentido más bien amplio, pues ahí están Imperio Argentina o Escamillo.

La página está estupendamente estructurada, con entradas específicas para lo que podríamos llamar los divos de entre los divos —Callas y Caruso, naturalmente—, o los lugares del culto como el Festival de Bayreuth y, a continuación, una larga serie de categorías. ¿Los precios? Pues de todo hay. A partir de 25 dólares podemos hacernos con una foto dedicada de alguno de nuestros cantantes favoritos pero si, por ejemplo, queremos una fotografía de Franz Liszt firmada por el compositor —una de las ofertas recientes de la página— la cosa sube a la bonita cifra de 3.350 dólares. Alfredo Kraus como Duque de Mantua, también firmado, son 65 dólares y un disco con la rúbrica de Tito Schipa sube a los 135.

Tamino es entretenidísima hasta para quien no vaya a comprar nada, como esas tiendas llenas de cosas en las que se curiosear como si se hubiera parado el tiempo. Y eso también porque ofrece enlaces a otros lugares con igual vocación de cueva de Alí Babá. Así, por ejemplo, www.holdridgerecords.com y sus discos antiguos o www.historicmasters.org, expertos en la recuperación de las grandes voces del pasado. También podemos interesarnos por la Vocal Record Collector's Society, en la que se subasta material histórico o por las actividades del Museo Caruso. Diversión asegurada.

La escena, del teatro a la ópera

DEL REALISMO AL ESPEJISMO

Gran Teatre del Liceu. 30-XII-2008. Verdi, **Simon Boccanegra**. Krassimira Stoyanova, Anthony Michaels-Moore, Giacomo Prestia, Stefano Secco. Director musical: **Paolo Carignani**. Director de escena: **José Luis Gómez**. Nueva Coproducción del Gran Teatre del Liceu y el Grand Théâtre de Genève.



Anthony Michaels-Moore y Giacomo Prestia en *Simon Boccanegra* de Verdi en el Liceu de Barcelona

BARCELONA Siempre he admirado a José Luis Gómez, tanto en su faceta de actor como en la de director, pero su idea para esta obra de Verdi creo que defrauda las expectativas, ya que la visión pierde fuerza teatral y no da la importancia que merecen a temas como el mar, sólo insinuado, o las relaciones entre los personajes que quedan frías y distantes, en un espacio móvil con espejos, que diluyen las situaciones y que, en determinados puntos del teatro quedan reflejados temas ajenos al drama, como por ejemplo el foso orquestal. Más interesante fue su dirección de actores, especialmente en las escenas de conjunto, como la del Consejo, que en cambio flojeó en un final de la obra blando y sin dramatismo, tanto por la forma de la muerte del protagonista, como por la despedida de los nobles. Mucho

más interesante fue la parte musical, donde Paolo Carignani consiguió uno de los mejores rendimientos de la orquesta en el repertorio italiano, con una versión que alternaba los momentos de fuerza y brillantez, con los más dúctiles, con un sonido que mantenía densidad y una cierta capacidad de contrastes, remarcando las diferentes situaciones y apoyando a los cantantes, que no siempre pudieron sobrepasar la fuerza que imponía el director, precisa para expresar toda la fuerza del drama político y personal. La labor del coro empezó algo dubitativa, pero fue a más y destacó especialmente en la escena que cierra el primer acto.

Dentro de la actual situación de las voces en la ópera, el repertorio verdiano no anda sobrado. En el reparto, destacó especialmente Krassimira Stoyanova, por la belleza de su voz, por su técnica

segura y por esa capacidad expresiva que posee, dando vida a la delicada Maria. Anthony Michaels-Moore es un cantante profesional que frasea con sensibilidad, pero a su voz le falta un timbre más penetrante y una mayor identificación con el estilo, quedando musical, es limitado en poder de comunicación, para expresar los infortunios del desgraciado Boccanegra. Giacomo Prestia es el bajo con una voz que superó las dificultades de la partitura en el registro grave, supo dar fuerza en la zona central, aunque a su prestación le faltó una cierta capacidad de contrastes, mientras que Stefano Secco, que sustituía al enfermo Neil Shicoff, es un tenor de voz muy lírica para el rol, quedando la potencia algo diluida, cerrando el reparto un discreto Marco Vratogna, como el malvado Paolo.

Albert Vilardell

Temporada de la OBC

UNA ORQUESTA EN BUENA FORMA

Barcelona. Auditori. 21-XII-2008. **Jean-Yves Thibaudet**, piano. Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Director: **Eiji Oue**. Obras de Carnicer, Saint-Saëns y Beethoven. 9-I-2009. **Adolfo Gutiérrez Arenas**, violonchelo. Director: **Roberto Minczuk**. Obras de Guinovart, Chaikovski y Rimski-Korsakov. 18-I-2009. **Markus Placci**, violín. Director: **Antoni Ros Marbà**. Obras de Lamote de Grignon, Cervelló y Chaikovski.

Dejando a un lado una insípida versión de la obertura de *Il dissoluto punito ossia Don Giovanni Tenorio*, de Ramón Carnicer, Eiji Oue despidió el 2008 con un nuevo éxito de público. Se esperaba algo más que el buen hacer y la brillantez de Jean-Yves Thibaudet en el *Concierto n.º 5 "Egipcio"*, de Saint-Saëns, pero solista y batuta estuvieron más pendientes de complacer a la galería que de explorar el refinamiento, la sutileza y la ciencia pianística que late en esta partitura. Oue reservó sus mejores armas para Beethoven, brindando una vigorosa y bien planificada lectura de la *Séptima Sinfonía* que los músicos de la OBC defendieron con uñas y dientes. El éxito acompañó también al primer estreno del año, el poema sinfónico *El*



lament de la terra, de Albert Guinovart, encargo de Fundació Caixa de Catalunya y la OBC, que entusiasmó al público por su vigor narrativo. A partir de las seis primeras notas de *La canción de la tierra*, el compositor catalán construye un exuberante calidoscopio que suma a los ecos mahlerianos la huella de Prokofiev, Shostakovich, Gershwin, Bernstein y los clásicos de Hollywood, tanto en la vena melódica como en la brillante orquestación.

Buena labor del director Roberto Minczuk en su debut con la OBC: acompañó con oficio en las *Variaciones rococó* al también debutante Adolfo Gutiérrez Arenas —no empezó muy fino, quizá por los nervios, pero fue ganando aplomo hasta lucir un sonido de gran belleza, un fraseo cálido, sin afectaciones, y una rica paleta expresiva— y obtuvo un buen rendimiento de la orquesta en la popular *Sheherazade*, aunque lejos del

acabado y la brillantez que el conjunto alcanza bajo las órdenes de Oue y algunas batutas invitadas.

Quien sí tuvo una actuación memorable fue Antoni Ros Marbà y lo hizo con un programa dedicado en su primera parte a la música catalana, con la interesante, sin más, *Facècia*, de Ricard Lamote de Grignon y el refinado e inspiradísimo *Concierto para violín*, de Jordi Cervelló, obra de lucimiento que contó con la notable actuación de Markus Placci. Ros Marbà cerró el programa con una arrolladora versión de la *Quinta* de Chaikovski, rica en matices, fraseada con exquisita elegancia y resuelta con extraordinaria intensidad y brillantez por una orquesta en grandísima forma.

Javier Pérez Senz

Música antigua

INTERCULTURALIDAD

Barcelona. Drassanes Reials. 7-I-2009. Tembembe Ensemble Continuo. La Capella Reial de Catalunya. Hespèrion XXI. Director: **Jordi Savall**. *Les Rutes del Nou Món (1550-1750)*. *Mestizaje y diálogo musical en la antigua Iberia y en el Nuevo Mundo*.

Prosiguiendo con su planteamiento intercultural, Jordi Savall acaba de presentar en Barcelona un nuevo ciclo que bajo el título genérico de *El sonido original: orígenes y memoria* y el específico de *Las rutas del Nuevo Mundo (1550-1750)*, recalca en otro todavía más concreto: *Mestizaje y diálogo en la antigua Iberia y en el Nuevo Mundo*. Se trata de profundizar en la idea de diálogo cultural entre España y América, buscando los respectivos préstamos musicales de unos pueblos en otros; de identificar músicas de ida y vuelta; de fomentar la inter-

sección entre culturas y religiones diferentes, entre lo culto y lo popular. Loable empresa. En esta ocasión, los invitados fueron los miembros del mejicano Tembembe Ensemble Continuo, que junto con La Capella Reial de Catalunya y el grupo Hespèrion XXI procedieron a desarrollar un guión que pretendía demostrar la mezcla de la tradición culta de los colonizadores españoles con la tradición autóctona americana, mediante copias de instrumentos originales de la época. Mateo Flecha, Cárceres, Gaspar Sanz, Correa de Arauxo, Cabanilles y otros

tenían su sucesión interpretativa en ritmos y melodías mejicanas, sin caer en tópicos manidos. Violines, vihuelas, guitarras, arpas, violas da gamba, percusión y demás instrumentos acompañaron a tenores, soprano, barítono, bajo y contratenor para llegar a un resultado en general satisfactorio, a veces notable (con algún momento menos bueno vocal o instrumental) e incluso emocionante en puntuales pasajes del programa. El grupo mejicano demostró su global profesionalidad y un alto nivel de compenetración y calidad artística.

Excelentes las presta-

ciones de Jordi Savall (viola da gamba) y Andrew Lawrence-King (arpa *doppia*). Por lo demás, el concierto se resintió de una excesiva largura y de cierta monotonía. Tampoco es fácil conseguir un perfecto ensamblaje entre la más íntima y elaborada música hispana y la étnico-folclórica americana, más rítmica y expansiva.

Proyecto a perfeccionar, pues, pero proyecto que merece proseguir. El mundo necesita mucho diálogo. Y el mestizaje es algo inevitable y positivo.

José Guerrero Martín

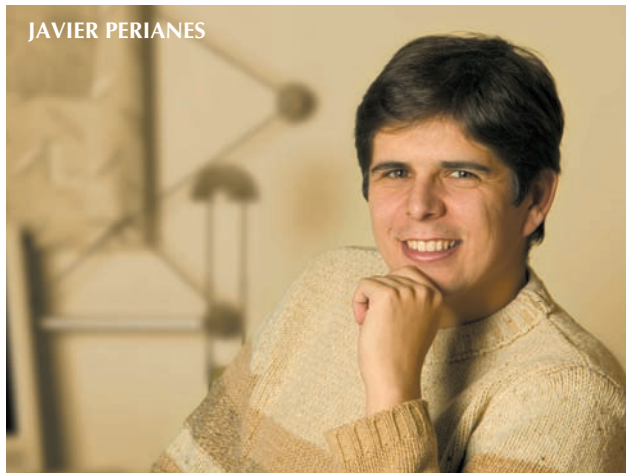
Temporada de cámara de Palau 100

EL ARTE DE TOCAR LENTO

Barcelona. Petit Palau. 15-I-2009. Javier Perianes, piano. Obras de Beethoven.

El joven pianista andaluz Javier Perianes, que hace pocos meses sorprendió a la crítica con un disco de insólita madurez dedicado a Schubert, se enfrentó en el Petit Palau, en el marco de la temporada de cámara de Palau 100, a un monográfico Beethoven que cubría, a través de las *Sonatas n.ºs 4, 12, 25 y 31* un arco de 22 años que iba desde el joven Beethoven que intentaba hacerse un nombre en el competitivo panorama vienés de los últimos años del siglo XVIII al revolucionario y gruñón Beethoven cincuentón que rompía los moldes y la estructura de la forma sonata heredados de Haydn y Mozart.

La actuación de Perianes fue globalmente satisfactoria y tanto en lo técnico como en lo expresivo y lo estilísti-



JAVIER PERIANES

co se situó bastante más allá del angustioso y angustiado nivel de “joven prometedor que intenta demostrar que vale” para alcanzar un alto nivel de profesionalidad y madurez.

Con la excepción de

algunos contrastes dinámicos que quedaron impropios, abultados y excesivamente *Sturm und Drang* y que habría que pulir, Perianes lo tocó bien todo, pero mientras en los rápidos movimientos extremos su tocar

fue fundamentalmente brillante, como debe ser, pero sin una característica propia que lo singularizara, en los movimientos lentos, apoyándose en un *legato* magnífico, apareció una madurez, una capacidad para encontrar un discurso propio y un dominio del sentido la dirección y la temperatura expresiva de cada frase verdaderamente encomiable.

Perianes que ya demostró en el disco dedicado a Schubert que domina el arte de tocar lento, revalidó en esta sesión Beethoven esa rara capacidad suya para lograr en la lentitud un discurso lleno de sutilezas y sugerencias sin caer en el amaneramiento y un sonido hermosamente íntimo y próximo.

Xavier Pujol

Palau 100

GLORIA DEL BARROCO INGLÉS

Barcelona. Palau de la Música Catalana. 20-I-2009. Alastair Ross, órgano. Cor Jove de l'Orfeó Català. The Sixteen. Director: Harry Christophers. Obras de Haendel.

Has puesto en su cabeza corona de oro fino (...) lo circundas de esplendor y majestad.

(*Salmos*, 21, 4; 6).

Sobre la ungida cabeza de Jorge II, rey de Inglaterra, Escocia e Irlanda, Defensor de la Fe, se derramaron estas palabras del Salmista el día de su coronación en la abadía de Westminster, el 4 de octubre de 1727. Y la prodigiosa música de Haendel, que las arropaba, seguro que las hizo creíbles. Pues es el caso que para componer los himnos de la coronación de este príncipe se tuvo que recurrir apresuradamente al gran músico, nacido en Alemania, como el nuevo rey, pero naturalizado poco antes

como súbdito británico, es decir, a un sajón evangélico que, casi paradójicamente, llevó el género tan típicamente inglés del *anthem*, el himno por excelencia de la liturgia anglicana, a su mayor desarrollo, perfección y brillantez.

Esas cualidades, camerísticamente interpretadas —camerísticamente, para empezar, en comparación con las grandes dimensiones de los conjuntos corales e instrumentales que actuaron en aquella coronación— caracterizaron siempre la hermosa versión de estos *anthems* de la coronación que Harry Christophers dirigió a sus Sixteen y a un esforzado y entusiasta Cor Jove de l'Orfeó Català, que, si no pudo emular la perfec-

ción de los instrumentistas —especialmente por lo que hace a la afinación justa en alguna de las partes corales más difíciles—, sí se mostró digno de colaborar con ellos en todo momento. Christophers hizo evidente que la interpretación con criterios históricos no puede dejarse llevar del prurito obsesivo de la reconstrucción material, mal llamada “filológica” —en este caso habría habido que reproducir las masas orquestales y corales del día en que estos himnos se estrenaron—, sino que tiene más bien que atenerse a una profunda comprensión intelectual y sensible. Esta fidelidad es la que hace auténtica la interpretación, por encima de la materialidad de la que eventualmente se revista.

Cuando, además, se encuentra uno con un virtuoso de la categoría de Alastair Ross —no sólo en su parte solista del *Concierto para órgano y orquesta en fa mayor, op. 4, n.º 4*, sino en su sabia y versátil contribución al *tutti* orquestal en todas las obras ofrecidas—, cuando la parte sustancial del concierto, los espléndidos *anthems*, se equilibra con partes exclusivamente instrumentales escogidas de Haendel, cuando el todo se remata con el coro final del *Mesías*, se tiene una justa apreciación y un gozosa experiencia de la gloria del barroco musical inglés que el alemán Haendel encarnó probablemente mejor que ningún otro.

José Luis Vidal

Falla con marionetas gigantes

UN RETABLO DE REFERENCIA

Barcelona. Gran Teatre del Liceu. 3-I-2009. Falla, *El retablo de Maese Pedro/Concierto para clave*. Marisa Martins, Joan Martín-Royo, Xavier Moreno. Iván Martín, clave. Orquesta de la Academia del Gran Teatre del Liceu. Director musical: Josep Vicent. Director de escena: Enrique Lanz.



Escena de *El retablo de Maese Pedro* de Falla en el Liceu

Aunque, de forma incomprensible, se anuncia como espectáculo infantil, cosa que nunca le pasó por la cabeza a Falla, el montaje escénico de *El retablo de Maese Pedro* creado por Enrique Lanz es una obra maestra que merece, sin duda, ser programado en los grandes teatros y, a ser posible, formado doblete con alguna ópera de Stravinski o de Ravel. No hay titiritero en el mundo tan predestinado a montar esta obra como Enrique Lanz, que creció admirando los muñecos, dibujos y bocetos creados por su abuelo Hermenegildo para el estreno del *Retablo*, en 1923. Ha esperado el momento adecuado, sin prisas, en plena madurez, para poner en pie una prodigiosa versión del retablo quijotesco que, sin dejar de ser fiel a Falla y a Cervantes, no se parece a ninguna otra. Hace saltar en pedazos los límites tradicionales del teatro de cámara y llena un escenario de las dimensiones del Liceu con sus espectaculares marionetas gigantes. Aprovecha el viejo recurso del teatro dentro del teatro para tejer en escena un juego de ficciones y reali-

dades con Don Quijote de la Mancha y su fiel escudero, Sancho Panza, como espectadores activos. Pura magia

artesana, casi un bálsamo visual en tiempos de culto tecnológico.

El montaje, dirigido musicalmente con entusiasmo por Josep Vicent y defendido por un estupendo reparto, funciona sobre ruedas cuando entran en acción las maravillosas marionetas construidas por Lanz con paciencia y sabiduría, pero, dada la breve duración de la ópera, se interpreta primero el *Concierto para clave*, con Iván Martín como solista, partitura genial e innovadora, pero demasiado austera, lo que obligó a muchos padres a emplearse a fondo para mantener a los más pequeños quietos en sus butacas. Al margen de este algo seco y desangelado preludeo, apenas animado por unas rudimentarias proyecciones, y de la mediocre amplificación, el espectáculo —una coproducción de los teatros Real de Valladolid, Maestranza de Sevilla, Ópera de Oviedo, ABAO, Compañía Etcétera y Liceo— merece la pena por su grandeza escénica.

grand théâtre de genève

direction générale | jean-marie blanchard

recrute pour son chœur

direction: Ching Lien Wu

1 soprano

2 ténors

1 baryton

entrée en fonction à convenir

l'audition aura lieu

6 avril 2009 dès 12h

au grand théâtre de genève

L'audition, dont l'admission est limitée

aux personnes nées après le 31 décembre 1968,

se fera sur la base d'une présélection.

Les personnes retenues recevront une invitation.

Le règlement détaillé des auditions se trouve

sur le site www.geneveopera.ch

Il peut également être demandé à cette adresse:

grand théâtre de genève

administration des chœurs

11 bd du théâtre, ch 1211 genève 11

t +41 22 418 30 24 f +41 22 418 30 01

o.garrido@geneveopera.ch

pour tout autre renseignement

t +41 79 637 34 39

Javier Pérez Senz

schetzo

Haendel vuelve a la ABAO

CLEOPATRA, REINA DEL NILO

Palacio Euskalduna. LVII Temporada de la ABAO. 17-I-2009. Haendel, *Giulio Cesare in Egitto*. Lawrence Zazzo, Patrizia Ciofi, María Riccarda Wesseling, Kristina Hammarström, Christophe Dumaux, Marifé Nogales, Gezim Myshketa, Alberto Arrabal. Al Ayre Español. Director musical: **Eduardo López Banzo**. Director de escena: **Yannis Kokkos**. Realización de la dirección de escena: **Marielle Kahn**. Producción de la Ópera Nacional de Lorraine y del Théâtre de Caen.



Moreno Esquivel

BILBAO Hay grandes ausencias en la historia abastista. Algunas, como las barrocas, se pueden entender. Antes apenas se llevaba y ahora la sala del Palacio Euskalduna (un auditorio al fin y al cabo) no es desde luego la más adecuada para estos campos y, además, el *Tutto Verdi* de marras sigue pidiendo para sí un número desmedido de títulos anuales, por lo que todos los demás compositores irán apareciendo casi con cuenta-gotas. Así las cosas, el Teatro Arriaga aparece como contrapunto esencial y representaciones como la de este *Giulio Cesare* debieran merecer, incluso al margen de los niveles artísticos que se alcancen, la consideración de históricas.

Afortunadamente, esta vez Haendel nos ha ofrecido un espectáculo de altura, igual que hace seis años con *Alcina*. Dos de las bazas principales han sido sin duda la presencia de los músicos

de Al Ayre Español, que no se libraron de ciertos roces dentro de su proverbial calidad, y la dirección musical de Eduardo López Banzo, que recibió una ovación de las que hacen época, fogoso o acariciador según se pidiera, especialmente reflexivo en las partes más serenas, capaz de un fraseo siempre matizado y fluido. Estuvo a ratos tal vez demasiado presente, sobre todo teniendo en cuenta las dificultades de algunas voces para sonar del todo deshogadas. El contratenor norteamericano Lawrence Zazzo tuvo de hecho problemas para dejarse oír en la sala y las agilidades del aria *Empio, dirò*, por ejemplo, pasaron inadvertidas, a pesar de ser todo un primer espada, un cantante sensible, expresivo, de dicción clara y medios en principio ideales para la parte del César. El mismo contratiempo tuvo, dentro de su misma cuerda, el francés Christophe

Dumaux en Tolomeo, pero es también un artista de primera, canta con naturalidad, tiene un registro muy amplio y se mueve estupendamente en escena. La mezzo sueca Kristina Hammarström dijo muy bien el texto y fraseó con gusto los lamentos de Cornelia, si bien se mostró fría como un témpano de hielo nórdico. Más activa, como pide Sesto, apareció la suiza María Riccarda Wesseling, con una emisión en absoluto forzada, muy suelta y valiente en las coloraturas de *Svegliatevi nel core*, y especialmente expresiva en los bellos versos de *Languie offeso*. Soberbia la Cleopatra de Patrizia Ciofi, cantante comunicativa donde las haya, capaz de conmovir a las piedras en páginas como *Se pietà di me non senti* o *Piangerò la sorte mia* y de sortear con inusitada habilidad las agilidades de *Da tempeste il legno infranto*. Su voz, de homogéneo color y límpida claridad, corrió muy bien por

la sala y nos pareció perfecta para la reina egipcia. Su confidente, Nireno, fue la estupeñada mezzo guipuzcoana Marifé Nogales. Cumplidores los dos barítonos.

Nada nuevo nos dice Yannis Kokkos en este *Giulio Cesare*. La simbología egipcia ocupa desde luego un papel central en la producción, pero no hay comentarios propios, apenas algún toque de humor en el aria *Se in fiorito ameno prato*, y todo queda en unos paneles y unos módulos de escaleras que se mueven con suficiente agilidad, en unas coreografías algo pobretonas y en unos cantantes que, sobre todo en los casos de Ciofi, Dumaux y Wesseling, se valen de sí mismos para aportar cierta vitalidad a la historia. Una historia, por cierto, que para los que dejaron asientos libres en el patio de butacas al seguir el lento fluir del Nilo tuvo un pronto e incierto final.

Asier Vallejo Ugarte

Temporada de la BOS

ENTRE RUSOS

Bilbao. Palacio Euskalduna. 15-I-2009. Boris Belkin, violín. Sinfónica de Bilbao. Director: Michail Jurowski. Obras de Glinka, Prokofiev y Scriabin.



Un programa enteramente ruso nos proponía la Orquesta Sinfónica de Bilbao en este concierto inaugural del año, con violinista y director también rusos. Este último, Michail Jurowski, hijo de compositor y padre de dos de las sensaciones directorales del momento, Vladimir y Dimitri, se suele presentar como un artesano de lujo, un brillante concertador, un Kapellmeister de nuestro tiempo que conoce y domina el repertorio, tiene las ideas claras y sabe sacar buen partido de las orquestas que tiene entre manos. La lectura de la Obertura de *Ruslan y Ludmila* de Glinka fue magnífica de principio a fin, llena de la energía que merece y radiante valedora de sus melodías. En el *Segundo Concierto para violín y orquesta* de Prokofiev bastó con seguir la línea mansa y serena de Boris Belkin, de cuyo instrumento emana un lirismo arrebatado por dentro y contenido por fuera, hasta el

punto de hacer confundir su rara expresividad con una aparente frialdad o con un exceso de seriedad. Puede que algo haya de ello pero, a cambio, cuesta a día de hoy imaginar un Prokofiev más poético que el suyo, tan finamente articulado y bellamente matizado. Al fin, la *Tercera* de Scriabin, conocida como *El poema divino*, que desde luego parece antes un enorme poema sinfónico que una sinfonía en regla, sonó alejada del misticismo musical que se le supone al autor moscovita, expuesta por los músicos bilbaínos como con algo de rutina, falta de color, de densidad, aunque naturalmente bien construida, con los cimientos sólidos, los motivos claros, las aportaciones del concertino y los violonchelos cuidadas y los estallidos de fuerza, en los que Jurowski pareció entregarse más a fondo, solemnes y poderosos.

Asier Vallejo Ugarte



BACH: Cto. 2 violines en re m BWV 104, cto. violín en la m BWV 1041 y mi M BWV 1042, cto. violín y oboe en do m BWV 1060

Julia Fischer
Alexander Sitkovetsky
Andrey Rubtsov / Academy of St. Martin's in the Fields



CD 0028947806509

La joven violinista Julia Fischer, una de las promesas más sólidas del S. XXI, presenta su primera grabación como artista exclusiva de Decca.

Sus interpretaciones de Bach han cosechado numerosos éxitos y galardones como el premio "Artista del año 2007" de Classic FM Gramophone, así como el "Primer premio" y el "Premio especial a la mejor interpretación de Bach" del Concurso Internacional Yehudi Menuhin de 1995.

Fischer nos brinda una interpretación fresca e inteligente que renueva este conocido y apreciado repertorio bachiano.

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



www.elcorteingles.es

TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

XXV Festival de Música de Canarias

MELANCÓLICAS BODAS DE PLATA

Las Palmas de Gran Canaria. Auditorio Alfredo Kraus. 10-I-2009. Ildikó Cserna, soprano; Andrea Meláth, mezzosoprano; Coro Nacional de Hungría. Sinfónica de Tenerife. Director: Lü Jia. Obras de Schubert y Ligeti. 14, 15-I-2009. Irina Vasilieva, soprano; Alexander Timchenko, tenor; Edem Umerov, barítono; Gennadi Bezzubekov, bajo. Alexei Volodin, piano. Coro y Orquesta del Teatro Mariinski de San Petersburgo. Director: Valeri Gergiev. Obras de Gubaidulina, Rachmaninov y Stravinski. 16, 17-I-2009. Dorothee Miels, soprano; Robin Blaze, contratenor; Gerd Türk, tenor; Peter Kooij, Chiyuki Urano, bajos. Bach Collegium Japan. Director: Masaaki Suzuki. Obras de Haendel y Bach. 18, 19-I-2009. Filarmónica de Viena. Director: Lorin Maazel. Obras de Wagner y Mahler.

CANARIAS Llegaron las bodas de plata al Festival de Música de Canarias, el acontecimiento musical más importante del panorama invernal español. Lo que hace más de dos décadas parecía puramente utópico sigue en la actualidad en pie en gran parte debido al entusiasmo y dedicación del que fuera durante largos años su director: Rafael Nebot Cabrera. Su prematura desaparición el pasado agosto ha teñido, sin duda de luto lo que habría de haber sido una efeméride gozosa. Muchas fueron las figuras que pasaron por este Festival y quedarían vinculadas gracias a la carismática personalidad de su director. Por motivos de salud, Nebot había sido substituido por Juan Mendoza Rosales desde hace dos convocatorias pero habría de seguir demostrando su tesón al frente del reformado Teatro Pérez Galdós, de la capital grancanaria.

Como es normal en un certamen que llega a una mayoría de edad y en aniversarios tan señalados como son estas bodas de plata, muchas son las opiniones y las valoraciones que del mismo se hacen, en lo que a repertorios, orientación, presupuestos y otras muchas variables. La presencia del público es una buena señal a la hora de constatar el estado de la cuestión, así como la presencia de grandes nombres en el cartel. Y eso, tratándose de tiempos de crisis como los que estamos atravesando, es mucho decir, por más que los efectos de las vacas flacas en economía también se han dejado ver en ciertos detalles, como la ornamentación floral, formato del programa de mano...



Zubiría Tolosa



Javier del Real

Lü Jia (arriba) y Valeri Gergiev

En el arranque de esta edición, la actividad ha sido frenética: ocho conciertos en diez días y con una presencia mayor de lo habitual de obras sacras. El concierto inaugural, que como es norma de la casa, está encomendado a una de las orquestas canarias, tuvo este año por

protagonista a la Sinfónica de Tenerife, dirigida por su actual titular, Lü Jia. Dedicado a la memoria de Rafael Nebot, el programa estaba constituido por dos obras de muy diferente filiación: la escasamente frecuentada versión integral de la música incidental para *Rosamunda*,

princesa de Chipre y, en su segunda parte, el impresionante *Réquiem* de Ligeti. Mucho mérito encontramos en el director de Shanghai que en una partitura no exenta de banalidad como es la de Schubert logró extraer continuos matices, multitud de planos sonoros y, (lo que constituye algo indispensable en esta obra) continua capacidad de hacer cantar a toda la orquesta. La mezzosoprano Andrea Meláth, así como el Coro Nacional de Hungría demostraron plena solvencia en las intervenciones vocales. Muchas más oportunidades de lucimiento pudieron demostrar en la emocionante interpretación del impactante *Réquiem* de Ligeti, cuya exigente escritura para solistas y coro fue desentrañada con absoluta brillantez. Jia supo mantener el equilibrio en lo sonoro y logró integrar todos los elementos con mano férrea, pero sin perder un ápice de emoción en lo interpretativo. A la citada mezzosoprano se unió la soprano Ildikó Cserna, también muy segura en la complicada interválica de la línea vocal exigida por el compositor húngaro y, sencillamente impresionante la labor del coro, con sobresaliente actuación de los bajos, precisos y contundentes aun en el extremo grave de la tesitura.

Por muy benigno que el invierno sea en Canarias, no por ello los enfriamientos y gripes dejan de hacer estragos, y a causa de esto, no pudimos asistir al concierto de la Filarmónica de Gran Canaria, en el cual se produjo la despedida de la veterana soprano tinerfeña María Orán, asidua de este festival. Sin embargo, sí que estuvimos en el extraordinario

estreno en España de la magnífica creación de Sofia Gubaidulina, *Pasión según san Juan*, a cargo de una orquesta y coros del Mariinski de San Petersburgo en estado de gracia, al igual que los solistas y el veterano director. La austera escritura vocal, muy cercana a la liturgia ortodoxa, sabiamente combinada con una escritura instrumental absolutamente ajena a la misma, encuentran un raro equilibrio, que se integra de forma sublime con los textos evangélicos y los del *Apocalipsis*. Genial la instrumentación, inspirada la batuta de Gergiev y sorprendente las prestaciones de coros y solistas, que alcanzaron niveles de excelencia en el caso del bajo Gennadi Bezzubekov, contundente en su vocalidad y entregado en lo interpretativo; muy bien también la musicalidad del tenor Timichenko, la valentía sin reservas del barítono Umerov y la correcta afinación de la soprano Vasiliyeva. Vientos y percusión resultaron absolutamente ejemplares en sus lucidas y comprometidas intervenciones. No obstante, y probablemente a causa del cansancio (cuatro conciertos intensos seguidos), los resultados nos fueron similares en el segundo programa, integrado por Rachmaninov y Stravinski. Si en lo técnico (que no es poco), no puede ponerse tacha alguna al pianista Alexei Volodin en su pulcra ejecución del *Tercero* de Rachmaninov, predominó una cierta tendencia a la rutina por parte de la orquesta que aún se hizo más evidente en una obra de tanta entrega como es *La consagración de la primavera*, tan correcta como alejada de la salvaje agresividad que la caracteriza.

Muy bien recibidos por parte del público fueron los dos conciertos a cargo del Bach Collegium Japan, dirigido por Suzuki. En sendos monográficos Haendel y Bach, el conjunto, disciplinado y hábilmente conducido por el director nipón, dejó una agradable huella en el certamen especialmente en



K. Mura



Chris Lee

Masaaki Suzuki (arriba) y Lorin Maazel

su primer programa, compuesto por obras de pequeño formato, más acordes al

criterio del director que en obras de la complejidad de la *Pasión según san Juan* de

Bach. Con una ecléctica visión interpretativa, en la que ni se decanta por la austera versión filológica ni por su extremo contrario, ni en lo vocal ni en lo instrumental hubo una encorsetada expresión ni una inflexible forma de entender el vibrato ni el fraseo. Si bien los solistas vocales no fueron excepcionales, con la salvedad del tenor Türk, tanto en Haendel como en el Evangelista en la *Pasión*, el conjunto resultó de lo más convincente.

Pero, obviamente, el plato fuerte de esta primera remesa del Festival venía de la mano de la Filarmónica vienesa al mando de Maazel. El primer programa, algo discutido por algunos, constituido por el resumen orquestal realizado por el propio Maazel de la *Tetralogía* wagneriana, supo a poco. Evidentemente, la suntuosa orquesta, perfectamente conducida por Maazel, a la sazón responsable del arreglo sin palabras del *Anillo*, estuvo espléndida en la fluida recreación de los bellos temas wagnerianos en un más que agradable concierto con reminiscencias a bandas sonoras. Nada que ver con la densidad de una de las sinfonías menos frecuentadas en las salas de concierto del catálogo mahleriano, la *Séptima*, objeto del segundo programa. En una versión muy particular, de extraordinaria fluidez y con todas las familias de la orquesta en plena forma, Maazel regaló al público una interpretación alejada de la retórica y llena de detalles en múltiples aspectos: en planificación sonora, en el juego de la agógica y en la fluidez del fraseo. Pese a cierta morosidad en la elección de los *tempi*, la brillantez y virtuosismo de los profesores vieneses y la coherencia general de la concepción de Maazel, convencieron plenamente a un público que literalmente abarrotaba el Auditorio Alfredo Kraus. Digno momento de una ocasión verdaderamente especial en el devenir del Festival.

BILBAO ORKESTRA SINFONIKOA

ENTZUNALDIAK • AUDICIONES
2009ko Martxo / Marzo 2009

| | |
|--|--|
| Biolontxelo tutti 1 1 Violonchelo tutti | hilaren 10ean, 10:00etan día 10 a las 10:00 horas |
| Kontrabaxu 1 1 Contrabajo | hilaren 11n, 10:00etan día 11 a las 10:00 horas |
| Biola tutti 2 2 Viola tutti | hilaren 11n, 16:00etan día 11 a las 16:00 horas |
| Tronpa bakarleri 1 1 Trompa solista | hilaren 12an, 10:00etan día 12 a las 10:00 horas |
| Tronpa tutti 1 1 Trompa tutti | hilaren 12an, 16:00etan día 12 a las 16:00 horas |

Izena emateko azken eguna
 Fecha límite de inscripción
2009ko otsailaren 25a / 25 de febrero de 2009

Informazioa eta oinarriak
 Información y bases

BILBAO ORKESTRA SINFONIKOA
www.bilbaorkestra.com

Palacio Euskalduna Jauregia
 Abandoibarra etorbidea 4 - 48011 Bilbao
 T. 34 94 4035 205 - F. 34 94 40 35 115
 e-mail: bos@bilbaorkestra.com



BOS
 Bilbaoko Orkestra Sinfonikoa
 Zuzendari Artistikoa
 Director Artístico
Günter Neuhold

Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón

EUROPERAS: CIERRE AL CICLO CAGE

Teatro Principal. 20-XII-2008. Cage, *Europerras 1 y 2*. Grup Instrumental de Valencia. Antiphon Ensemble Project. Director musical y artístico: **Joan Cerveró**. Coreografía: **Christine Cloux**. Escenografía y video-creación: **Juan Rayos**. Iluminación: **Alfons Barreda**.



Escena de *Europerras 1 y 2* de John Cage en el Teatro Principal de Castellón

CASTELLÓN El EACC (Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón) a lo largo de dos meses ha realizado un acercamiento a la figura de John Cage como nunca se había hecho en España, además de una interesantísima exposición con instalaciones, vídeos y recreaciones del universo sonoro del compositor americano ha realizado, bajo la dirección artística de Joan Cerveró, una serie de conciertos que han colocado a Cage en el lugar que merece. Como cierre de esta muestra en el Teatro Principal de Castellón se presentaron las *Europerras 1 y 2*. Estas obras, compuestas entre 1985 y 87 fueron creadas para la Ópera de Fráncfort y, como podemos imaginar conociendo a Cage, no se trata de “óperas al uso”. Se trata de un homenaje por

parte del compositor a todo el acervo cultural creado en torno al género lírico desde el siglo XVII. Cage posa su mirada sobre los grandes maestros, aparentemente intocables, Monteverdi, Haendel, Mozart, Bellini, Puccini, etc. Las grandes óperas de los maestros italianos, alemanes y franceses son utilizadas como punto de partida y de retorno en este “experimento sonoro” que veinte años después sigue sorprendiéndonos. Mientras los cantantes interpretan arias por todos conocidas la música que los acompaña está también formada por pequeños fragmentos tomados de diferentes obras musicales y a estos planos se suma también un plano sonoro grabado, en el que hay ruidos, muestras de grabaciones antiguas, etc. Sumando todo este material

entre las dos *Europerras* hemos escuchado hasta 101 arias de ópera, a las que se sumaron, de forma que sin duda hubiera agradado a Cage, los sonidos de las cámaras de los fotógrafos, comentarios en la sala, etc. Un público, sorprendentemente numeroso y paciente, fue descubriendo poco a poco cada una de estas óperas y entrando en el mundo Cage casi sin esfuerzo.

Cerveró ha intentado ser lo más fiel al proyecto de Cage, tomando el material vocal propuesto, repartido entre 19 cantantes, y sometiendo al azar a través del I-ching, generando una red sonora en la que se van superponiendo temas por todos conocidos de forma aparentemente inconexa y casual, este azar produjo por ejemplo que la *Europerra 2* resultara mucho más intere-

sante, fluida y flexible a todos los presentes, de forma aparentemente injustificable. Para los fragmentos de los instrumentistas se ha seguido el esquema creado por el propio compositor para su estreno en Fráncfort.

Las *Europerras* son quizá lo más cercano a la obra de arte total según la visión del propio Cage, imagen, danza, música, se dan la mano, mostrándonos una vez más que con Cage quizá nos encontramos frente al Leonardo del siglo XX, ya que al igual que el maestro italiano Cage no sólo es importante por las obras que dejó finalizadas o cerradas sino que ha aportado más por sus investigaciones teóricas y por todas las puertas que abrió a los compositores que han venido detrás de él.

Leticia Martín Ruiz

Ciclo de la OSG

UNA VEZ AL AÑO NO HACE DAÑO

Palacio de la Ópera. 16-I-2009. Nelson Freire, piano.
Sinfónica de Galicia. Director: Dennis Russell Davies.
Obras de Grieg y Bruckner.



Miguel Ángel Fernández

Nelson Freire y Dennis Russell Davies con la OSG

LA CORUÑA El primer concierto de 2009, dentro de la programación de temporada, trajo al pianista Nelson Freire, un viejo maestro del teclado cuya interpretación del *Concierto* de Grieg fue saludada con una verdadera aclamación. No pareció el director demasiado entusiasta de la preciosa partitura, si bien la OSG superó con su buen hacer una batuta rutinaria y en exceso demorada. En cambio, es preciso rendirse ante una extraordinaria versión de la *Primera* de Bruckner. Russell Davies, director de la Orquesta Bruckner de Linz, es un especialista en el músico austríaco. Bajo su mando, la Sinfónica estuvo en uno de sus días grandes.

Doy cuenta de otros conciertos celebrados en las Fiestas Navideñas: uno, extraordinario, con Ainhoa Arteta, la OSG y Víctor Pablo Pérez: canciones diversas y estreno de dos piezas sinfónicas de la ópera inédita

Amor vedado, del coruñés Andrés Gaos, con presencia del hijo del compositor venido especialmente de Buenos Aires (Teatro Colón, 20-XII-2008). También Unión Fenosa celebró con gran éxito su habitual Concierto de Navidad; en este caso, con una inteligente programación de obras clásicas de Purcell, Haydn y Haendel (*El Mesías*). La OSG y el Coro fueron dirigidos por Pablo Heras, un prometedor director. (Palacio de la Ópera, 27-XII-2008). Y, en fin, la Fundación Barrié propuso una antología de *musicales* de Lloyd Webber (Palacio de la Ópera, 4-I-2009) con la OSG, un sexteto de cantantes y la dirección de Nick Davies. Un público poco habitual disfrutó con el concierto. *Una vez al año no hace daño*. Lo digo por muchos de los asistentes y también por la clase de música que tocó la Sinfónica.

Julio Andrade Malde



Bernarda Fink

canta **Bach**





**FREIBURGER
BAROCKORCHESTER**

**Dir. PETRA
MÜLLEJANS**

Las más bellas cantatas para alto

Geist und Seele wird verwirret BWV 35
Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust BWV 170
Gott soll allein mein Herze haben BWV 169

harmoniamundi.com

schetzo 23

Del foso a la escena

LO NEGLIGENTE Y LO RADIANTE

Teatro Real. 13-I-2009. Stravinski, *The Rake's Progress*. Toby Spence, María Bayo, Johan Reuter, Daniela Barcellona, Darren Jeffery, Julianne Young. Director musical: Christopher Hogwood. Director de escena: Robert Lepage. Escenografía: Carl Fillion. Figurines: François Barbeau.



javier del Real

María Bayo y Toby Spence en *La carrera del libertino* de Stravinski en el Teatro Real

MADRID Nunca lo hubiera creído. Esperábamos con expectación este montaje de Lepage del *Rake*. Ya lo hemos comentado aquí a partir del DVD con la función de la Moneda de Bruselas. Pero no pensábamos que precisamente Christopher Hogwood fuera a estropear desde el foso un planteamiento escénico tan imaginativo y tan ágil. El excelente stravinskiano, el magnífico director de estos discos de Martinu con Matousek, no ha podido con el *Rake* y, además, se ha llevado al pozo toda la función. Parece mentira, sí, pero a partir de esa dirección sin pulso, escenas tan divertidas y chirriantes como la de la almoneda quedan simplemente en una cosa *graciosa*. En cambio, esos *tempi* tan morosos, lentos y pálidos no venían mal para el cuadro del manicomio. Lástima que no fuera un punto de llegada del sentido del director, sino una excepción

en el desacierto. El público salía no feliz ni satisfecho, sino con la convicción, de nuevo, de que aquello no estaba mal “para ser una ópera del siglo XX” (como si no estuviéramos en el XXI). Es lo que tiene una dirección de orquesta débil y plana, que arrastra hacia abajo tanto el espíritu como la letra de la página que se plantee. La idea era buena: Hogwood es mozartiano, clasicista, barroco, y especialista en contemporáneos como Stravinski. Pero no ha podido ser, lo que no deja de resultar misterioso.

Aun así, es preciso destacar esa puesta en escena que se acerca a lo maravilloso, por Lepage y, desde luego, con Carl Fillion y su escenografía. Hay una plasmación excelente de una iconografía cinematográfica y televisiva de los años 50, con el humor, el glamour y la propuesta dramática de aquellas imágenes que están en el consciente colectivo inmediato: la fil-

mación de un western para resolver la escena de la casa de Mama Goose; el estreno de una película, con alfombra roja y todo, en el cuadro en que Anne logra encontrar a Tom; la banalidad y la pequeña gran maldad de una reunión social en la escena de la almoneda; la espléndida resolución de la escena final, con televisión y un coro de locos, magnífico diseño de la catástrofe. Y, desde luego, hay que destacar a dos solistas por encima de todos, los dos masculinos. María Bayo y Daniela Barcellona están a punto de dar esos papeles, y los darán cualquier día. De momento, los rozan, y nada mal, desde luego, dada la categoría vocal e histriónica de ambas. Muy buenos solos de cada una: *I go to him*, y en general todo el cuadro III del primer acto en la voz de Bayo; las dos cantinelas-ariosos de Barcellona. Ahora bien, el buen chico y el mal diablo se llevaron la mayor gloria de la

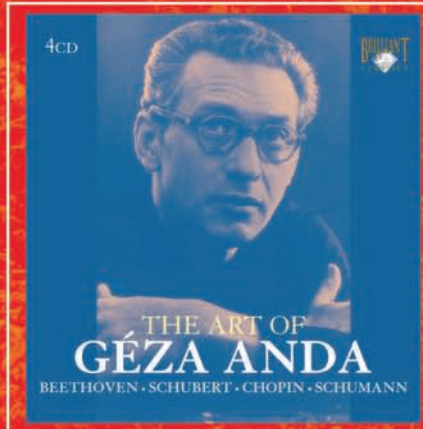
velada. El joven Toby Spence, de repertorio no sólo belcantista, da el tipo y el tono del protagonista, con una bella voz, clara en timbre y atractiva en emisión, con su elemento exaltado (falsamente exaltado) y su hondura lírico-melancólica. Muy bueno el Shadow de Johan Reuter, que se estrenaba en el papel, como Bayo y como Barcellona, pero que puede ser uno de los Nick del futuro inmediato (como Toby puede ser un gran Tom) con esa voz entre clara y oscura que le viene muy bien al personaje. Entre los demás, hay que destacar el muy medido y acertado Trulove de Darren Jeffery y la magnífica Mamá Goose de Julianne Young (son los únicos del reparto que ya estaban en Bruselas). Da la impresión de que el coro, que funciona bastante bien, hace más de lo que se le marca. Felizmente, pues de lo contrario...

Santiago Martín Bermúdez

NOVEDADES



1 cd



4 cd



1 cd

**BRILLIANT
CLASSICS**



8 cd



3 cd



4 cd



Magníficos intérpretes, compositores universales y excelentes grabaciones que encontrará en el catálogo de Brilliant Classics



Complementos a *The Rake's Progress*

GERGIEV REGRESA AL REAL CON STRAVINSKI

Madrid. Teatro Real. 20-I-2009. Aleksandr Timchenko, Zlata Bulicheva, Evgeni Nikitin, Alexei Tanovitski. Olga Trifonova, Marina Shaguch, Alexei Tanovitski, Olga Savova. Coro y Orquesta del Teatro Marlinski de San Petersburgo. Director: Valeri Gergiev. Stravinski, *Cedipus Rex*. *El ruiseñor* (versión de concierto).

Después de dos veces Prokofiev (*Guerra y paz*, *Semion Kotko*) y algunos conciertos, el Mariinski regresa a este teatro, ahora con Stravinski. Desde aquí, y antes que nada, una petición para Gergiev: ¿sería posible recuperar *Ala y Loli*, el primer ballet de Prokofiev, del que salió la *Suite Escita* que tanto le gusta al maestro? ¿Existe esa partitura? El caso es que nunca se estrenó ese ballet en el que Sergei Sergeievich quiso competir con Igor Fiodorovich, precisamente.

Una vez formulada la petición, hacer esta crónica es coser y cantar, por la calidad de los componentes del espectáculo y por lo espléndido de las obras. Lástima que fuera en versión de concierto; esto merecería un par de bellas puestas en escena. La excelente forma de la Orquesta y el Coro del Mariinski (un teatro que está a unos pasos de la casa en que vivió el compositor de joven, con sus padres y sus hermanos, en el Canal Kru-

kov) quedó potenciada por una dirección con nervio, pero no nerviosa; brillante, penetrante, de gran técnica y mayor profundidad. Por una parte, un *Edipo* no demasiado ortodoxo, no demasiado en estatuaría ni hieratismo, y ahí están tanto la doliente línea de Timchenko (*Edipo*) como el conmovedor solo de Bulicheva (Iocasta) para demostrarlo. Limpieza de expresión, pero calor en el marcar, en el expresar, por parte de batuta, coro y orquesta. A destacar el Tiresias de Tanovitski, voz profunda, recia, potente, aunque tanto aquí como en el *Chambelán de El ruiseñor* la parte más baja le cause problemas.

El contraste con *El ruiseñor* es considerable. Además, el propio *Ruiseñor* tiene un contraste dentro de sí, entre el primer cuadro o acto (anterior a *El pájaro de fuego*) y los otros dos (posteriores a *La consagración de la primavera*). Pero se resolvió de la manera más natural, con la versatilidad de Gergiev y su equipo, y con el



VALERI GERGIEV

Javier del Real

se nota) en su Emperador, como antes de su Creonte, pero el resultado es de gran nivel. La voz clara de Timchenko se aclara aún más para el Pescador, ese cometido que proviene de las voces claras de los tenores altos de la escuela rusa.

Una magnífica propina: el final de *El pájaro de fuego*, desde la Danza infernal en adelante. Ahí el público quedó conquistado del todo por la llama de Gergiev, no sólo la del pájaro. Un éxito legítimo y sin fisuras.

Fueron dos funciones solamente, pero completan, tras *The Rake's Progress*, un programa operístico Stravinski; sólo faltaría la pequeña *Mavra*. Qué pena.

concurso de una voz femenina extraordinaria, que triunfó plenamente esa noche, la soprano Olga Trifonova, cuyas agilitades y coloraturas impresionaron al respetable, que le tributó ovaciones. Olga Savova y Marina Shaguch son dos voces magníficas de contralto y soprano con esa capacidad rara de encantar e inquietar al auditorio. Nikitin se esfuerza (y

Otra pena: que el narrador recitara en ruso. Ante el latín del texto de Cocteau y Daniélou, hay que narrar en el idioma del país en que estemos, es parte del efecto teatral pretendido. Pero había que tomar el paquete entero, como venía.

Santiago Martín Bermúdez

Ciclo de la ORCAM

ESFUERZO Y RESULTADO

Madrid. Auditorio Nacional. 23-XII-2008. María Espada, soprano; Sara Fulgoni, mezzo; Agustín Prunell, tenor; José Antonio López, bajo. Coro y Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director: Juanjo Mena. Bach, Oratorio de Navidad.

Magna obra la elegida por Mena para su presentación al frente de los conjuntos de la Comunidad: magno esfuerzo y resultados, desde el punto de vista de quien firma, bastante discutibles. Y no es que el firmante sea un acérrimo defensor de la restitución sonora a eso que se llama "histórico", pero es algo que conviene a muchas obras que hemos escuchado "romantizadas" durante años. No es la utilización de instru-

mentos históricos solamente lo que da adecuación a las interpretaciones, sino el estilo. Y aunque en esta ocasión haya que elogiar aparte la labor de oboístas, flautistas y del órgano positivo y clave, lo que empezó ordenadamente en la Sinfonía pastoral inicial, con claridad y cuidada proporción sonora, se fue diluyendo a medida que la obra avanzaba, y creo que debido a las maneras de Mena, director bastante bien cualificado para otro tipo de

repertorio.

De tal modo que el coro empezó a mostrarse no totalmente seguro, la articulación orquestal se resentía y la obra era una sucesión y no una progresión de pequeñas piezas musicales. Faltó la visión de conjunto, faltó la permanencia de la claridad de planos y faltó el aludido estilo.

El público estuvo agradecido e incluso aplaudidor al final de cada una de las partes de la obra. Hay que decir

también que los cantantes solistas no contribuyeron adecuadamente al resultado final. Bien Espada y López; con voz excesivamente blanca Prunell, y calante la mezzo. En resumen, un loable esfuerzo parcialmente fallido.

Sin embargo, debe permanecer la confianza en los conjuntos que tantos conciertos de mayor nivel han dado, e incluso en la batuta; tal vez en otro repertorio.

José A. García y García

Ciclo Janáček

QUÉ FATALIDAD

Madrid. Teatro Real. 30-XII-2008. Janáček, **Diario de un desaparecido**. Manuel Montero, Joan Cabero, Irina Zhytynska, Gloria Amil Romero, Cecilia Prado de Obaldía, Soraya Chávez, Victoria Paniagua, Pepe Rey, Ángel Torres, Riccardo Bini. Director de escena, escenografía y figurines: Michal Znaniecki.



Javier del Real

Irina Zhytynska y Joan Cabero en *Diario de un desaparecido*

Una fatalidad deslució el cierre del ciclo Janáček que durante un año largo ha dedicado el Teatro Real al compositor moravo. Era una puesta en escena del *Diario de un desaparecido*, ciclo de canciones para tenor; aunque también para una mezzo o soprano y un trío vocal femenino que aparece ocasionalmente. El tenor es Janáček, protagonista vocal casi absoluto. La mezzo es la gitana Zefka, personaje siempre presente en la letra de cada canto, pero ella misma canta sólo en ocasiones. Joan Cabero podría haber sido un excelente Janáček, pero su voz enfermó, y tuvo que limitarse a mimar el personaje. Lo sustituyó a toda prisa Manuel Montero, que bastante hizo con lo que hizo. Era como una voz en *off*.

El montaje se beneficiaba de una exposición de objetos rurales moravos, aperos, instrumentos, cerámica, cosas así. Una actriz y un actor asumían los cometidos del padre y la madre de Janáček, el desaparecido, y se dirigían al público, a la entrada y durante la función. Una espléndida mezzo ucraniana, Irina Zhytynska, daba la réplica en sus contadas inter-

venciones. La puesta en sí tenía mucho de cursi, y parecía una danza de seducción poco sutil, demasiado contundente, algo procaz: Zefka pesca un novio en una aldea de la Moravia. Vemos cómo, literalmente, se lo lleva al huerto (a los trigales) enseñando mucho la pierna (aunque, en rigor, nos la enseñaba a nosotros, el público).

El ciclo de canciones estaba acompañado por el pianista Riccardo Bini, mesurado, acertado, sin especiales virtuosismos, que no eran necesarios. Más lo eran en las dos piezas que sirvieron de introducción y epílogo, que fueron las dos que se conservan de la *Sonata 1905*. La ejecución tuvo sus momentos álgidos de belleza. Pero la fatalidad de la que hablábamos y los guiños "eróticos" se llevaron el encanto de esta última función de Janáček en el Real, tras *Makropulos*, *Katja* y aquellos conciertos de cámara, también en la Sala Gayarre, que ya mencionamos en estas páginas. Interesante, a veces muy interesante, sin duda. Pero una pena por la enfermedad de Cabero.

Santiago Martín Bermúdez

Il Califfo di Bagdad



Il Califfo di Bagdad · Manuel García
Les Talens Lyriques / Christophe Rousset
1 CD 0028947668725

Il Califfo di Bagdad, ópera bufa en dos actos según libreto de *Andrea Leone Tottola*. Fue estrenada en Teatro del Fondo de Nápoles el 30 de septiembre de 1813.

Este doble cd recoge la representación que tuvo lugar en Junio de 2007, en el Teatro de la Zarzuela, editado bajo el sello **Archiv** y dentro de la serie **Siglos de Oro de Fundación Caja Madrid**.

De instrumentación brillante, factura técnica impecable y agradable melodía, llama la atención en algunas arias y conjuntos con pasajes de endiablada coloratura y momentos de especial inspiración.

Rousset ha dirigido con viveza a unos Talens Lyriques, donde la orquesta es, prácticamente, un personaje más. Los cantantes, especialistas en belcanto, solucionan con éxito una compleja partitura.



www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Ciclo de la RTVE

CARTER EN SU DESIERTO

Madrid. Teatro Monumental. 18-XII-2008. **Béatrice Uria-Monzon**, mezzo. Sinfónica de RTVE. Director: **Luca Pfaff**. Obras de Carter, Chausson y Debussy. 16-I-2009. **Yoon Hee Kim**, violín. ORTVE. Director: **Walter Weller**. Obras de Bartók, Vieuxtemps y Strauss.

Elliott Carter, centenario ya, vino añejo escanciado en odres nuevos, firma con la tardía *Symphonia* una de sus obras maestras, de avezado rigor, compleja, concentrada. Luca Pfaff, un consumado especialista en estas músicas (a quien el Monumental le debe una inolvidable *Tercera* de Gerhard), ofreció al público sólo su Allegro scorrevole, esto es, la tercera de sus partes, acaso para no “can-sar” a algunos respetables que ya desde casa traían enfundadas sus críticas malévolas, envueltas en salitre. Malévolas, y también inmutables, como una muralla de caliza. Hay gentes que creen —de forma literal— que la historia de la música termina con el último compositor que a ellos les gusta, y después no admiten coma. Y eso que la ORTVE, con tan conspicuo director, sonó impoluta en estos pentagramas, jamás sobrepasada,



concernida siempre por tan alto pensamiento musical, trabajado y trabado como pocos. Ello no es óbice para que, en autor que aúna de tal modo forma y expresión, nos pueda gustar más una visión de tonos más exasperados, como por ejemplo la de Oliver Knussen. En cualquier caso, fueron 12 minutos singulares e intensos, y mucho más nutritivos que la

cansina lectura que Béatrice Uria-Monzon hizo de la mejor obra chaussoniana, *Poema del amor y del mar*, cuya fragante y arrebatada poesía interioriza muy bien Pfaff.

Walter Weller demostró en *Una vida de héroe*, poema musical de Strauss, que un director con su oído y su caligrafía, que sabe poner orden en el magma sonoro

del bávaro y dar a cada una de las secciones lógica y realce, hoy no tiene precio. El veterano músico de Austria confirió solidez y prestancia a una joya sonora, dorada y llena de arabescos como una abrigada cornucopia. En ese sentido, y reconociendo lo unitario de su versión, destacó el combate entre Strauss y sus críticos (por cierto, qué tímbrica audaz y qué moderna esa voz de las maderas en el retrato de unos personajes que juzgaba insidiosos), o en *La compañera del héroe*, donde la meliflua Todorova impersonó a Pauline. Toda la ORTVE, brillante y maleable, respondió a las demandas del director con evidente gozo en los rostros de su gente. Y Weller tocó a Strauss al estilo vienés, sin sucedáneos, como (no es broma) apenas se hace ya ni en Viena.

J. Martín de Sagarmínaga

Liceo de Cámara

DIÁLOGO IMPOSIBLE

Madrid. Auditorio Nacional. 13-I-2009. **Latica Honda-Rosenberg**, violín; **Clemens Hagen**, violonchelo; **Kirill Gerstein**, piano. Obras de Haydn, Schumann y Chaikovski. 20-I-2009. **Cuarteto Kuss**. **Mojca Erdmann**, soprano. Obras de Gesualdo, Bilwye, Birtwistle, Mendelssohn y Mendelssohn-Reimann.

Estas dos sesiones del Liceo de Cámara tuvieron que superar el serio inconveniente de cancelaciones por enfermedad a última hora. Se hizo sin modificación alguna del programa en el caso de la intervención de Latica Honda-Rosenberg (en vez de Kolja Blacher), con buenos resultados en el *Trío en la mayor* de Haydn, sobre todo en el optimista y divertido movimiento final, en el que sobresalió un luminoso teclado. Faltó tal vez un punto mayor de pasión interpretativa en el *Primer Trío* de

Schumann, pero la obra quedó defendida de forma más que correcta. Hubo algunos problemas de dureza de sonido (variaciones previas a la fugada del segundo movimiento) y algo de falta de claridad (la citada variación con forma de fuga) en el *Trío* de Chaikovski, si bien la intensidad expresiva alcanzada y la obvia entrega a fondo de los músicos consiguieron comunicar todo el hondo patetismo de esta gran obra maestra.

Peor suerte corrió el concierto del Cuarteto Kuss y la soprano Mojca Erdmann, que

sustituía a la prevista Claron McFadden. No es una misión fácil hacer convivir alternados los madrigales de Gesualdo con los *9 Movimientos para cuarteto de cuerda* de Birtwistle, de los que sólo se tocaron tres. La ardiente música del italiano se perdió en la anodina y absurda versión para soprano y cuarteto (*Adeu, sweet Amarillis* de Wilbye sufrió un destino semejante en la lectura por los cuatro arcos). Atractivos, pero de imposible encaje, los aforísticos *Movimientos* de Birtwistle. Sin mucho ner-

vio el mendelssohniano *Cuarteto op. 44, n.º 2*, introducido a última hora en el programa. El poco interesante arreglo de Reimann “...oder soll es Tod bedeuten?”, a partir de *Lieder* de Mendelssohn, es la segunda vez que se oye en el Liceo de Cámara, lo que no parece justificarse demasiado (no se va a escuchar esta temporada ni una sola nota de Mozart). Un concierto en gran parte fallido tanto por planteamiento como por realización.

Enrique Martínez Miura

ONE y JONDE

LA CARTA DE GUBAIDULINA

Madrid. Auditorio Nacional. 20-XII-2008. Vadim Repin, violín. Orquesta Nacional de España. Director: Josep Pons. Obras de Chaikovski y Shostakovich. 11-I-2009. Nathalie Stutzmann, mezzo; Sharon Bezaly, flauta. Director: Mikhail Agrest. Obras de Beethoven y Gubaidulina. 19-I-2009. Joven Orquesta Nacional. Director: Miguel Roméa. Obras de C. Halffter, García Abril y Bartók.

Hemos podido escuchar tres composiciones de la tártara Sofia Gubaidulina. Su música es emotiva, trascendida, elevada, humana, de curioso sedimento moral y místico. *The deceitful face of hope and despair*, de 2005, concierto para tres flautas, es una suerte de gigantesco fresco en seis partes que intenta describir mediante sombrías imágenes sonoras la lucha en la que se debate una persona que busca a Dios. Los instrumentos, que exponen un discurso doliente, una especie de plegaria, fueron tocados delicadamente por Bezaly. El tejido orquestal emplea, bajo un pulso constante, diversas formulaciones tonales. La obra no deja de ser retórica y un tanto efectista en algunos instantes.

Poema-cuento, parábola sobre el destino del artista, expone muy sencillamente la historia de una tiza. *Pizzicati*, pasajes cantables y notas *staccato* conviven provechosamente. Como lo hacen los múltiples planos de *La hora del alma*, en donde se trabaja con excelencia la música popular y se da amplia posibilidad de lucimiento a un polifacético percusionista, en este caso Juanjo Guillem, que estuvo espléndido. El broche tranquilizador lo pone una voz femenina, que canta un poema de Marina Tsvietaieva, de una sencillez espartana y de una elocuencia innegable. Stutzmann aportó su oscuro timbre, su gusto y sus habituales aperturas en la zona más alta.

El violinista Vadim Repin tocó el *Concierto* de Chaikovski. Posee una técnica deslumbrante, aún mayor




SOFIA GUBAIDULINA

Kilpiäinen

que la de Bell o Shaham, de los que hablábamos hace un mes. Ni una sola dificultad ofrece para él la endiablada escritura, a la que sirve con naturalidad y un sonido pleno y rotundo. Cerremos esta crónica con la JONDE. En una sesión organizada por el propio Auditorio ofreció un programa difícil bien trabajado en lo rítmico, en lo métrico y en lo expresivo por Miguel Roméa, que es director de gesto repetitivo y poco variado, pero seguro. Fue interesante escuchar dos obras de estética tan dispar como la expresionista, atonal y dramática *Cuatro piezas para orquesta* de Cristóbal Halffter y la plácida, atmosférica, tonal o modal *El mar de las calmas* de García Abril. La suite más corta de *El mandarín maravilloso* de Bartók brindó pocos problemas a los jóvenes y dotados alevines. Echamos en falta una mayor claridad y control de planos sobre todo en el fugato final. Las *Danzas de Galanta* de Kodály, expuestas apresurada y algo confusamente, y el pasodoble *El Gato Montés* de Penella, muy bien recreado, echaron el cierre.

Arturo Reverter

CONCURSO DE PIANO




Antón
García Abril

Teruel 7, 8, 9 y 10 de mayo de 2009


INTERNATIONAL PIANO COMPETITION

Patrocinan




CAJA RURAL DE TERUEL

GOBIERNO DE ARAGON
Departamento de Educación, Cultura y Deporte




Diputación de Teruel

Organizan




Ayuntamiento de Teruel




AMTE
ASOCIACIÓN CULTURAL DE MÚSICOS DE TERUEL


Colaboran



YAMAHA



AYUNTAMIENTO DE TERUEL



juventud

i

INFORMACIÓN Y BASES

www.amte.info

Tfno.: 978 611 451

Ciclo de la Sinfónica de Madrid

EL QUIJOTE VUELVE A MADRID

Madrid. Auditorio Nacional. 14-I-2009. Alfredo García, Enrique Baquerizo, Eduardo Santamaría, Diana Tiegs, María Rodríguez, Victoria Manso, Alicia Berri, Ana Hänsler, Santiago Sánchez Jericó, Fernando Latorre, Javier Roldán. Coro Nacional. Sinfónica de Madrid. Director: **Cristóbal Halffter**. C. Halffter, *Don Quijote* (versión de concierto).

El *Quijote* de Cristóbal Halffter, ópera estrenada en el Teatro Real en el año 2000, se ha presentado en versión de concierto en el Auditorio Nacional, prácticamente con el mismo elenco que en esa ocasión y bajo la dirección del autor. La obra, con libreto de Andrés Amorós, recoge alguno de los momentos claves de la novela cervantina, sin un hilo conductor claro, más preocupado de presentar los tipos a través de las palabras y la música. Halffter ha realizado un trabajo entusiasta que ha conquistado al público, que en principio se presentaba frío pero ha terminado entregado a la obra y a su autor.

Presentada como una cantata, no podemos negar los problemas que suponen para los solistas la versión de concierto, por la enorme



CRISTÓBAL HALFFTER

Rafael Martín

mente el Quijote de Baquerizo y el Sancho de Santamarina, aunque también tenemos que destacar a Alfredo García, enfrentándose por primera vez al papel de Cervantes.

Una obra en la que Halffter no deja nada al azar pese a la densidad sonora, que en ocasiones se acerca al *cluster*, desarrollando interesantes micropolifonías que acercan la sonoridad a Lutoslawski. El Coro Nacional de España ha realizado un brillante trabajo para este concierto, quedando en su papel uno de los momentos más brillantes de la obra, la revisión de *Hoy comamos* de Juan de la Encina, a la vez respetuoso con el original y moderno en su concepción tonal y armónica.

Leticia Martín Ruiz

presencia sonora de la orquesta predominando siempre sobre las voces, tampoco podemos negar que el estar en el escenario y no en el foso potencia la

fuerza de esta partitura en su parte orquestal y coral, con multitud de referentes sonoros y representación semántica. Las voces masculinas destacaron, especial-

Mujeres compositoras

LA ERA DE ACUARIO

Madrid. Auditorio Nacional. 15-XII-2008. Celia Alcedo, soprano. Plural Ensemble. Director: **Wolfgang Lischke**. Obras de Rodríguez, Díez, Manchado, Gourzi, de la Cruz, Díaz de la Fuente y Zavala.

Muy comentada en estos días está siendo la cuestión de la presencia de las mujeres compositoras en la programación habitual de los auditorios y grupos de música y parece mentira que todavía sea necesario recordar que son muchas las mujeres dedicadas a la composición y a la creación en general, por eso, a pesar de lo interesante del repertorio no debemos estar contentos de encontrarnos su música programada de forma aislada en conciertos "de mujeres" que parecen ser la solución creada para acallar esta desigualdad. Este fue el caso del concierto *La era de Acuario* del Plural Ensemble en el Auditorio Nacional.

Cinco estrenos, de Marcela Rodríguez, Marisa Manchado, Alicia Díaz de la Fuente, Konstantia Gourzi y Mercedes Zavala, en este caso encargo del propio grupo, se sucedieron en un concierto en el que el nexo era el de la mujer como creadora y en el que destacó la presencia de la voz en una magnífica interpretación de Celia Alcedo, mezzosoprano especializada en música contemporánea. La energía de la compositora mexicana Marcela Rodríguez abrió el concierto y la siguieron dos obras de hace ya algunos años de Marisa Manchado y Consuelo Díez. Cerró la primera parte la obra *Kastalia* de la compositora griega Konstantia



CELIA ALCEDO

mentos de una ópera que estamos deseando escuchar, abrió la segunda parte. La obra de Díaz de la Fuente investigaba sobre los sonidos del mar y las resonancias de diferentes metales y cerró el concierto el estreno de *Variaciones en blanco* de Mercedes Zavala, el blanco como abismo infinito le dio la oportunidad de investigar con diferentes materiales sonoros y tímbricos, generando una obra cambiante y sorprendente. Cualquiera de las obras de este concierto hubiera sido una parte fantástica de un concierto "sin género", no impidamos que tengán vida propia.

Gourzi, que con su lenguaje fresco y personal mostró que la música contemporánea no tiene que estar alejada del público para ser moderna.

Las *Canciones de Tasia* de Zulema de la Cruz, frag-

Leticia Martín Ruiz

Antonini dirige una selección del *Op. 6* de Haendel

CONCERTI ITALIANI

Madrid. Auditorio Nacional. XIII Ciclo Complutense de Conciertos. 9-I-2009. Il Giardino Armonico. Director: Giovanni Antonini. Obras de Haendel, Geminiani y Sammartini.

A punto de cumplir sus bodas de plata desde su creación en 1985, y coincidiendo con la aparición en el mercado de su grabación discográfica de la obra (la primera que realizan para su nueva multinacional), Il Giardino Armonico ha presentado ante el público de la Universidad Complutense una enjundiosa selección de los doce *Concerti grossi op. 6* de Haendel, la magna colección que constituye la cima de la música instrumental de su autor. Aunque fueron compuestos en la capital británica entre finales de septiembre y el mes de octubre de 1739, con la función de servir como intermedios orquestales a las obras dramáticas que iban a represen-



GIOVANNI ANTONINI

tarse en la siguiente temporada, en ellos se respira toda la luminosidad y el brillo de la música italiana de la época, teniendo como ejemplar

modelo los *Concerti grossi op. 6* de Arcangelo Corelli (a quien también se rindió homenaje en este concierto, con el arreglo realizado por

Francesco Geminiani de su sonata *La folia*). El conjunto milanés que lidera Giovanni Antonini defiende con absoluta pasión estas raíces, proponiendo un virtuosismo instrumental de la mejor ley, que le lleva a ejecutar las más imposibles variaciones sin perder en ningún momento la cuadratura, un sentido de los colores y de las dinámicas absolutamente mediterráneos. Entre todas estas obras, la inclusión del *Concierto en fa mayor para flauta de pico, cuerda y continuo* de Giuseppe Sammartini pareció únicamente justificada para que el director pudiera lucir sus habilidades también como virtuoso de este instrumento.

Rafael Banús




PRIMERA GRABACIÓN MUNDIAL

Emilio Arrieta

LA CONQUISTA DI GRANATA

Mariola Cantarero, Ana Ibarra, José Bros, Alastair Miles, Ángel Ódena
 Director: Jesús López Cobos - Coro y Orquesta Sinfónica de Madrid

El País - "La versión fue irreproachable de principio a fin. Jesús López Cobos, espléndido al mando de una orquesta siempre muy atenta... Y los cantantes cumplieron con generosidad y acierto plenos"

La Razón - "Mariola Cantarero canta estupendamente, fáciles y seguras coloraturas, atenta al fraseo y a las dinámicas"



La puesta en escena se llevó un enorme pateo

UN BARBERO DE RISA

Teatro Campoamor. 16-XII-2008. Rossini, *Il barbiere di Siviglia*. José Manuel Zapata/Pablo Martín, Bruno de Simone/Enric Martínez Castignani, Silvia Tro Santafé/Anna Tobella, Pietro Spagnoli/Borja Quiza, Simón Orfila/Iván García, Arturo Pastor, Aurelio Braz, Marta Ubieta, Elier Ernesto Muñoz, Alejandro Suárez. Coro de la Ópera de Oviedo. Sinfónica del Principado de Asturias. Director musical: **Álvaro Albiach**. Directora de escena: **Mariame Clément**.



Carlos Pictures

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

OVIEDO La risa, o más bien la risa fácil, fue la principal y casi única virtud escénica de esta versión. La obra hizo reír moderadamente al más ingenuo de los públicos y a una de las dos facciones tendencias —la “innovadora”— en las que, desde las últimas elecciones, parece haberse dividido la Asociación de Amigos de la Ópera de Oviedo. Pero si el trabajo escénico se mira con tan sólo un poco de criterio, lo que se observa es un resultado artístico muy poco atractivo, en parte absurdo, bastante ramplón y, por desdoblado, carente de medios materiales. Mariame Clément confundió una ópera bufa con una bufonada en la que todo cabía, aunque no viniese a cuento. Que hay que hacer reír a la gente, pues que Almaviva abra un paraguas y le caiga una lluvia de agua por una tubería, o que Rosina cante *Una voce poco fa* depilándose y confundiendo los preciosos giros de

la melodía con los gritos de dolor de una Silvia Tro Santafé que tuvo que aguantar los certeros pero inconvenientes reproches artísticos de un asistente; que hay que “innovar”, pues vestimos de Rambo al Conde o le hacemos orinar junto a Fígaro para que se perciba lo refinado de la melodía rossiniana. Bartolo es un adicto a la anestesia y, además, Rockabilly; Fígaro y Rosina fuman juntos un porro porque sí, y así una y otra lectura que, si no llega a ser por el buen hacer cómico de los cantantes, que defendieron con gran talento una propuesta en la que ni ellos parecían creer, la dirección de Clément hubiera sido un fiasco absoluto.

Del primer reparto el que más gustó fue Pietro Spagnoli —Fígaro—, un cantante de buena voz, temple, carácter, gusto interpretativo y así hasta conformar un carisma sobresaliente, hacia donde se dirigían todas las miradas

cuando estaba en escena. Spagnoli supo cómo sacar lustre al registro agudo de su voz, que ofreció timbrado y muy atractivo, y supo salir del paso con recursos de gran cantante cuando los fragmentos líricos más exigentes le metieron en algún apuro. José Manuel Zapata fue el que más hizo reír, por su soberbio trabajo cómico en torno al Conde de Almaviva. Cantando estuvo a un gran nivel. Quizás faltó de refinamiento pero con su característica gran voz de notable tenor al que no le sobran agudos. Silvia Tro Santafé resultó una Rosina algo fría, cantando y actuando. El gran atractivo de su voz no hizo olvidar que el papel le venía algo grande. Bruno de Simone fue un Bartolo de notable interés, que también podría haber cantado mejor *A un doctor della mia sorte*. Simón Orfila fue un Basilio poco creíble en escena pero de gran calidad lírica. Arturo Pastor un Fiore-

llo correcto y Marta Ubieta una Berta de postín.

Del segundo reparto encandiló Borja Quiza, cantante de sobresalientes cualidades escénicas, impecable afinación y notable gusto cantando. Enric Martínez Castignani encarnó a Bartolo con destacada calidad lírica y escénica. Iván García fue un Basilio algo destemplado pero de gran presencia; Pablo Martín, un Conde de poca voz pero de refinado gusto lírico. Anna Tobella fue una más que discreta Rosina. La dirección musical de Álvaro Albiach resultó decepcionante. La experiencia sonora fue muy frustrante, porque la orquesta parecía desinflada ante una obra de las más conocidas del repertorio. Faltaron ideas más claras y precisas sobre la rítmica de la obra, la estabilidad al acompañar y el carácter de la música. La versión dejó una impresión de muy pobre factura general.

Aurelio M. Seco

PALAU DE LES ARTS REINA SOFÍA

TEMPORADA 2008 - 2009

ALICANTE
2008-2009
PALAU DE LES ARTS DE LA
REINA SOFÍA

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

Natalia Kovalova (2, 5, 11) /

Alexia Voulgaridou (8, 14, 17), Marguerite

Gabriele Viviani (2, 5, 14) /

Mario Cassi (8, 11, 17), Valentin

Vittorio Prato, Wagner

Ekaterina Gubanova, Siébel

Annie Vavrille, 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

Ópera para jóvenes

UN BOTICARIO EN EL MAESTRANZA

Teatro de la Maestranza. 16-XII-2008. Haydn, *Lo speziale*. Sandra Pastrana, Angélica Mansilla, Manuel de Diego, Juan Antonio Sanabria. Orquesta de cámara de la ROSS. Director musical: **Santiago Serrate**. Director de escena: **Patrick Mailler**. Producción del Teatro de la Maestranza.



SEVILLA En la antesala del año *Haydn*, el Teatro de la Maestranza inauguró un nuevo ciclo de *Ópera para jóvenes* con la recuperación de una pequeña producción de *Lo speziale* que el anterior equipo de gestión había presentado en el año 2002, con escena, músicos y público sobre el mismo escenario. Aquella ocasión sirvió para un doble debut en el teatro, el de la Orquesta Barroca de Sevilla y el de Pedro Halftter, que andando el tiempo se convertiría en su director artístico (del teatro, no de la OBS).

Lo speziale es una ópera bufa estrenada en 1768 con un libreto que una mano anónima arregló de un original goldoniano y que ha lle-

gado incompleta (aparte mutilaciones menores, le falta gran parte del acto III, que completó H. C. Robbins Landon para una edición que fue la empleada en Sevilla). La puesta en escena original de Patrick Mailler, responsable también de la escenografía y del vestuario, resultaba admirable en el imaginativo tratamiento de los pocos elementos escénicos que permitió el modesto presupuesto de entonces, en la gracia con que lograba mover a los personajes, a los que dotaba incluso de una personalidad que los rescataba del estereotipo bufo, en el original e inspirado vestuario, dominado por el color blanco. Para adaptar su producción al gran escenario del teatro, Mailler supo redu-

cir el espacio, elevando levemente la escena sobre una plataforma central, en la que además las entradas y salidas de los personajes y sus interacciones ganaron en variedad y agilidad; además incorporó juegos con el público, hasta el punto de que dos jóvenes espectadoras fueron inopinadamente subidas a escena.

Musicalmente, Santiago Serrate supo luchar contra el grato recuerdo de la OBS obteniendo del formato camerístico de la ROSS un sonido nítido y claro, con un fraseo afilado y una notable transparencia, que fue ajustando poco a poco a unas voces que cumplieron de forma más que satisfactoria: la triunfadora fue la granadina Sandra Pastrana, de tim-

bre brillante, imponente técnica belcantista y siempre intensa e intencionada expresividad; estupenda también la madrileña Angélica Mansilla, voz no grande, pero de muy sugerente color oscuro y dominante de un fraseo exquisito. El tenor cántabro Manuel de Diego, muy conocido en el teatro, empezó con algunos problemas de volumen, pero terminó dotando a su personaje de una redondez escénica y vocal muy apreciables. Con algún problema en los agudos empezó también el gran canario Juan Antonio Sanabria, que se rehízo para terminar a la altura de sus compañeros. Notable éxito de público.

Pablo J. Vayón

Temporada de la OST

NOCHE DE ROMANTICISMO

Santa Cruz de Tenerife. Auditorio. 19-XII-2008. Carolin Widman, violín. Sinfónica de Tenerife. Director: Lü Jia. Obras de Mendelssohn y Rachmaninov.

TENERIFE El quinto programa de la temporada 2008-2009 de la Orquesta Sinfónica de Tenerife presentó en el Auditorio de Tenerife la expresión del romanticismo temprano del *Concierto para violín en mi menor, op. 64* de Felix Mendelssohn y del romanticismo extemporáneo de la *Sinfonía n° 2 en mi menor* de Rachmaninov. Ambas obras emblemáticas de los extremos de una misma estética,

reconciliados en esta ocasión por la adecuación de la interpretación, acabada en cuanto a la diferenciación de los estilos y firme en su concepción romántica.

El violín de Carolin Widmann realizó el exquisito encanto melódico del concierto de Mendelssohn afrontando el tratamiento de las líneas melódicas, que surgían sin aparente esfuerzo, y el elocuente lirismo, por un lado, desde una sorprenden-

te técnica y una gran sensibilidad, y por otro, priorizando el equilibrio formal sobre el alarde de virtuosismo.

En la segunda parte del concierto, la intensidad, la tensión, la belleza de las melodías y el dinamismo de la *Sinfonía n° 2* de Rachmaninov dejó una versión rotunda y compacta, en la que director y orquesta plasmaron con limpieza la red de planos sonoros y la imbricación armónica, rítmica y

melódica de la obra.

El silencio sereno, encantado por el virtuosismo en las líricas melodías del *Concierto para violín* de Mendelssohn, o el espontáneo aplauso del público tras el Adagio de la *Sinfonía n° 2* de Rachmaninov, previos a una explosiva ovación de fin de concierto, sellaron en la memoria esta noche de romanticismo.

Carmen D. García González

Ciclo de la Orquesta de Valencia

ARRANQUE ESPECTACULAR

Palau de la Música. 21-XI-2008. Santiago Pla, trompa. Orquesta de Valencia. Director: Josep Pons. Obras de Williams y Shostakovich. 28-XI-2008. Iván Martín, piano. Director: Miguel Ángel Gómez Martínez. Obras de Sibelius y Grieg. 4-XII-2008. Livia Ághová, soprano; Elena Cassian, mezzosoprano; Dimitri Voropaev, tenor; Josep Miquel Ramon, bajo. Orfeón Universitario de Valencia. Directora: Virginia Martínez. Dvorák, *Stabat Mater*. 16-I-2009. José Vicente Herrera, clarinete. Director: Yaron Traub. Obras de Stravinski, Weber y Chaikovski.

VALENCIA En el último mes de 2008 la Orquesta de Valencia estuvo bastante irregular. El comienzo de 2009 fue, en cambio, espectacular.

Josep Pons deslumbró con una *Octava* de Shostakovich sabia en la concepción y ajustada en la concepción. Antes, el solista de trompa local Salvador Pla (Castellón, 1974) estuvo igualmente formidable en el *Concierto* de John Williams, la convencionalidad de cuyo lenguaje no merma la seriedad de un planteamiento que en ciertos momentos recordaba la *Serenata* de Britten.

La primera visita a Valencia de Iván Martín (Las Palmas, 1978), al que los especialistas en su instrumento consideran uno de los grandes valores jóvenes del momento decepcionó un tanto en el *Concierto* de Grieg. Tanto él como la orquesta fruscaron con sosería los pasajes suaves y con estrépito en cuanto se rozaba el *forte*. Y Miguel Ángel Gómez Martínez no acabó de resolver la

impresión de bellos pasajes yuxtapuestos en la *Segunda* de Sibelius, de quien el *Vals triste* ya había sonado con intermitente calidez.

Los sesenta años del Orfeón Universitario se celebraron con un *Stabat Mater* del que Virginia Martínez, actual directora asistente de la orquesta, resaltó los aspectos introspectivos y aquellos resquicios por los que penetra un rayo de esperanza. La orquesta dio una respuesta alerta y flexible, a la que el centenar largo de coristas se sumó con seguridad en los ataques, maleabilidad para los matices y bellos colores. Entre los solistas, sin embargo, sólo brilló el valenciano Miquel Ramon, sustituto a última hora del bajo anunciado.

2009, en cambio, arrancó con un concierto espectacular. El estilo de dirección de Yaron Traub demostró gran afinidad con la chispeante partitura de *Petrushka*. Los pasajes tumultuosos se resolvieron con ritmos contagiosos y eficaz sentido del con-

traste; en los cuadros intermedios la reducción de la perspectiva otorgó grandeza a la tragedia de trazo con dosificación arrebatadora de acentos e inflexiones. Dentro del elevado nivel general, el trompetista solista estuvo valiente en todos y seguro en casi todos los muchos momentos de prueba por los que pasó, el flautista lució hermoso timbre y elocuente fraseo no sólo cuando encarnó al mago, sino luego en la descripción de la amargura del guiñol, y los metales sonaron redondos (en especial las trompas), la percusión precisa, las cuerdas potentes y unánimes.

A continuación José Vicente Herrera (Turís, 1959), uno de los dos primeros atriles de su instrumento en la Orquesta de Valencia, resolvió las dificultades técnicas de los dos movimientos extremos del *Segundo Concierto para clarinete* de Weber con algo más que el heroísmo del virtuoso, para poner su dominio de la

mecánica, riqueza cromática y control de la respiración al servicio de un ahondamiento en la estructura incluso en el conclusivo *Alla polacca*, tras haberse recreado en dotar de fluidez a la melancólica reflexión del lento.

La temperatura expresiva se mantuvo en los siete números del ballet *El lago de los cisnes* que conforman su *Suite op. 20*, gracias a la flexibilidad de que nuevamente hicieron gala el conjunto y su director para dar a cada fragmento su tono pertinente, ora íntimo (fabuloso solo de arpa en el *Pas d'action*), ora grandioso (final), siempre eludiendo la estridencia y el exceso de almíbar. Sólo la retirada de los músicos interrumpió los ardorosos aplausos y vítores del público que llenaba la Iturbi hasta la bandera, que habían sido prolongados por el regalo de una *Muchacha de los cabellos de lino* de Debussy de sutileza a la altura de lo anterior.

Alfredo Brotons Muñoz

Schumann original

ROMANTICISMO PURO

Valencia. Palau de la Música. 17-XII-2008. Orquesta de la Edad de la Ilustración. Director: **Simon Rattle**. Obras de Berlioz y Schumann.

La sensación de oír la música como acabada de concebir es un logro sólo al alcance de los intérpretes verdaderamente grandes, con independencia del tipo de instrumentos que empleen. Por lo que a Schumann se refiere, la Orquesta de la Edad de la Ilustración y Simon Rattle poseen ambos secretos: el de la concepción y el del timbre.

La *Cuarta Sinfonía* de Schumann se ofreció en su redacción original de 1841,

rescatada por Brahms contra el criterio de Clara, es decir, como la segunda efectivamente del ciclo, más “moderna”, menos “burguesa”, con un gusto por las disonancias más acusado que en la revisión de diez años después. La versión resaltó, además, la fluidez de la narración a partir de la acertada elección de unos *tempi* medidos sin mengua de la animación, variables sin peligro para la integridad de la línea.

Los dos primeros movi-

mientos de la *Segunda* se construyeron con sendos trazos únicos, en el segundo con los tríos perfectamente engarzados por la sabiduría del director para calibrar los cambios de marcha. El Adagio fue extraordinariamente lento, pero muy tenso en todo su decurso. Y en el final se subrayaron los arranques de exultación sin incurrir en ninguna de las exageraciones que han alimentado la leyenda negra del compositor “demente”.

Pese al ardor de los

aplausos, no hubo propinas si no es que por tal haya que tomar la obertura de Berlioz al *Rey Lear*, profunda en su inicio, vertiginosa que no precipitada en lo demás, antepuesta a Schumann quizá como enlace con aquella maravillosa *Fantástica* que hace ocho años estos mismos músicos grabaron de manera indeleble en nuestros oídos. La nueva visita no ha desmerecido en absoluto.

Alfredo Brotons Muñoz

Centenario Chapí

MÁS RABIA QUE RISA

Valencia. Palau de les Arts. 13-I-2009. Chapí, *El rey que rabió*. Elena de la Merced, Pablo Martín Reyes, Manel Esteve, Vicenç Esteve. Director musical: **José Miguel Pérez Sierra**. Director de escena: **Emilio Sagi**.

El trabajo de Emilio Sagi en esta producción con que el Palau de les Arts se ha sumado a la celebración del centenario del fallecimiento de Ruperto Chapí es muy sensible y minucioso en cuanto a gestos y movimientos, pero choca con variable fuerza con la estilizada escenografía de Francesco Calcagnini. Salvo la pradera del primer acto, las localizaciones tienen que deducirse del texto, y la presencia de un perro de carne y hueso resulta excepcional; es decir, contradictoria con la imaginación que en lo demás ha tenido que derrochar el espectador. Tampoco se comprende que, en un escenario tan grande y con tantas posibilidades técnicas, el desfile militar se haya resuelto con sombras chinas, el primer cuadro del segundo acto transcurra en el proscenio delante de un muro, los muros laterales resulten inamovibles o que el panel reflectante del final se tenga que montar a mano. El vestuario de Pepa Ojangueren es acertado salvo por lo



Escena de *El rey que rabió* de Ruperto Chapí en el Palau de les Arts

que respecta al de los pastores, demasiado parecido a payasos por más que se logren momentos de hermoso abigarramiento.

Sea por lo que fuere, en este *Rey* se rabió pero sus espectadores no rieron; a lo sumo, sonrieron. El libreto es de una gracia que hoy seguramente no parecería tan ingenua si no se descuidara su contenido de crítica social y política: de los malos gobiernos, de los

malos médicos, de los amantes con prejuicios. Quien más se aproximó a las claves cómicas del género opereta en el que sin duda se ha de inscribir esta obra fue el actor Luis Varela. Las buenas intenciones que se advirtieron en el resto no impidieron una reacción global bastante fría ante la sucesión de cuadros vivos en buen número de innegable belleza aunque lejos de producir el efecto deseado

de la carcajada general.

El día 13, los cuatro protagonistas cumplieron con suficiencia vocal. Sobre todo a la soprano Elena de la Merced (Rosa), cuyo instrumento de ligera ha ganado cuerpo sin merma de la frescura, lo cual le permitió enriquecer su *arietta* con matices de intensidad y fraseo para poner de relieve la ambigüedad erótica (inocencia y picardía) del personaje. No desentonaron la réplica que le dio como rey Pablo Martín Reyes ni las intervenciones del barítono Manel Esteve (General) y del tenor Vicenç Esteve, éste con un buen *racconto* a toda máquina, así como del resto de comprimarios. El coro funcionó con la solvencia en él acostumbrada, que hizo por otro lamentar el exceso de los segadores en el empleo de las tijeras.

El todavía joven y ya muy experto José Miguel Pérez Sierra puso a contribución flexibilidad al mando de la excelente orquesta.

Alfredo Brotons Muñoz

Claridad y elegancia para *L'arbore di Diana*

GRAN DEFENSA DE MARTÍN Y SOLER

Valencia. Palau de les Arts. 21-XII-2008. Martín y Soler, *L'arbore di Diana*. Ofelia Sala, Marina Comparato, Silvia Vázquez, Sandra Ferrández, Cristina Faus, Joel Prieto, Dimitri Korchak, Christian Senn. Director musical: Rubén Dubrovsky. Director de escena: Daniel Slater.



Escena de *L'arbore di Diana* de Vicente Martín y Soler en el Palau de les Arts

Es *L'arbore de Diana* una de las mejores óperas, si no la mejor, del músico valenciano que mereció ser citado explícitamente por Mozart en *Don Giovanni*. Como casi todo lo de él hasta ahora, atestigüa una capacidad de invención melódica excepcional. Ahora bien, el calificativo de genial requiere de una sabiduría armónica y dramática que aquí se manifiesta en un grado muy discreto. En el segundo acto en concreto la sensación de sucesión inconexa de números salvo un par de excepciones tan breves como simpáticos resulta cada vez más fuerte.

Dicho esto, pocas más beneficiosas para la causa de Vicente Martín y Soler que esta nueva producción del Palau de les Arts, donde todo

se explica con claridad y elegancia, equilibrio y fluidez, sin pizca de sal gorda en un argumento susceptible de ella. La escenografía única de Leslie Travers y el mobiliario que sobre ella se presenta son hermosos y funcionales. Incluso cuando no cantan, Daniel Slater mueve con inteligencia a unos personajes que Pedro Moreno viste de manera sensual que no procáz y Chris Davey ilumina con mucho sentido.

Los ocho jóvenes cantantes, la mitad de ellos cuatro valencianas, demostraron sin excepción extraordinaria calidad. Ofelia Sala estuvo absolutamente irreprochable como una Diana que primero recordaba a la Reina de la Noche, luego a Pamina. Pares elogios mereció el Amore de la italiana Marina Compa-

rato, dominadora en los pasajes de coloratura y siempre intencionada en el fraseo. El atractivo timbre del ruso Dimitri Korchak (Endimione) apenas se abría un poco y tendía otro tanto a destemplarse por arriba. Christian Senn, chileno de origen, italiano de adopción, fue un Doristo de contenida comicidad en lo escénico, espléndido en lo vocal. El hispano-portorriqueño Joel Prieto, flamante ganador de Operalia, compuso un Silvio de sugerente lirismo. Silvia Vázquez (Bri tomarte), Sandra Ferrández (Clizia) y Cristina Faus (Cloe) adornaron con excelente gusto sus más cortos cometidos solistas y cumplieron a las mil maravillas en los concertantes.

La muy favorable acústica

facilitó que todas las voces traspasaran la cuarta pared sin que por ello se perdiera ni uno solo de los sonidos salidos del foso, donde la orquesta dio una respuesta fresca, alerta y sutil a la flexible dirección del argentino Rubén Dubrovsky. Mención de honor individualizada merece Gianni Fabrini, fortépianista especialmente inspirado en los recitativos.

Con el auxilio de unos sobretítulos impecables, el público que la noche del estreno llenó casi por completo el aforo de la sala con el nombre del compositor que con esta función se inauguraba como teatro de ópera ovacionó con fuerza justificada a todos los participantes.

Alfredo Brotons Muñoz

De Haydn a Mahler

BUEN FINAL Y MEJOR COMIENZO

Valladolid. Auditorio. 14-XII-2008. Cuarteto Mosaïques. Obras de Haydn, Mozart y Mendelssohn. 19-XII-2008. Academy of Ancient Music Orchestra and Choir. Director: **Richard Egarr**. Bach, *Oratorio de Navidad*. 10-I-2009. **Jean-Yves Thibaudet**, piano. Sinfónica de Castilla y León. Director: **Alejandro Posada**. Obras de Del Puerto, Saint-Saëns y Bartók. 15-I-2009. **Barbara Bonney**, soprano. Sinfónica de Castilla y León. Director: **Vasili Petrenko**. Obras de R. Strauss y Mahler.

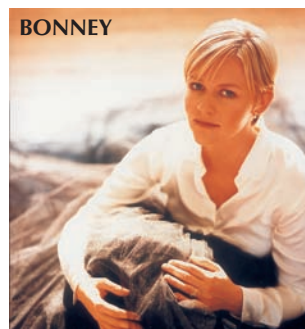
VALLADOLID El Cuarteto Mosaïques, 21 años con los mismos componentes, que actúa con instrumentos históricos, dio su lección. En Haydn, en su *Cuarteto op. 64, n° 4*, de bello tema inicial y un tercer tiempo en el que parece haberse inspirado la famosa canción *Las mañanitas*, en Mozart, con una pieza antológica, el *Cuarteto n° 15*, con su Allegro final excepcional y en el *Op. 44, n° 2* de Mendelssohn, tan elegante, mostró su perito sonido muy diverso y su compenetración.

La mejor celebración cultural y artística de la Navidad fue el hermoso concierto en el que se interpretaron cuatro cantatas del *Oratorio de Navidad* bachiano. Emoción desde un idiomatismo sensible y natural en orquesta y coros, con buenas voces solistas y una opción religiosa noble y sentida en el desarrollo musical. Hubiéramos querido que también se hubieran interpretado las dos cantatas restantes. El tiempo no corre cuando existe cali-

dad en la música y su forma de expresarla.

Los conciertos populares de fin de año tuvieron una calidad desigual. Toño y Félix, componentes del grupo Candeal, se unieron con sus músicos a la orquesta para interpretar un rimerero de canciones populares orquestadas de forma excesivamente simple y repetitiva. Salió bien el concierto desde la simpatía de ambos y la de Alejandro Posada, que se unieron para el éxito. Absurda, en cambio, la propuesta de la Orquesta de Cadaqués con su programa zarzuelero. No se pueden tocar los hermosos preludios del género con 21 profesores, aunque tengan calidad. Los solistas María Eugenia Boix y Salvador Carbó, simplemente discretos, como Miguel Ortega, director avezado y seguro.

Un gran pianista en una interpretación electrizante del *Concierto n° 5 "Egipcio"* de Saint-Saëns. Sonido precioso, fantástica pulsación, elegancia. Todo en una pieza. Fue bien acompañado



BONNEY

Jean-Pierre Masclet

por la orquesta. Una obrita española intrascendente, de rutina, lo precedió. Después la impresionante *Música para cuerda, percusión y celesta* en versión honrada y trabajada con percusionistas insuficientes y una cuerda que dio lo mejor de sí aunque no llegó a alcanzar todo el virtuosismo que la obra requiere y que es muy difícil de conseguir.

Un concierto memorable el de Petrenko. Desde un programa perfectamente confeccionado, *Lieder* de Richard Strauss y la *Séptima Sinfonía* de Mahler. La soprano, el director y el conjunto dieron lo mejor de sí mis-

mos. Barbara Bonney, su musicalidad, y la bella voz; Petrenko, su delicadeza, su poesía en el acompañamiento perfecto. Después, la difícilísima *Séptima* de Mahler fue dirigida con enorme claridad y matización en los numerosos meandros de su desarrollo, casi expresionista. De gesto elegante y preciso, supo dar a cada uno de los cinco tiempos lo que el compositor pedía. La orquesta respondió a tope, con prestaciones magníficas de todos los solistas. Los complejos primer y quinto tiempo, con sus tradicionales continuadas y los distintos materiales temáticos, las poéticas *nacht-musik* y el original Scherzo se interpretaron con un gran sentido de la organicidad en la variedad. Uno de los hitos musicales de la historia de la orquesta. Contundencia, fuerza, diferenciación de planos y también magia y poesía. Petrenko, una vez más, demostró su calidad de gran director. Una gran velada.

Fernando Herrero

XIV Temporada de Grandes Conciertos de Otoño

LAS VOZES DEL AYRE

Auditorio. 20-XII-2008. María Hinojosa, soprano; Patricia Bardon, contralto; Helge Ronning, tenor; Marek Rezpka. Vozes de Al Ayre Español. Al Ayre Español. Director: **Eduardo López Banzo**. Haendel, *El Mesías*.

ZARAGOZA Si hace unos meses las Vozes de Al Ayre Español debutaban con una pequeña parte en la *Pasión según San Mateo* (SCHERZO n° 229), el gran reto del *Mesías* supuso el debut del coro al completo y como gran protagonista de una velada saldada con ovación de gala por varios motivos. Primero por el espléndido trabajo del coro, dignamente comparable ya con los que llevan

muchos años en labores historicistas. Segundo por el acierto de los solistas, en especial la contralto Patricia Bardon. Y *last but not least*, por la interesantísima, por concepto y por atractivo escénico, dirección de Eduardo López Banzo. No cabe aquí pormenorizar los hallazgos encontrados en obra de tantos números, pero consignamos varios ejemplos. La obertura, tantas veces ampulosa —como si perteneciera a los

Fireworks—, sonó *piano* y entrecortada por pausas expresivas; sonó a anuncio antiguo, a misterio, a expectación, a profecía, exactamente como pide el libreto. El aria *He was despised*, con sólo un leve estiramiento del *tempo* en la repetición, se reveló desoladora como jamás. En *All we like sheep* la figura de la cuerda grave nos hizo imaginar a las ovejas que huyen confusas; lo que expresa el texto. Hasta el

celebrísimo *Aleluya* pareció más exultante y ligero que nunca. En suma, una versión deslumbrante y poderosamente atractiva, fiel al original haendeliano y sin embargo rica en imaginación conceptual y sonora, que de sorpresa en sorpresa, de imagen en imagen, cursó sin provocar la mínima impaciencia hasta obtener el refrendo general del respetable.

Antonio Lasierra

VII festival Internacional de Música PORTICO de ZAMORA

20 > 29 D marzo D 2009

Ave Luz

PROGRAMACIÓN OFICIAL

Viernes [20 de marzo]

Stabat Mater (Pergolesi)
LA SFERA ARMONIOSA

SOPRANO: Roberta Invernizzi
CONTRALTO: Sonia Prina
DIRECCIÓN: Mike Fentross

Sábado [21 de marzo]

Pasión según San Mateo (J.V. Meder)
DIE KÖLNER AKADEMIE

EVANGELISTA: Nicholas Mulroy
JESÚS: Christian Hilz
DIRECCIÓN: Michael Willens

Domingo [22 de marzo]

Lecciones de Tinieblas (Couperin)
PULCINELLA ENSEMBLE

SOPRANO: Anne-Catharine Gillet
DIRECCIÓN: Ophelie Galliard

Viernes [27 de marzo]

Motetes Virtuosos (Antonio Vivaldi)
ENSEMBLE DE LA ORQUESTA BARROCA DE VENECIA

SOPRANO: María Espada
DIRECCIÓN: Andrea Marcon

Sábado-Matinal [28 de marzo]

Sonatas de Johann Sebastian Bach
VIOLA DE GAMBA: Fahmi Alqhai
CLAVE: Alberto Martínez Molina

Sábado [28 de marzo]

Responsorios (Tomás Luis de Victoria)
TENEBRAE CHOIR

DIRECCIÓN: Nigel Short

Domingo [29 de marzo]

Soles Barrocos
LE PALADINS

DIRECCIÓN: Jérôme Correas

* esta programación está sujeta a variaciones

Organiza

ASOC. FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA
pórtico de zamora

Patrocina

Junta de Castilla y León
Consejería de Cultura y Turismo
Fundación Siglo para las Artes de Castilla y León

AYUNTAMIENTO
DE ZAMORA

Colaboran

Caja Duero

Caja España

AYUNTAMIENTO DE ZAMORA

AYUNTAMIENTO DE ZAMORA

promecal

FUNDACIÓN CAJA RURAL

AYUNTAMIENTO DE ZAMORA

IBERDROLA

AYUNTAMIENTO DE ZAMORA

La Opinión

El Norte de Castilla

festelastica

Asociación Española de Fundaciones de Música Clásica

REMA
early music network

Información General 980 533 694

www.porticozamora.es
info@porticozamora.es

teleVento 902 120 091

Venta de ENTRADAS a partir del 02/03/2009

La ópera, encuentro entre culturas

LA PRIMERA ÓPERA GERMANO-TURCA

Theater. 16-I-2009. Vollmer, *Gegen die Wand*. Levent Bakirci, Sirin Kiliç. Director musical: Tarmo Vaask. Director de escena: Michael Sturm.



Jörg Landsberg

Levent Bakirci y Sirin Kiliç en *Contra la pared* de Ludger Vollmer en la Ópera de Bremen

BREMEN Fue un estruendo, un riesgo y un acierto. La primera ópera germano-turca, *Contra la pared*, tiene un perfil propio.

Muchos ya se habían entusiasmado con el premiado film homónimo de Fatih Akin, pero la obra es una cosa muy diferente y la Ópera de Bremen tuvo el coraje de asumir el estreno.

El Director General, Hans-Joachim Frey, trajo nuevos vientos a la casa. No sólo repone títulos olvidados o infrecuentes sino que programa estrenos. El citado film dio mucho que hablar a partir de su premio, en 2004, pero llevarlo a la ópera era audaz. El compositor Ludger Vollmer, ya conocido en el repertorio camerístico y en el teatral, quiso ir hacia el film, a pesar del film y aun contra él. La historia es actual: dos turcos alemanes deciden ir contra la moral que los bloquea, física y moralmente. El compositor la aborda sin maquillaje, de modo incon-

vencional y con una orquestación directamente narrativa.

A los pocos minutos, se advierte que Vollmer ha hecho una obra personal y el film de referencia queda traspuerto como mero recuerdo. Lo musical es auténtico, se basa en una atmósfera dialectal tratada con autenticidad. No se pretende describir sino diseñar confrontaciones.

Un papel importante desempeña el uso de instrumentos turcos originales (címbaro, mey, zurna, saz y kaval). Se describe con ellos el puente sonoro entre Oriente y Occidente, se respira la atmósfera de otro mundo sentimental, otra emotividad, otros ritmos, gracias a un penetrante tratamiento orquestal y la actuación de un conjunto vocal en busca de la semejanza en lo distinto.

Levent Bakirci encarna al desocupado Cahit y Sirin Kiliç, la identidad angustiada de una compañera de viaje, Sibel. Vollmer los ha dotado de una elocución apropiada,

de modo que muchos de los espectadores, turcos alemanes, se sintieron identificados con ellos. Michael Sturm instaló una puesta en escena plana en un espacio reducido, diseñado por Monika Gora para el exiguo tablado de la Casa de Comedias. Supo aprovechar al máximo el estrecho margen. Situó la orquesta al fondo, de manera que las masas y los personajes individuales pudieran actuar con realismo. Tarmo Vaask supo extraer de la orquesta y las voces unos tocantes efectos, sobre todo gracias a los instrumentos turcos. Una alfombra musical sirvió de apoyo al extenso y homogéneo reparto.

La Ópera de Bremen ha sabido dar el ejemplo de cómo resolver el tratamiento de temas actuales en un contexto de formas que reúne a los pueblos en el mundo del teatro cantado, un espacio de especial vivacidad.

Barbara Röder

René Pape como Boris

EL INFORME DE PIMEN HECHO PEDAZOS

Semperoper. 12-XII-2008. Musorgski, **Boris Godunov.** René Pape, John Tomlinson, Wolfgang Schmidt, Stefan Magrita. Director musical: **Sebastian Weigle.** Director de escena: **Christian Pade.**

DRESDE Una peculiar lectura ha dado Christian Pade del drama popular *Boris Godunov* de Musorgski.

Se basa en nuevas investigaciones históricas según las cuales cabe la duda de que Boris haya sido el asesino del zarevich. Una reventada y agresiva masa de gente destroza los harapos del áureo uniforme del niño hasta matarlo por extenuación. El cadáver es llevado en brazos por Boris, quien es visto como el homicida. Así lo considera Pimen, único testigo que escribe la historia en su celda monjil. Muchas hojas son destruidas, alusión a las actuales circunstancias.

La masa ha sido trajeada por el diseñador Alexander Lintl con ropas de hoy. En la escena de la coronación Boris se presenta de *Jogging* azul, sobre el cual lleva una capa dorada con piedras y suntuosos ornamentos. Parece agobiado bajo el peso de la corona que le coloca Shuiski, vestido de moderno ejecutivo como los demás boyardos. Sólo Pimen, de negro y con doradas cadenas, ofrece una imagen digna. En escena hay corroídos discos de metal que emiten sonidos de molino; en sus paredes, fotos y carteles. Un escritorio, una videocámara y, en lugar notable, una cama de hierro. Para las escenas íntimas, una estructura cuadrada reduce el espacio, que luego se tiñe de rojo sangre. Se ven proyecciones con escrituras cuyas letras se disuelven como gotas.

René Pape juega su protagonista como alguien en conflicto entre el poder y el saber, incapaz de resolver su tensión entre culpa e inocencia. Padece por la impotencia para aliviar la penuria del pueblo y por el peso de la camarilla política, que acaba derribándolo. Manifiesta en su actuación cambiantes expresiones de reflexión y



René Pape en *Boris Godunov* de Musorgski en la *Semperoper*

voluminosos momentos de autoridad. Con fuerte intensidad dice su monólogo *He llegado a la cima del poder* ante el escritorio, como quien gra-

ba un mensaje televisivo. En la escena de la muerte alterna la tristeza con la dulzura. John Tomlinson hace un Pimen de enorme presencia

escénica y una vocalidad a menudo gritada y exigida. Cortante sonoridad presta Wolfgang Schmidt a su Shuiski, pleno de carácter, peligrosidad y amenaza. Stefan Magrita resuelve a Grigori con una poderosa y bella voz de tenor. La regordeta posadera lituana de Christa Mayer, de atuendo plateado, botas laqueadas de negro y peluca rubia en plan Marilyn, luce su pujante registro de pecho. El resto del reparto ofrece parejas muestras de lucimiento.

Stefan Ulrich dirigió los Coros de la Ópera Sajona de Dresde y de la Sinfónica de Dresde con gran expresividad. La Capilla Estatal de la ciudad, a las órdenes de Sebastian Weigle, se produjo con elogiado brío y agudeza, y supo también ofrecer luminosa sonoridad a la escena de la muerte.

En conjunto, la producción muestra la moda dominante de hacer referencias a la actualidad, lo cual anula el encanto de época y el patetismo de la obra, convirtiendo la comparsa en un desfile de rufianes, prostitutas y mafiosos de la Rusia poscomunista, con horteras minifaldas y brillosas carteras.

Páginas web para artistas

Mer
au
matin

Larga experiencia en gestión
artística internacional
Diseño y programación profesional
Servicio de actualización

www.meraumatin.com

Bernd Hoppe

schetzo

Robert Meyer monta la divertida parodia wagneriana de Oscar Straus

NIBELUNGOS DE RISA

Volksooper. 20-XII-2008. Oscar Straus, **Die lustigen Nibelungen.** Michael Kraus, Regula Rosin, Robert Wörle, Kurt Schreibmayer, Karl-Michael Ebner, Renée Schüttengruber, Martina Dorak, Renate Pitscheider. Director musical: **Andreas Schüller.** Director de escena: **Robert Meyer.** Decorados y vestuario: Christof Cremer.

VIENA Cuando los nibelungos no se reúnen para una interminable *Tetralogía*, sino como personajes de cabaret en una opereta burlesca de Oscar Straus, *Die lustigen Nibelungen* (Los alegres nibelungos), resultan mucho más simpáticos. Sin embargo, en este caso, sus autores (como Fritz Oliven, que ha proporcionado el texto), se ven confrontados a varios problemas, sobre todo porque —a diferencia de la época de su triunfal estreno, en 1904 en el Carltheater de Viena— la saga de los nibelungos de ningún modo pertenece ya a la cultura general. Numerosas citas, que el público de hace 100 años encontraba divertidas, resultan hoy difíciles de entender (o han sido prudentemente eliminadas).

En el vodevil de Oscar Straus, el carácter militar y la



Dimo Dimov

superioridad germánica figuran en el centro de la parodia. El rey Gunther de Burgundia ha invitado a combatir a la reina Brunhild de Isenland. Si en la lucha resulta ganador, se casará con ella. Hasta ahora, Brunhild ha abatido a la mayoría de sus pretendientes. Sólo Siegfried von Niederland, el vencedor del dragón, ha podido vencerla. Por eso, Gunther pide a Siegfried su

ayuda en el combate...

La sustancia dramática de esta frívola pieza, más allá de las asociaciones literarias, no es muy rica, pero puede conducir a una velada de agradable diversión. Esto lo ha demostrado el director de la Volksooper, Robert Meyer, con su nueva producción, que está aderezada con algunos curiosos detalles. Dos duendes disfrazados de jóvenes

dragones, que acompañan la primera aparición de Siegfried, son los que se ocupan principalmente de provocar el humor. Fueron entregados cuando eran huérfanos a la custodia del héroe, cuando éste mató a su mamá dragona. Por lo demás, a los adaptadores de este nuevo intento vienés les resulta difícil introducir referencias actuales en los diálogos. Como Brunnhild (trasladada de Isenland al "Isarland" muniqués), Birgid Steinberger soltó truenos y relámpagos en dialecto bávaro. Michael Kraus fue un Gunther caracterizado como el káiser prusiano, y Robert Wörle aprovechó su corpulencia como Siegfried. A la dirección musical de Andreas Schüller le faltó un poco más de ritmo y vivacidad.

Christian Springer

Bertrand de Billy y Laurent Pelly ponen en escena la obra maestra de Debussy

UN SOMBRÍO DRAMA INTERIOR

Viena. Theater an der Wien. 13-I-2009. Debussy, **Pelléas et Mélisande.** Natalie Dessay, Stéphane Degout, Laurent Naouri, Phillip Ens, Marie-Nicole Lemieux, Beate Ritter. Director musical: **Bertrand de Billy.** Director de escena y vestuario: **Laurent Pelly.** Decorados: Chantal Thomas.

Representada en Viena en 1962, dirigida por Herbert von Karajan, y por última vez en 1988 con Claudio Abbado, *Pelléas et Mélisande* se ha convertido ahora en el Theater an der Wien en un sombrío drama interior de excelente factura visual y musical.

Maurice Maeterlinck escribió en una ocasión: "Las acciones son sólo los vagabundos, espías o aves nocturnas de las grandes fuerzas, que no se ven". Ésta es la mayor virtud de esta nueva producción: que en su ceremonial solemnidad oculta más de lo que muestra o incluso sugiere. Los personajes realmente no actúan.

Encarnan sus sueños, miedos y deseos. El dolor y el anhelo de Mélisande están reflejados por Laurent Pelly con tanto recato como el amor de Pelléas o los celos de Golaud. Son los enigmáticos símbolos de algo superior, que sólo estalla en los pocos instantes de máxima excitación.

Bertrand de Billy se mostró plenamente en su dominio en las evanescentes sonoridades de Debussy, ofreciendo un delicado juego de matices tímbricos y de diferenciación dinámica y obteniendo magníficos resultados de su Orquesta Sinfónica de la Radio de Viena.

La producción se benefició enormemente del hecho



Armin Bardel

Natalie Dessay y Stéphane Degout

de contar con cantantes nativos que dominaban todas las inflexiones de la lengua fran-

cesa. Natalie Dessay fue una musicalmente perfecta, aunque no ideal Mélisande. Sobre todo en las primeras escenas llegó a irritar por su hiperactividad, más propia de su estupenda Zerbinetta. La figura que mejor se integró en el espíritu de la producción fue el rey Arkel de Philipp Ens. Stéphane Degout como Pelléas, con ligeros problemas en el agudo, Laurent Naouri como sonoro Golaud y los excelentes Marie-Nicole Lemieux en Geneviève, Beate Ritter en Yniold y Tim Mirfin como el doctor completaron satisfactoriamente el elenco.

Christian Springer

Warner crea un fresco visual para la ópera de Britten

ANGUSTIAS, TORMENTOS

La Monnaie. 15-I-2009. Britten, *Muerte en Venecia*. John Graham-Hall, Andrew Shore, William Towers, Leon Cooke. Director musical: Paul Daniel. Directora de escena. Deborah Warner.



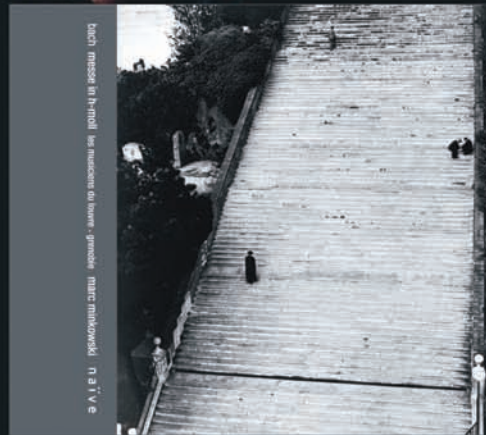
Johan Jacobs

BRUSELAS En una coproducción con la English National Opera, la Monnaie presentó la última ópera que escribió Britten, *Muerte en Venecia*, con puesta en escena de Deborah Warner y dirigida musicalmente por Paul Daniel. Es una producción muy hermosa de la Monnaie con pocos pero muy sugestivos decorados de Tom Pye, una iluminación mágica de Jean Kalman y una acción controlada hasta el detalle más pequeño. Las 17 escenas transcurrieron sin complicaciones y con los decorados rápidamente adaptados a cada una y las que más encanto tuvieron fueron las escenas de playa llenas de luz dorada. La coreografía de Kim Brandstrup para los juegos de Tadzio y sus amigos fue muy sugerente. Pero Deborah Warner no sólo ofreció un marco visual muy estético para las angustias y los tormentos de Gustav von Aschenbach, sino que también creó con los personajes un vívido y animado fresco. Aschenbach es la figura dominante, un hombre inseguro, buscando inspiración y lleno de buenos propósitos que nunca cumple, un poco desequilibrado y abrumando

por su atracción por Tadzio. Todos estos aspectos de su carácter son visibles y la interpretación de John Graham-Hall del difícil papel es sutil, convincente y conmovedora. Estaba casi siempre en el escenario y comunicó las palabras de Aschenbach con una clara, suave y expresiva voz de tenor y buena proyección. Un intérprete a la misma altura fue Andrew Shore, también un cantante con buena proyección que sobresalió en los diferentes papeles de los personajes más siniestros que confrontan a Aschenbach y es la Voz de Dionisio. William Towers, con su suave voz de contratenor, fue la Voz de Apolo y Leon Cooke, en el papel de Tadzio, fue un joven creíble, atractivo y atlético. Los papeles secundarios estuvieron bien interpretados y el coro, vestido con un elegante ropaje de época de Chloe Obolensky, cantó y se movió con precisión y presencia. Paul Daniel dirigió la Orquesta Sinfónica de la Monnaie con autoridad y conocimiento de la partitura y dio a la música una intimidad camerística y los necesarios impulsos dramáticos y colores.

Erna Metdepenninghen

naïve



Leicht messe in F-dur, im Museum der Kunst - greinor - marc minkowski, n. a. v. e.

JOHANN SEBASTIAN BACH

MISA EN SI MENOR, BWV 232

VERSIÓN PARA DIEZ SOLISTAS

LES MUSiciens DU LOUVRE-GRENOBLE

MARC MINKOWSKI

¥ 5145 (2 CD + LIBRO)

www.naiveclassique.com

www.diverdi.com

Renée Fleming como Thaïs

SUEÑO DE BELLEZA ETERNA

Metropolitan Opera. 11-XII-2008. Massenet, **Thaïs**. Renée Fleming, Michael Schade, Thomas Hampson. Director musical: **Jesús López Cobos**. Director de escena: **John Cox**.

NUEVA YORK Le ruega la heroína a su espejo: “Dis-moi que je suis belle, éternellement!”. En la nueva producción del Met, Renée Fleming, como la *grande horizontale* a punto de ponerse erguida, canta las palabras con extraordinaria urgencia y entrega, como si pidiera la confirmación del público de que “la Hermosa Voz” no haya perdido nada de su brillo y que físicamente, ataviada con un vestido de época diseñado exclusivamente para ella por Christian Lacroix, nunca ha estado más hermosa.

Bueno, al menos recibe la mitad de lo que pide: está bellísima, esbelta, *sexy* y muy atractiva. Pero lo que se oye es otra cosa. La calidad intrínseca de la voz no se puede discutir; en las notas medias y graves (que comprensiblemente favorece)

retiene su hermosa caricia y las agudas aún pueden girar y flotar. Pero cuando el volumen es más alto, sus viajes por encima del pentagrama suenan débiles y arriesgados. Y al otro extremo de su registro vocal su voz de pecho es demasiadas veces un gruñido enfático. En todo su registro, el sonido carece de presencia —no salta con emoción por encima de las candilejas; se queda obstinadamente en el escenario. Y ya que la magnitud de su voz ha disminuido, su elección de estilo se ha hecho más tosca; borrosos *portamenti*, un registro gutural y vulgares partes en *parlato* de notas escritas son sus recientes y hastiados ardidés. Es frustrante, porque Fleming es capaz de cosas mejores, incluso ahora, en la tercera década de su carrera, casi todo lo que hace, estilística y

Renée Fleming en *Thaïs*

técnicamente, parece ser algo elegido y no de exigencia. Creo que le vendría bien escuchar a unas cuantas de sus predecesoras francesas en el papel para que le

recordaran las virtudes de un ataque limpio, una línea firme, una articulación más directa.

Pero, con todo, Fleming, tiene el mérito de haber sido la responsable de que hicieran esta *Thaïs*. Ya han pasado treinta y seis años desde que el Met ofreció a sus abonados la embriagadora pieza, en una producción estrenada en San Francisco y hecha teniendo en cuenta a los intérpretes estelares, Beverly Sills y Sherrill Milnes. En esta nueva producción, vista por primera vez en Chicago en 2002 con Fleming y Thomas Hampson, al igual que Sills estaba a la sombra de Milnes, ya que no estaba en su apogeo, Fleming, sin querer, estuvo a la sombra del protagonista masculino. Athanaël es, a pesar del título de la ópera, el protagonista y Hampson estuvo maravi-

La *rondine* vuelve al Met

DE NUEVO EN REPERTORIO

Nueva York. Metropolitan Opera. 7-I-2009. Puccini, **La rondine**. Angela Gheorghiu, Roberto Alagna, Samuel Ramey, Lisette Oropesa, Marius Brenciu. Director musical: **Marco Armiliato**. Director de escena: **Nicolas Joël**. Decorados: Ezio Frigerio.

El Met tuvo que recuperar el tiempo perdido por haber retrasado durante tanto tiempo la reposición de la agri dulce y melódica *La rondine* de Puccini, que no se ha visto en el teatro desde la última temporada de Lucrezia Bori en 1936. (Sólo se ha descuidado más *Guillermo Tell* de Rossini). La New York City Opera, que ya lamentablemente no está en el Lincoln Center, presentó unas cuantas veces desde aquel año una encantadora aunque modesta producción de esta ópera, que la última vez, en 2004, cantó la deliciosa —tanto por su voz como por su persona— Pamela Armstrong, una interprete casi ideal, que interpretó a Magda, la mujer

Angela Gheorghiu y Roberto Alagna en *La rondine* de Puccini

mantenida, que huye de su lujoso nido parisiense en busca del verdadero amor pero pronto vuelve en un gesto tanto de autosacrificio como de pragmatismo.

La rondine del Met, papel que hizo la famosa Angela Gheorghiu, no pudo igualar el sencillo encanto de Armstrong o sus agudos fáciles y elegantes, pero con

todo es una buena Magda. Estuvo incluso mejor en el papel hace siete años cuando la “nueva” producción del Met tuvo su estreno en el Covent Garden, pero ahora los problemas son en parte culpa del Metropolitan —es una producción demasiado grande para el teatro y para ella, y en parte culpa suya. Su gesto *plastique* ahora parece algo forzado, y los cambios que hizo con sus pelucas y vestuario muestran una falta de buen gusto a la hora de saber lo que le va bien. Su interpretación se ha hecho más tosca, aunque su voz retiene su exquisita manera de frasear.

Roberto Alagna, en el papel de Ruggero, tuvo

lloso en su papel; incluso el palpable envanecimiento que estropea tanto su trabajo aquí resultó ventajoso, captó el sagrado orgullo desmesurado del sacerdote, pero luego hizo que su caída de lo sagrado a lo profano fuera completa, compleja y convincente. Hampson, al contrario que Fleming, aunque no se mostró tan emotivo y a lo gran teatro de ópera como Milnes ni tan elegante como, digamos, Michael Dens o una docena de otros cantantes franceses, cantó con más fuerza y seguridad a medida que la ópera avanzaba.

De los otros cantantes desiguales, Michael Schade fue un elegante Nicias y Leah Partridge encantó en su papel de La Charmeuse. Pero Alain Vernhes, que actuó por primera vez en el Met, en el papel del frágil y viejo Palémon, sonó muy débil. Jesús López Cobos dirigió con firmeza y sencillez, incluso en aquellos pasajes donde un poco de finura y estilo hubieran venido bien. (¿Y quién fue el responsable de haber eliminado, imprudente y falsamente casi todo el

ballet?). Los decorados eran hermosos y llenos de color, aunque un poco escuetos; el vestuario situó la acción un milenio y unos cuantos siglos más allá, hasta la época pintoresca del cine de las *Momias*. (En una aparente protesta en cuanto a la contratación de Lacroix, el decorador Paul Brown retiró su nombre de la producción). La dirección de escena de John Cox fue clara y sin afectación, aunque sin un conocimiento de los rituales mortuorios de los coptos (que un amigo me contó que se estaban aludiendo) fue desconcertante ver a Thaïs morir en su vestida de monja y echada encima de un simple jergón, sino sentada muy estupendamente en una silla encima de un altar cubierto de flores. Me pareció una escena más bien de la *prima donna* Renée Fleming, embellecida con otro carísimo original de Lacroix, en posición para que fuera adorada como una diva: "Dis-moi que je suis belle, éternellement!".

Patrick Dillon

mejor suerte: aunque ya no tiene el aspecto de cachorro jovencito que tenía en 2002, ni tampoco la frescura vocal. Su canto llenó el Metropolitan, cosa que no hizo la voz de Gheorghiu, y su encanto parece más sincero. Como la pareja cómica, Lisette y Prunier, Lisette Oropesa y Marius Brenciu (muy distintos que sus excelentes predecesores en la Royal Opera), fueron muy atractivos y casi perfectos. Samuel Ramey, en el papel de Rambaldo, el acaudalado "protector" de Magde, ofreció una impecable presencia en el escenario aunque se echó de menos un sonido más firme y seguro.

La producción de Nicolas Joël (la puso en escena Stephen Barlow) se mueve bulli-ciosa y convincentemente con los maravillosos decorados a lo *art déco*. Todos los cantantes estuviera soberbios en el vestuario de Franca Squarciapino (a pesar de los

ajustes que hizo en su atiendo la *prima donna*). Marco Armiliato dirigió espléndidamente y con sentimiento. A pesar de todos sus defectos, fue una fascinante tarde en el Met, con la simpática partitura de Puccini que por fin ha conseguido su legítimo lugar en el repertorio. Sin embargo, tengo una queja: el público fue el más ruidoso y mal educado que he visto en este teatro en el que los públicos suelen comportarse muy mal. Hubo toses, chasquidos al abrir y cerrar los bolsos o al quitar las envolturas de los caramelos y por supuesto hubo gente hablando con móviles. ¡Ojalá que el Met tuviera una brigada móvil de policía de buenos modales que patrullara entre las filas con linternas para avergonzar a los groseros e ignorantes para que al menos durante la representación se portaran con educación!

Patrick Dillon

United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

Sevilla UNESCO Ciudad de la Música

Miembro de la Red de Ciudades Creativas

del 22 de marzo al 4 de abril de 2009

AYUNTAMIENTO DE SEVILLA

ICAS, SEVILLA INSTITUTO DE LA CULTURA Y LAS ARTES

FeMÀS

Cajasol Obra Social

Ópera en miniatura

LA COLOMBE Y LA PENICHE

Fontainebleau. Théâtre. **La Péniche Opéra**. 17-I-2009. Gounod, **La colombe**. Dorothee Lorthiois, Vanessa Le Charlès, Pierre Espiaut, Johann Leroux. Ensemble 2e2m. Director musical: **Pierre Rouillon**. Directora de escena: **Mireille Larroche**. Decorados: Alexandre Heyraud. Vestuario: Danièle Barraud.

PARÍS Es *La colombe* de Gounod una joya de humor y ligereza. Antes de la serie de dieciséis representaciones de la *Péniche* en versión canto/piano, se ha presentado en el pequeño teatro a la italiana de Fontainebleau, en reducción para diez instrumentos. En 1860, el año que sigue al estreno de *Faust*, Gounod recibe del Teatro Lírico de Baden-Baden el encargo de dos óperas cómicas en dos actos para cuatro cantantes solistas que extraerá del fabulista La Fontaine. Adaptado por Jules Barbier y Michel Carré, el libreto de *La colombe* está basado en el cuento en verso *El balcón* que La Fontaine había tomado de Boccaccio. La

obra supone un regreso ilusorio a una naturaleza que los urbanitas han soñado siempre idílica, resume Mireille Larroche: juegos del amor y del azar, recetas de cocina y aves asadas son los sabrosos ingredientes de esta ópera cómica donde se mezclan el humor a lo Rossini, algunas almiaradas cantilenas y el gusto por la Grand-Opéra.

Mireille Larroche ha buscado no sólo actualizar esta obra de apariencia simple revisando el texto sin tocar la música, sino que ha realizado también una confrontación de épocas. A semejanza de nuestro siglo XXI, el siglo XVIII creyó en el regreso a la naturaleza, juzgando la vida de los pastores más auténtica que la

de los cortesanos. María Antonieta adoraba contar historias de amor entre decorados campestres, al tiempo que los filósofos de las Luces pensaban que la sociedad corrompía a los hombres y los hacía esclavos, mientras la naturaleza les hacía libres y buenos.

Así, sobre el pequeño escenario del Teatro de Fontainebleau, de acústica cálida y precisa, se plantó un remolque desmadejado y una barbacoa y el centro se ocupaba con dos haces de heno, pronto desparramados. Las parejas se vestirán poco a poco con trajes dieciochescos. Joven y dispuesto, el reparto (Dorothee Lorthiois como Sylvie, Vanessa Le Charlès como Mazet, Pierre Espiaut como

Horace y Johann Leroux como Maître Jean) otorga a la obra frescura y fantasía. Las voces resplandecen, la acción es espontánea, los diálogos naturales: auténtico teatro muy bien dirigido por Mireille Larroche.

En el foso, Pierre Rouillon dirige con ardor a un conjunto instrumental brillante en timbres y dinamismo. ¿Comó, entonces, un piano podrá conseguir esta paleta sonora con idéntico brío? Es cierto que lo exiguo de la *Péniche* hace imposible la presencia de diez músicos y un director pero tiene la ventaja de aproximar a público y cantantes.

Bruno Serrou

Una producción colorista y caprichosa

PÉRICHOLE BRILLANTE Y CONVENCIONAL

Théâtre du Capitole. 23-XII-2008. Offenbach, **La Périhole**. Karine Deshayes, Xavier Mas, Jean-Philippe Lafont, Michel Vaissière, Emiliano Gonzalez Toro, Daniel Capelle. Director musical: **Emmanuel Joel-Hornak**. Director de escena y coreografía: **Omar Porras**. Vestuario: Coralie Sanvoisin.

TOULOUSE Para sus últimas fiestas de fin de año como director del Capitolio, Nicolas Joël ha confiado a Omar Porras la dirección escénica de una de las obras más populares de Offenbach, la *Périhole*. Esta ópera cómica pertenece al período más fastuoso del "Mozart de los Campos Elíseos". En 1867, en el Théâtre des Variétés, las testas coronadas aplaudían a su musa Hortense Schneider en el papel titular. Los libretistas Meilhac y Halévy se inspiran en la obra de Mérimée *La carroza del Santísimo Sacramento*, en donde una actriz de Lima, Micaëla Villegas apodada "La Périhole", mantenida del virrey de Perú, tiene la idea descabellada de acudir a la iglesia en una carroza donada a la catedral. Estrenada en



la Comédie française en 1850, la obra tuvo un destino envidiable pues, además de Offenbach, inspiró a Jean Renoir uno de sus más bellos filmes, *La carroza de oro*, con la incomparable Anna Magnani.

Confiada al colombiano Omar Porras, la producción tolosana es colorista y caprichosa pero el conjunto del

espectáculo no es lo bastante despendolado, resultando finalmente demasiado convencional. Confiada a la Compañía de ballet Omar Porras, la coreografía es, por lo demás, el punto fuerte de la producción, lo que refleja quizá las dificultades con los cantantes, en concreto con Jean-Philippe Lafont que, como virrey demasiado ruidoso, recarga una vez más las tintas, si bien de forma menos enojosa que otras veces. Karine Deshayes es una Périhole brillante, lo que hace olvidar su amplio vibrato, mientras Xavier Mas encarna a un Piquillo entusiasta. En el foso, Emmanuel Joël-Hornack dirige de forma en exceso lineal a una Orquesta del Capitolio resplandeciente.

Bruno Serrou

Estreno de una ópera de Régis Campo

INFIERNO PARA MUJERES

París-Nanterre. *Maison de la Musique*. 10-I-2009. Campo, *Les quatre jumelles*. Robert Expert, Fabrice Di Falco, Julie Robard-Gendre, Sylvia Vadimova. Ensemble TM+. Director musical: **Laurent Cuniot**. Director de escena: **Jean-Philippe Saïs**. Vestuario: Montserrat Casanova.

NANTERRE El infierno para mujeres existe, se encuentra en Alaska si creamos a Copi, que sitúa allí la acción de *Les quatre jumelles*, la obra que ha inspirado al compositor Régis Campo (1968) una ópera de cámara estrenada por sus promotores, Arcal y el Ensemble TM+, en la *Maison de la Musique* de Nanterre. Cuatro gemelas se destrozan, en todas las combinaciones posibles, de una a cuatro, sobre un fondo de oro, droga y muerte. Las hermanas Smith, ricas y enganchadas a la cocaína, reciben la visita de las hermanas Goldwashing, pobres e inclinadas al crimen. A las primeras las representan mujeres, a las segundas hombres. Se conspira, se mata, se resucita para comenzar de nuevo...

Copi encarnaba de maravilla la desmesura y el escar-

nio. Una locura verbal agresiva y truculenta, un flujo vital que ajusta sus cuentas con el lenguaje; hilaridad y desamparo milagrosamente mezclados. A este argumento corresponde una música que se apoya en escalas repetitivas y pulsaciones mecánicas que evocan a la vez a Rimski-Korsakov y a Boulez. Si el tono es desmedido en Copi, en Campo resulta distante. Agradable, casi demasiado bonito en el juego de timbres y la exploración sonora, no contiene en sí mismo, al revés que las palabras, ni violencia, ni desesperación, apenas teñido de emoción en la comunión vocal de los últimos minutos.

La escenografía de Jean Tartaroli y Jean-Christophe Saïs es minimalista, limitándose a tres paneles grises bordeados de blanco que se apartan o se acercan. Algunos



copos de nieve cayendo sobre un lecho, o de polvo dorado, y la imaginación echa a volar, la locura se refugia en figuras escapadas de un cómic y en pelucas caricaturescas. Difícil le resulta a Jean-Philippe Saïs, que realiza aquí su primera producción operística, servir a la vez a Copi y a Campo mediante un trabajo sofisticado, servido por una

gestualidad estudiada, que se adhiere al menor detalle de una música contenida pero que no desatiende las perspectivas cómicas. El resultado permite a las cuatro gemelas alcanzar una cierta grandeza, aunque sólo sea por la proyección de sus sombras sobre las pantallas gigantes.

Esta ópera bufa está muy bien defendida por sus intérpretes. Los dos hombres de voces agudas (el contratenor Robert Expert y el soprano Fabrice Di Falco) ofrecen a las hermanas Goldwashing una refinada réplica en sus maneras afeminadas. Las dos mujeres (Julie Robard-Gendre y Sylvie Vadimova, dos mezzos) emparentan a las hermanas Smith con simples muñecas sonoras. Al frente del Ensemble TM+, Laurent Cuniot dirige la obra con rigor y lirismo.

Bruno Serrou

Humperdinck vuelve al Covent Garden

GRAN MÚSICA, POBRE ESCENA

Royal Opera House Covent Garden. 18-XII-2008. Humperdinck, *Hansel y Gretel*. Angelika Kirchschrager/Alice Coote, Diana Damrau/Camilla Tilling, Thomas Allen, Anja Silja. Directores musicales: **Colin Davis/Robin Ticciati**. Directores de escena: **Moshe Leiser y Patrice Caurier**.

LONDRES No se había puesto *Hänsel und Gretel* en la Royal Opera House desde el año 1937. Así que se esperaba con gran ilusión la nueva puesta en escena de Moshe Leiser y Patrice Caurier con unos decorados de mucho verde bosque a lo Magritte de Christian Fenouillat. Excepcionalmente, la Royal Opera ofreció dos repartos, ambos llenos de figuras estelares: el primer reparto tuvo a sir Colin Davis como director musical y Angelika Kirchschrager y Diana Damrau como protagonistas, Thomas Allen como el Padre y Anja Silja en el papel de la Bruja.

El segundo reparto fue

incluso más ejemplar si cabe —con Alice Coote y Camilla Tilling en los papeles principales— bajo la extraordinaria batuta de Robin Ticciati que hacía su debut con la compañía. Este talentoso joven londinense de 25 años fue descubierto por sir Colin Davis cuando era un adolescente y ahora es director musical de Glyndebourne en gira. Mostró su pasión por la partitura de Humperdinck desde el primer aterciopelado compás hasta el último. La orquesta tocó con viveza y precisión. Los metales, de sonido wagneriano, estuvieron soberbios y los contrabajos estuvieron inusitadamente líricos.

La mezzo británica Coote y la soprano sueca Tilling formaron una pareja ideal y encantadora como los desafortunados Hansel y Gretel. Mantuvieron un tono ligero de voz y se movían con la apropiada torpeza de jovencitos desgarbados. Pero siempre resulta problemático cuando un adulto hace el papel de un adolescente y suelen ofrecer un aspecto más de guerrero que de niños perdidos en el bosque. La bruja de Ann Murray, una abuela sofisticada, irradiaba encanto mortífero. Esta cantante, siempre elegante, sigue teniendo, tres décadas después de su debut con la Royal Opera, una exce-

lente voz. En cuanto a Silja, las reseñas que recibió, diciendo que gritaba en lugar de cantar, eran menos entusiastas.

Pero *Hänsel und Gretel* no tiene drama y esta empalagosa producción optó por eliminar lo poco que pudiera haber tenido. Incluso en el momento de crisis, cuando los niños empujan a la bruja dentro del horno, todo ocurrió demasiado rápido. El escenario ocupó un decepcionante lugar de distinguido mal gusto y únicamente se podían describir las alas iluminadas de ángel como auténticamente *kitsch*.

Fiona Maddocks



© Photo: Felix Broede / DG

GOUNOD:
Romeo y Julieta
Machaidze / Villazón /
Petrenko / Braun
Konzertvereinigung
Wiener Staatsoperchor /
Mozarteum
Orchester Salzburg /
Yannick Nézet-Séguin



2DVD 0044007433126

Deutsche Grammophon nos ofrece en DVD el rotundo éxito de la primera producción de *Romeo y Julieta* de Gounod del Festival de Salzburgo.

La profunda comprensión de la obra del director musical Yannick Nézet-Séguin y el director de escena Bartlett Sher guió en sus fabulosas interpretaciones a la joven soprano Nino Machaidze y a Rolando Villazón, que estuvieron vocalmente soberbios y recrearon unos personajes convincentes y apasionados, cargados de ternura, erotismo y desesperación.

Incluye material adicional en el que Villazón explica su visión personal del argumento, un *making of* y un documental sobre los rastros de *Romeo y Julieta* en Italia.

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



www.elcorteingles.es

TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Flórez: brillo y precisión

EN BUSCA DE LO AUTÉNTICO

Teatro Comunale. 17-I-2009. Bellini, *I puritani*. Juan Diego Flórez, Nino Machaidze, Ildebrando D'Arcangelo, Gabriele Viviani, Nadia Pirazzini. Director musical: Michele Mariotti. Director de escena, escenógrafo y figurinista: Pier'Alli.

BOLONIA Durante decenios *Los puritanos* de Bellini, una de las cimas del postbelcantismo más refinado y melodioso, se cantó con notables amputaciones, con bajadas o subidas de tono, según la cuerda. El mérito e interés de esta representación ha sido, más que el loable resultado artístico, la recuperación de los numerosos cortes impuestos por la tradición, incluidos algunos que el propio Bellini había realizado para el estreno parisino de 1835, como el muy hermoso terceto del primer acto —en realidad, un aria de tenor con acompañamiento de mezzo y barítono— *Se il destino a te m'invola*, un amplio fragmento del dúo Arturo-Elvira del tercero y la cabaletta de ambos en el cierre, *Ab! sento o mio bell'angelo*. No se ha contado, como es natural, en la música prevista por el autor para que la Malibrán la cantara en Nápoles.

La función ha discurrido por los mejores senderos del éxito, encabezado por el casi infalible Flórez, lírico-ligero aéreo y claro, que supo frasear, matizar, regular magistralmente y, por supuesto, acceder a la zona aguda y sobreguada sin problemas. Do, do sostenido, re bemol, re natural salen de su garganta con brillo y precisión. Es cierto que se suprimió el célebre pasaje en el que ha de ascender al fa⁴; pero, ¿quién puede hacerlo a plena voz sin emitir un sonido ridículo? Es verdad también que aún le faltan algunos grados para acceder a ese olimpo de los absolutos dominadores del *legato*, *rubato* o *sfumato*, pero está en el camino; sin que importe en exceso el hecho de que su voz no posea el cuerpo y las hechura



Bepi Caroli

Flórez y Machaidze en *I puritani*

ras que serían deseables.

Nos gustó mucho el timbre fresco y la sabia manera de modular, la discreta coloratura, el refinado sentir y la emoción de la muy joven georgiana Marchaidze, muy apurada, ¡qué pena!, en la zona más elevada. Buena voz, pero estentórea y un punto desabrida y abierta arriba, la del barítono Viviani y adecuada y redonda la del bajo D'Arcangelo, que expuso, sin embargo, muy rudamente, casi toda su parte. Mariotti es animado en el concepto, vivaz en la expresión, atinado en la rítmica, competente en la concertación; pero no está en el secreto del fraseo elegíaco, el lirismo trascendido. La orquesta tocó con profesionalidad, casi siempre ajustada, pero anduvo escasa de finura. Mejor el coro, sólido, compacto, sonoro. Y peor la puesta en escena de Alli, que nos pareció rutinaria, estática, con detalles de dudoso gusto, como ese bailoteo de las lámparas en uno de los momentos más delicados y patéticos de la obra.

Arturo Reverter

Valores musicales y enredos dramáticos

EL JUEGO DE LOS EQUÍVOCOS

Teatro Comunale. 16-I-2009. Haendel, **Partenope.** Elena Monti, Marina De Liso, Sonia Prina, Valentina Varriale. Accademia Bizantina. Director musical: **Ottavio Dantone.** Director de escena y decorados: **Giuseppe Frigeni.**

FERRARA Entre las óperas de madurez de Haendel, *Partenope* (1730) es una de las menos conocidas, no tuvo gran éxito en tiempos del autor ni lo ha tenido en los nuestros (pero ha sido grabada dos veces). La producción de Ferrara (en coproducción con Módena, Nápoles y Montpellier) era la primera representación en Italia en tiempos modernos. Y sin embargo *Partenope* no carece de valores musicales de altísimo nivel (aunque quizá en medida un poco inferior a las obras maestras más notorias como *Alcina*, *Ariodante* o *Giulio Cesare*, por citar sólo tres ejemplos) y presenta caracteres dramaturgicos en algunos aspectos insólitos, basándose en un libreto escrito por Silvio Stampiglia para Nápoles en 1699. La versión del texto probablemente conocida por Haendel algunos años después (con música de Caldara en 1708 o 1709) y usada por él en Londres en 1730 elimina dos personajes cómicos y sus irreverentes comentarios: así la acción se concentra sobre cuatro cortesanos que giran alrededor de Partenope, pero principalmente sobre las incertidumbres y angustias de uno de ellos, Arsace (el verdadero protagonista, con diez arias). Partenope lo prefiere, pero Arsace quisiera volver con Rosmira (a la que había abandonado y traicionado) y busca obtener su perdón cuando se la encuentra de cara, disfrazada de hombre y ansiosa de venganza. En el final feliz, Partenope se casa con Armindo y Rosmira vuelve con Arsace, pero a esta solución se llega a través de equívocos, disfraces y una gran variedad de situaciones, que ofrecen a



Marco Caselli

Haendel ocasión para numerosas piezas de elevada calidad (con algunas joyas auténticas). No es una historia fácil de poner en escena, la idea general de Giuseppe Frigeni era plenamente compartible: en un espacio escénico elegante, sobrio y geométrico, articulado con inteligencia, los juegos de luces asumían una fuerte sugestión y los personajes debían actuar con gestos muy estilizados. Aquí, sin embargo, en la calidad de esta estilización, los resultados no llegaron a ser plenamente convincentes, y no ayudaba la extravagancia del vestuario de Regina Martino, demasiado artificioso, aunque gustase la idea de caracterizar a cada personaje con un solo color. Buena la realización musical, gracias a la hermosa respuesta de la Accademia Bizantina, guiada con gran finura y sensibilidad por Ottavio Dantone, y gracias a un reparto del que sobresalieron las estupendas Sonia Prina (Rosmira) y Marina De Liso (Arsace). Elena Monti como Partenope se hizo apreciar por la técnica impecable, Valentina Varriale fue un discreto Armindo y el tenor Cyril Auvity un digno Emilio.

Paolo Petazzi



© Photo: Alti Laveine / JDO

SICILIANO: Roberto Alagna



CD 0028947781042

Roberto Alagna, nacido en París de padres sicilianos, rinde homenaje a sus raíces, con una apasionada interpretación de tarantellas, vales y nanas de la tierra natal de sus ancestros; canciones que como el propio tenor declara, son parte de él.

Destaca *El siciliano*, la canción que da título al álbum, arreglada por Yvan Cassar, productor y arreglista del álbum, que enriquece hábilmente en sus adaptaciones este repertorio tradicional. Incluye también la adaptación de Nino Rota, de *Parla più piano*, el tema de amor de *El Padrino*, la legendaria trilogía del cineasta Coppola.

La mezcla del entusiasmo siciliano y el ímpetu francés de Alagna hacen de esta grabación un álbum irresistible y lleno de vida.

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



www.elcorteingles.es

TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Estreno de *Outro fim* de Pinho Vargas

MÚSICA INGENIOSA, TORPE ESCENA

Culturgest Auditorium. 20-XII-2008. Pinho Vargas, *Outro fim*. Larissa Savchenki, Sónia Alcobaça, Madalena Boléo, Luís Rodrigues, Mário Alves. Miembros de la Sinfónica Portuguesa. Director musical: **Cesário Costa**. Director de escena: **André Teodósio**.

LISBOA El estreno mundial de la última ópera del compositor portugués António Pinho Vargas tuvo lugar en Lisboa en el Culturgest Auditorium, los pasados 20 y 21 de diciembre. Con el título de *Outro fim* (Otro final), esta ópera de cámara con libreto de un joven y exitoso autor portugués, José Maria Vieira Mendes, presenta varios personajes. La Madre (la mezzo Savchenki), la Esposa (soprano, Alcobaça), la Cuñada (mezzo, Boléo), el Marido (barítono, Rodrigues) y su Hermano (tenor, Alves).

Quedó claro que era el

primer libreto de Vieira Mendes, que utilizó una estructura obvia y directa, tal vez para que pudiera mantener un desarrollo del argumento bien equilibrado. Sin embargo, entre la intención del libretista de contar una historia ordinaria de gente corriente y su uso de un lenguaje demasiado sofisticado, lleno de metáforas, medias palabras, interrogaciones y un estilo poético repetido, artificial y fuera de lugar hubo una total incoherencia. Fue una de las debilidades de la ópera. Y la otra fue la puesta en escena. Un decorado fijo, en el que el único

cambio era la manera de usar la iluminación, pero aparte de eso un escenario lleno de objetos dispares, sin justificación aparente salvo ser decorativos y pensados para intelectuales. ¡Y cuánto les gustan las tiritas de papel! Se produjo otro elemento de confusión con la amplificación del sonido porque varias veces éste estaba en un lugar y los cantantes en otro.

La partitura de Pinho Vargas es un sólido trabajo que muestra un gusto para el eclecticismo musical combinando varios géneros como el jazz (Vargas también se

dedica al jazz), hasta la atonalidad, pasando por las melodías de Strauss y el Schoenberg entre posromántico y preatonal. La música resultó muy efectiva y siempre atenta a su encaje con las palabras, y la ambientación de cada *tableau*. En general, el reparto estaba bien equilibrado y respondía muy bien vocalmente y a las exigencias expresivas del compositor. Se puede decir lo mismo de la orquesta, espléndidamente dirigida por el defensor de la música contemporánea Cesário Costa.

Bernardo Mariano

Leo Nucci salva el rígido montaje de Giancarlo del Monaco

CUADROS MUERTOS

Opernhaus. 11-I-2009, Verdi, **Simon Boccanegra**. Isabel Rey, Leo Nucci, Roberto Scanduzzi, Massimo Cavaletti, Fabio Sartori, Giuseppe Scorsin. Director musical: **Carlo Rizzi**. Director de escena: **Giancarlo del Monaco**. Decorados: Carlo Centolavigna. Vestuario: Maria Filippi.

ZÜRICH Cuando en un escenario operístico a los figurantes y coristas se les ponen espadas en las manos, eso no constituye obligatoriamente un peligro para sus vidas sino una señal de alarma para un montaje. El director de escena tiene que trabajar muy duro con la gente para que las luchas colectivas resulten bien. Por ello resultó tan sorprendente que un artista como Giancarlo del Monaco se limitara a poner en escena una serie de cuadros rígidos y sin vida. Los personajes estuvieron abandonados a sí mismos, y no puede hablarse de una auténtica dirección de actores.

Sin embargo, los cantantes se ganaron con absoluto merecimiento su jornal, al menos en cuanto a potencia vocal. Es un verdadero placer escuchar a un tenor que lanza sus agudos con absoluta pasión como Fabio Sartori,



Fabio Sartori, Leo Nucci e Isabel Rey en *Simon Boccanegra*

aunque en ocasiones se agradece encontrar figuras más diferenciadas como las encarnadas por Roberto Scanduzzi como Fiesco o por el indestructible Leo

Nucci en el papel titular. Es verdad que recurre a ciertos manierismos estilísticos, pero todo lo que aún es capaz de ofrecer a sus casi 67 años puede hacer morir de envi-

dia a más de un barítono de las jóvenes generaciones. Muy diferentes entre sí fueron las prestaciones de los dos debutantes en sus respectivos papeles: Massimo Cavaletti otorgó al siniestro personaje de Paolo una revulsiva emoción y un adecuado canto. Isabel Rey, por el contrario, presentó una Amelia muy limitada de colores, con ciertas asperezas en el agudo y un vibrato no siempre controlado.

Carlo Rizzi dirigió muy en la línea de sus cantantes. Los acompañó adecuadamente y adoptó sus ritmos, proporcionando a la partitura un discurso fluido y ordenadas transiciones. En general, la orquesta se mantuvo en un segundo plano, perdiéndose buena parte de las originalidades planteadas en este Verdi de madurez.

Reinmar Wagner

Nueva obra de Gordon Chin

EN ASIA TAMBIÉN SE ESTRENAN ÓPERAS

Teatro Nacional. 29-XI-2008. Gordon Chin, **Mackay, el predicador de la barba negra.** Thomas Meglioranza, Mei-Lin Chen, Seung-Jin Choi, Rong-Kwei Chen. Coro Filarmónico de Taipei. Sinfónica Nacional de Taiwán. Director musical: **Wen-Pin Chien.** Director de escena, escenografía e iluminación: **Lukas Hemleb.**

TAIPEI Viajar expresamente a Taiwán, al otro lado del planeta, para asistir al estreno de una ópera de un compositor taiwanés parece algo exagerado. ¿Tanto promete la nueva ópera? ¿Y los intérpretes? ¿Y la puesta en escena? Desde aquí, desde esta vieja Europa que hace números para paliar la crisis, se es perezoso y algo prepotente al apreciar lo que hacen otras culturas fuera de este viejo mundo. Sin embargo, desde la emergente Asia, la culta Europa es divisada como “un placentero balneario donde sus afortunados ciudadanos viven embelesados en su historia y en su riqueza decadente”.

Taipei y su impresionante Teatro Nacional han presentado una ópera que combina iconos y costumbres de las culturas occidentales — estructura teatral, el uso del inglés, la escenografía, personajes, situaciones...— con sus propias tradiciones y elementos autóctonos. Acaso sin percatarse de ello, lo que han hecho el compositor Gordon Chin y su hábil libretista Joyce Y. Chiou en su ópera *Mackay, el predicador de la barba negra* sea equiparable a lo que hizo Puccini con *Turandot* o *Madama Butterfly*, pero al revés, y con un conocimiento mucho más riguroso y bastante menos pintoresco de Occidente del que el genio de Lucca tenía del universo Oriental.

El resultado de este arriesgado cruce de culturas en pleno siglo XXI es una brillante amalgama con lenguaje propio. La ópera se basa en un hecho real: la intensa peripecia vital del predicador canadiense George Leslie Mackay, quien en marzo de 1872 se instaló en Formosa, donde desarrolló una intensa actividad social en la isla. Contaba entonces



Escena de *Mackay, el predicador de la barba negra* de Gordon Chin en el Teatro Nacional de Taipei

28 años y hasta su muerte, en 1901, fue protagonista de la compleja evolución social de un país —Taiwán— empeñado desde siempre en reivindicar sus peculiaridades y diferencias.

Joyce Y. Chiou recrea en el libreto una acción dramática bien hilvanada, que nunca decae y plagada de detalles ingeniosos, a veces humorados. También cargada de referencias a la convulsa historia taiwanesa. Sus protagonistas, arquetipos perfectamente caracterizados, hablan en inglés y taiwanés, y evolución de acuerdo a un eficaz lenguaje teatral que sintetiza la rica trama dramática.

Todo sirve al desarrollo de una música rica en elementos autóctonos, pero de irrefragable vocación occidental. El compositor Gordon Chin (1957) ha exprimido el libreto para crear un discurso musical bien entroncado con la tradición operística occi-

dental. En sus compases, en sus líneas melódicas y en su trazado rítmico, hay colorido y asoma el dominio de una caligrafía musical propia, rigurosa y segura, cuya contemporaneidad en absoluto es sinónimo de disonancia o ruptura armónica.

El maestro Wen-Pin Chien (Taipei, 1967) planteó desde el foso una visión que incide y enfatiza los rasgos más líricos de la partitura sin por ello descuidar su contagioso entramado rítmico y polifónico. La Sinfónica Nacional de Taiwán —cuyo podio es frecuentado por maestros como Maazel, Slatkin, Barshai o Herbig— lució sonido y empaste francamente equiparables a los de las orquestas europeas, pese a que casi todos sus profesores son taiwaneses.

Del reparto vocal destacaron el barítono estadounidense Thomas Meglioranza, que dio vida a un Mackay cuyo empuje vocal realza-

ba la entrañable nobleza dramática y musical del personaje; la soprano Mei-Lin Chen (Zhang Cong-Ming), y el tenor coreano Seung-Jin Choi (Yan Qing-Hua). El Coro Filarmónico de Taipei cumplió con holgura su sustancial cometido vocal y escénico.

La escena, al cuidado del alemán Lukas Hemleb, se basa en un espacio ingeniosamente utilizado, con perspectivas y perfiles siempre cambiantes, a través de gigantes marcos superpuestos habilidosamente movidos. La cuidada iluminación, también diseñada por Hemleb, subraya el movimiento escénico y proyecta imágenes de singular refinamiento visual. El éxito fue grande para todos. Especialmente para la emergente cultura taiwanesa, que tras este estreno cuenta en su patrimonio con nueva obra maestra.

Justo Romero

JULIA FISCHER: FUTURO PRESENTE

Después de haber recibido a lo largo de la carrera innumerables galardones por su aportación a la música, Julia Fischer (Múnich, 1983), acaba de ser reconocida en Cannes como Artista Clásica del Año en la reciente edición del MIDEM, un honor compartido con el contratenor Philippe Jaroussky. Mujer de nuestros días, Fischer, aficionada a la lectura y también a escribir, incluyendo las respuestas a los *fans* que visitan su página web, no escucha más música que la clásica. La violinista alemana, a cuyos conciertos asisten caras cada vez más jóvenes, es una caja de sorpresas, algunas de las cuales desvela en esta entrevista.



Aunque la presencia de Julia Fischer parecía haberse convertido en un referente habitual en las programaciones de las salas de conciertos de España, desde hace algún tiempo el nombre de esta joven alemana que apunta como gran figura emergente en el panorama violinístico internacional —como demuestra en la reciente grabación bachiana que prologa su adscripción absoluta al sello Decca— casi podría decirse que ha desaparecido en las citas musicales de nuestro país. Fischer, no obstante, en la conversación mantenida con SCHERZO, después de declararse enamorada de nuestra tierra, se mostraba dispuesta a reanudar tan pronto como le sea posible sus fluidas relaciones del pasado: “estoy haciendo planes, por supuesto, para regresar pronto y con frecuencia —dice— a ese país en el que he actuado tantas veces”. Pero antes de que eso suceda, su violín, un Guadagnini de 1742 que posee desde el verano de 2004 —antes había utilizado en calidad de cesión un Stradivarius, un Guarneri del Gesù y un Galiano— habrá tenido que recorrer miles y miles de kilómetros, encadenando giras a una y otra parte del Atlántico. Con una mayor insistencia en América del Norte y Centroeuropa. Aparte, claro está, de las obligadas incursiones a ciudades del lejano Oriente referenciales para todos los músicos. Es el caso de Tokio donde, en la segunda quincena del próximo mes de junio, en cinco días se anotará cuatro actuaciones: dos conciertos con orquesta —en los que la *Sinfonía española* de Lalo será el plato fuerte—, y otros dos recitales con piano. En estos momentos, su actividad se centra “en torno a ochenta conciertos al año”, confiesa. Una importante cifra que, a la hora de dividir, organiza en bloques “de acuerdo con la disponibilidad de las orquestas y los directores, además de contar con las agendas de mis compañeros habituales para hacer música de cámara”. Entre estos últimos estaría la pianista Milana Cherniavska, con la que, recientemente, efectuaba una gira de recitales por Alemania y Austria. Aunque Fischer muestra una especial devoción por un colega del violín: el virtuoso Sacha Sitkovetski, a quien considera su alma gemela. Para empezar, por haber nacido el mismo año y casi en las mismas fechas (Sacha, el 3 de junio y Julia, el 15) y, además, por *compartir luthier*, ya que también él posee un Guadagnini, en su caso fechado en 1753. Al referirse a su violín actual, sin compararlo con los que anteriormente utilizó, se limita a subrayar: “La primera ventaja que le encuentro es que se trata de un instrumento de mi propiedad. Que es mío. Eso es lo más importante de todo para mí. Al margen de esto,



puedo decir que se trata de un instrumento muy bello, con un sonido muy profundo y oscuro”.

El encuentro que selló la complicidad entre Sitkovetski y Fischer fue de vital importancia para ella. Tuvo lugar durante la convocatoria del Concurso Internacional Yehudi Menuhin correspondiente a la edición de 1995, en la que, sin haber cumplido los 12 años, Julia Fischer consiguió alzarse con el Primer Premio otorgado por un jurado que presidía el mítico violinista creador del certamen. Aquel momento, que sirvió como trampolín para catapultarla al estrellato, no lo olvidará jamás. Ni el cariño que Menuhin le dio: “Fue muy agradable conmigo, recuerda. Hasta el punto de que, como mis conocimientos de inglés eran en aquel momento muy rudimentarios, él, que ya tenía casi 80 años, hizo lo indecible para hablar conmigo en un perfecto alemán”. No es de extrañar, pues, que el nombre de

Menuhin se incluya entre los héroes del particular Olimpo de Fischer, en el que no sólo hay violinistas. “Junto a David Oistrakh, también profeso una particular devoción por otras personalidades, como las de Glenn Gould o Marie Curie”. Aunque en el caso de Menuhin mantiene las sensaciones más a flor de piel: “Porque Menuhin no era solamente un músico. Podría afirmar que lo que más me fascinó de él fue su enorme carga de humanidad”. Además del Primer Premio, Fischer consiguió en aquella ocasión un trofeo especial por su modo de interpretar en solitario la música de Bach: al margen de las habilidades técnicas, Julia dejó clara en aquella ocasión una sensibilidad especial para servir a la audiencia la música del compositor de Eisenach, a la que posteriormente añadió los consejos que el propio Menuhin le dio: “Tuve una clase con él centrada en la *Partita en si menor*, y aunque en aquel momento no entendía todo lo que él me preguntaba

respecto a la obra, puedo asegurar que me produjo el mayor impacto de mi vida respecto a Bach". No es extraño, pues, que no dude al afirmar que "Bach es parte de mi vida; siempre lo ha sido y siempre lo será", para después añadir a modo de axioma: "Bach es como la Biblia para los músicos. Tiene algo muy íntimo, de carácter interno, a lo que podemos recurrir en cualquier ocasión con la certeza de que nos resultará útil". Sólo dista un paso para la siguiente afirmación categórica: "los conciertos para violín de Bach y *Las cuatro estaciones* de Vivaldi —un compositor que influyó decisivamente en Bach, sobre todo en lo que tiene que ver con el virtuosismo—, son las composiciones más importantes de la época barroca para todos los violinistas".

No es de extrañar que su opción a la hora de entrar a formar parte de la nómina de artistas Decca desembocase inevitablemente en Bach, de quien ya había llevado al disco anteriormente las *Sonatas y Partitas* para violín solo para el sello Pentatone en el que, entre 2002 y 2007, Fischer realizó diez grabaciones.

En esta ocasión ha optado por los dos conciertos para violín, el de dos violines y el de violín y oboe, el favorito de Julia, que ha contado en la aventura con una orquesta del prestigio en este repertorio como la londinense de Saint Martin in the Fields. "La oportunidad me pareció tan increíble, que no me la podía perder". Ni tampoco podía desoír los consejos del titular de la agrupación: "Llevaba trabajando con este director y con los músicos desde hacía mucho tiempo cuando de repente, un día, sir Neville Marriner me dijo que, pensándolo bien, no sabía por qué él tenía que estar allí, en el pódium, para terminar lanzándome un reto: '¿Por qué no haces algo sin mí?'. Era el modo de invitarme a que yo misma me responsabilizara de la dirección". Tras un primer momento de incertidumbre —"no hablamos de miedo, porque nunca he sido miedosa", confiesa— decidió aceptar el desafío. "Pensé que, en efecto, en estos conciertos, mi violín, si exceptuamos algunos momentos en que destaca como voz solista, no deja de ser parte de la orquesta. Desde este punto de vista, el papel del director propiamente dicho es, como si dijéramos, innecesario. Y que me perdonen mis amigos que dirigen". Así, armada de valor, el pasado mes Julia Fischer emprendía en Europa una gira con la orquesta que tiene como continuidad la que, durante dos semanas de este mismo mes, les llevará por distintos puntos de Estados Unidos y Canadá con el *Concierto para violín en mi menor* de Bach como pla-

to fuerte. "En estos, paseos, con la Academia de Saint Martin llevamos un programa en el que hago el doble papel de solista y concertino, lo que sin duda es más difícil que asumir solo el primerode ellos". Lo que en ninguno de los casos olvida Fischer es su espíritu de libertad, al que recurre para hacer una puesta al día de las partituras, aportándoles savia fresca. Al llegar a este punto, la defensa de su actitud es meridiana: "Me gusta pensar que toco para el público del siglo XXI".

Pero no sólo de Bach se alimenta la carrera de Julia Fischer, que asegura sentirse cómoda "con todo el repertorio que interpreto sobre un escenario". Britten, Prokofiev, Walton, Elgar, Khachaturian o Shostakovich se irán sucediendo a lo largo de estos meses en su atril, aparte como es lógico de las inmortales páginas para violín firmadas por Mozart, Beethoven, Brahms, Chaikovski o Mendelssohn. Hasta totalizar una oferta de más de un centenar de piezas entre las orquestales y camerísticas que lleva en cartera. Y, aunque afirma al preguntarle por su relación con los creadores contemporáneos que "aún estoy tratando de comprenderles", y avanzar como noticia que "Matthias Pintscher va a escribirme un concierto. Ya le contaré los resultados cuando lo termine", lo cierto es que, de aquí a dos meses se podrá verle interpretando el *Concierto para violín y orquesta* de Lorin Maazel, una batuta con especial peso en la carrera de Fischer, que asegura haber aprendido mucho del maestro —violinista como ella— en todo lo referente al fraseo y a la utilización del arco. Basta pensar que, con él al frente y con la Filarmónica de Nueva York, en 2003, seis años después de su primera experiencia norteamericana, Fischer desembarcaba en el Lincoln Center neoyorquino interpretando el *Concierto para violín* de Sibelius y que, ese mismo año, con el maestro-compositor de nuevo —esta vez con la Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera— ponía en pie al público con el *Doble Concierto* de Brahms en su debut en el mágico Carnegie Hall de la Gran Manzana donde, el pasado mes de noviembre insistía con Maazel, en el Avery Fischer Hall, esta vez con el *Concierto para violín n.º 5* de Mozart.

No es la única batuta de primera fila con la que Fischer ha compartido experiencias, que anota en su lista: aparte del citado Marriner, nombres como los de Christoph Eschenbach, Yuri Terimkanov, Marek Janowski, Herbert Blomstedt, o Michael Tilson Thomas, por citar algunos de los que le han dirigido, y de los que espera "en primer lugar, aprender". No importa si se trata de representantes de la vieja guardia o de las jóve-

nes generaciones "no tengo preferencias. Un director para mí es interesante o no lo es. Eso es lo importante. Tocar el repertorio adecuado con el director idóneo y en el momento preciso. Y lo mismo pienso cuando se trata de músicos con los que compartir las sesiones de música de cámara o de orquestas". De estas últimas, Fischer ha trabajado con algunas de las mejores del mundo, incluyendo, entre otras, la de la Gewandhaus, la Royal Philharmonic, las Filarmónicas de Londres, Múnich, San Petersburgo, Dresde, Holanda o la República Checa, así como las Sinfónicas de Viena y de San Luis, las Orquestas Nacionales de Lyon y del Capitolio de Toulouse o la Orquesta de la Suisse Romande.

Meticulosa hasta las últimas consecuencias, hay algunas obras que aún no se ha atrevido a incorporar a su oferta: "Si ciertas piezas que me gustan aún no las he tocado en público es sencillamente porque creo que aún no he dado con el punto que exijo, y prefiero concederme algún tiempo más para prepararlas. Un ejemplo de ello es la *Sonata n.º 10* de Beethoven".

Lo que Fischer parece haber olvidado ya es de la tensión de los concursos. "Sólo tomé parte en dos grandes certámenes entre 1995 —el Menuhin— y 1996 —cuando ganó en Lisboa la octava edición del Concurso para Jóvenes Instrumentistas de Eurovisión. "Así que llevo 13 años sin participar en ninguno, y me siento feliz por no haber tenido que volver a hacerlo". De aquellos tiempos guarda como mejores recuerdos "los colegas de mi misma edad con los que coincidí, algo muy bonito cuando eres tan joven, y, por supuesto, los importantes violinistas que integraban el jurado, y que me apuntó como experiencias de excepción".

Entre los años memorables, Fischer subrayará el de 2008 como el de las sorpresas ya que, quemando etapas, además de firmar su contrato con Decca, tuvo lugar su excepcional doble bautismo en los Proms londinenses. Primero, en formato de recital, en el marco del Cadogan Hall, interpretando tres piezas de Chaikovski y la *Sonata para violín* de Grieg. Al día siguiente, en gran formato, ya en el Royal Albert Hall junto a la Filarmónica de Holanda interpretando el *Concierto* de Brahms a las órdenes de Yakov Kreizberg. Aunque el mayor impacto de estos últimos meses entre sus seguidores, que jalean sus triunfos transmitiéndole ánimos a través de su página web, ha sido sin duda su debut, en la Alte Oper de Fráncfort, como pianista profesional en un programa en el que tuvo la oportunidad de mostrarse en sus dos facetas de instrumentista. Con el violín, interpretando el

Concierto n.º 3 en si menor de Camille Saint-Saëns; desde el piano, con el *Concierto en la menor* de Grieg. Como aliado al frente de la Junge Deutsche Philharmonie, contó con Matthias Pintscher, que sustituyó en último momento al inicialmente previsto Sir Neville Marriner. No fue una experiencia aislada: esa misma semana la repetía, con las mismas obras, en San Petersburgo dirigida por Nikolai Alexeev. Y aunque no se ha podido tomar un tiempo para pensar acerca de su posible actividad pianística, aún guarda munición en la recámara: “Todavía no tengo planes en ese sentido, aunque este mismo año volveré a hacerlo, para tocar el *Concierto en do menor* de Mozart en Ámsterdam y Montecarlo”. No hay que olvidar que, lejos de ser una advenediza en este territorio, Fischer dio los primeros pasos musicales frente al teclado sin haber cumplido los cuatro años, teniendo como profesora a su madre, la pianista eslovaca Viera Krenková. Fue ella quien, posteriormente, decidió reconducir la vocación de su hija hacia el violín, a la vista de que el hermano mayor de Julia se decidiese abiertamente por el teclado. De ese modo, pensó, podrí­an hacer música en familia. “La idea de mi madre era que cada niño, y no sólo los suyos, pudiese tocar un instrumento. Un deseo que no ha visto cumplido”. Ni el que su hijo llegase a ser un día pianista profesional “No, dice Julia, pero en casa aún lo toca, y a veces hacemos música juntos, como mi madre pretendía”.

De su madre ha heredado también la vocación docente, y hoy, enseñando en el Conservatorio de Fráncfort, es la violinista-profesora más joven de Alemania. “Siempre me ha gustado la enseñanza y he dedicado algo de mi tiempo a ella porque considero que es una parte importante de mi vida. Empecé a dar clases cuando tenía 15 o 16 años y hoy doy clases magistrales para niños”. Ni los frecuentes desplazamientos a los que obliga su actividad cambian sus ideas: “Al fin y al cabo, Fráncfort tiene un aeropuerto grande y bonito...”. Aun así, de vez en cuando regresa a tomar consejos de su principal profesora: “Voy a tocar para Ana Chumachenko cuando no estoy muy segura de cómo interpretar una pieza o a un compositor”. Nada de lanzarse a descubrir. “Los verdaderos descubrimientos, sencillamente, no existen. Puede que a veces un colega tenga una visión completamente distinta a la mía y que sea capaz de cambiar mi modo de interpretar. Pero a fin de cuentas, no deja de ser un punto de vista distinto; ni mejor ni peor”.

Juan Antonio Llorente



LOS DISCOS EXCEPCIONALES DEL MES DE FEBRERO

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



BACH: Cantatas BWV 51, 82a y 199. NATALIE DESSAY, soprano; NEIL BROUGH, trompeta. LE CONCERT D'ASTRÉE. Directora: EMMANUELLE HAÏM. VIRGIN 235004 2

Natalie Dessay está absolutamente exultante. Un DVD, conteniendo filmaciones de las sesiones de grabación, acompaña a este sensacional disco bachiano. **E.M.M.** Pg. 84



BARTÓK: Cuartetos de cuerda n.ºs 3 y 4 Sz. 85 y 91. **WEINER:** Cuarteto de cuerda n.º 3. CUARTETO PÁRKÁNYI. PRAGA PRD/DSD 250 228

El Párkányi concluye de manera magistral y emocionante su integral Bartók; y además nos da la propina de un Weiner bien tocado. **S.M.B.** Pg. 85



DEBUSSY: Obras completas para piano vol. 2: Ballade, Valse romantique, Danse, Images, Estampes, Pour le piano, Masques, L'Isle joyeuse, D'un cahier d'esquisses. JEAN-EFFLAM BAVOUZET, piano. CHANDOS CHAN 10443

Unas lecturas bellas y hondas, a la vez que diáfanos sin dejar de ser insinuantes. **S.M.B.** Pg. 90



HAENDEL: Dúos amorosos. NÚRRIA RIAL, soprano; LAWRENCE ZAZZO, contratenor. ORQUESTA DE CÁMARA DE BASELA. Director: LAURENCE CUMMINGS. DEUTSCHE HARMONIA MUNDI 88697214722

Núrria Rial vuelve a enamorarnos por su buen gusto y profunda expresividad. Delicioso recital. **P.J.V.** Pg. 94



KARŁOWICZ: Stanislaw y Anna Oswiecimowie. Rapsodia lituana. Episodio y mascarada. FILARMÓNICA DE VARSOVIA. Director: ANTONI WIT. NAXOS 8.570452

Un disco que nos descubre en excelentes condiciones los poemas sinfónicos del malogrado Mieczyslaw Karłowicz. **J.C.M.** Pg. 95



KARŁOWICZ: Las olas que vuelven. Un cuento triste (Preludios a la eternidad). Canciones eternas. SINFÓNICA DE NUEVA ZELANDA. Director: ANTONI WIT. NAXOS 8.570295

Antoni Wit realiza uno de sus mejores trabajos fonográficos, que no debería faltar en ninguna discoteca. **J.C.M.** Pg. 95



LIGETI: Sonata para viola. Lux aeterna. Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin. **HEPPERER:** Im Gestein. SUSANNE VAN ELS, VIOLA. CAPELLA AMSTERDAM. MUSIKFABRIK. Director: DANIEL REUSS. HARMONIA MUNDI HMC 901985.

Capella Amsterdam reinventa a Ligeti y extrae una intensa, matizada y serena musicalidad. **F.R.** Pg. 96



SÁNCHEZ-VERDÚ: Alqibla. La rosa y el ruiseñor. e.a. Directores: ZAGROSEK, JANOWSKI, HARTH-BEDOYA, ROPHÉ Y RUNDEL. KAIROS 0012782KAI

Lecturas que saben atender a todos esos recovecos por donde transita el sonido musitado, murmurado por Verdú. **F.R.** Pg. 70



SCHUMANN: Das Paradies und die Peri op. 50. RÖSCHMANN, STREHL, GÜRA, FINK, GERHAHER. CORO Y SINFÓNICA DE LA RADIO DE BAVIERA. Director: NIKOLAUS HARNONCOURT. 2 CD RCA 88697 227155 2

Sensacional interpretación para un hermoso oratorio. Un álbum que recibirá, a buen seguro, más premios. **R.O.B.** Pg. 103



WAGNER: El anillo del Nibelungo. REUTER, MILLING, BYRIEL, MORGNY, STENE, ANDERSEN, SJÖBERG, JOHNSON, THEORIN. REAL ORQUESTA DANESA. Director musical: MICHAEL SCHOENWANDT. Director de escena: KASPER BECH HOLTEN. 7 DVD DECCA Set 074 3264

Espectáculo atractivo, original e imaginativo. La escena tiene mucho interés. **E.P.A.** Pg. 71



LAZAR BERMAN. Pianista. Recital de Tokio de 1988. Obras de Schumann, Liszt, Schubert-Liszt y Rachmaninov. DYNAMIC 33593

Un festín para los oídos. Una velada musical que debió de ser inolvidable para quienes asistieron. **J.P.** Pg. 118



JOSÉ BROS. Tenor. Giuramento. CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID. ORQUESTA TITULAR DEL TEATRO REAL. Director: FRIEDRICH HAIDER. DECCA 0028947669166

Un disco que le hace justicia a tan inteligente y sólido cantante y que lo encuentra en un momento óptimo, por experiencia y madurez. **F.F.** Pg. 110



SUMARIO

ACTUALIDAD:

Ganadores MIDEM Classical Awards 2009 . . . 57

REFERENCIAS:

Haydn: Sinfonía nº 92 "Oxford". *E.P.A.* 60

ESTUDIOS:

Espanoles en Kairos. *F.R.* 62
 El Anillo de Copenhague. *E.P.A.* 63
 Naxos: Canciones de Ives. *S.M.B.* 64
 Todo Bellini en Dynamic. *A.V.* 65
 Audite: Fricsay, Dieskau, Ormandy. *E.P.A.* . . . 66
 EMI festeja a Puccini. *F.G.* 67

REEDICIONES:

Karel Ancerl: Fin de la Edición. *S.M.B.* 68
 Eufoda: 200 años de música en Versalles. *J.L.F.* .70
 Brilliant: El joven Brendel. *R.O.B.* 71
 Testament. *E.P.A.* 72
 Golden Melodram. *A.V.* 73

DISCOS de la A a la Z 74

DVD de la A a la Z 106

NEGRO MARFIL. *P.E.M.* 111

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS. 112

MIDEM Classical Awards 2009: Ganadores

EL TRIUNFO DE PRÉGARDIEN

El pasado martes 20 de enero, en el Auditorio Debussy de Cannes, tuvo lugar la ceremonia de entrega de los MIDEM Classical Awards, premios concedidos a las mejores grabaciones del pasado año a juicio del jurado internacional al que pertenece SCHERZO y cuya relación de nominados —de un total de 645 CDs/DVDs censados entre 127 sellos correspondientes a 23 países— apareció publicada en estas mismas páginas de actualidad discográfica de nuestra revista de enero.

La grabación del *Quinto Libro de Madrigales* de Monteverdi a cargo de La Venexiana (Glossa) ha obtenido el premio correspondiente a música antigua mientras que Philippe Jaroussky, secundado por Emmanuele Haïm, logra el galardón al mejor disco barroco con su deslumbrante homenaje al castrado Carestini.

El mejor registro de repertorio vocal ha ido a manos del tenor Christoph Prégardien que, con su *Bella molinera* schubertiana, alcanza igualmente el triunfo como Disco del año. Harry Christophers y su grupo The Sixteen acaparan los honores de música coral con su segundo *Mesías* haendeliano.

El premio de música instrumental recae este año en tres de las *Partitas* bachianas de Perahia (Sony) así como el de música de cámara en el recital con obras de Janáček y Haas a cargo del Cuarteto Pavel Haas. También es la obra de Janáček, en concreto *Las excursiones de Mr. Brouček*, la que consigue el galardón operístico de la presente edición.

El jurado del MIDEM reconoce también la labor creadora de la finlandesa Kaija Saariaho y el documento histórico que ilustra la labor de Fritz Busch en el Dresde prenazi. El Haendel de Egarr, el Mozart del veterano Mackerras, el Wellesz del Cuarteto Artis, el Mahler de Abbado, el último Adams operístico o el merecido homenaje a Carlo Bergonzi se añaden a una lista cuya nómina detallada se describe a la vuelta de esta página.

Premios clásicos Midem 2009

GANADORES DE LOS MIDEM CLASSICAL AWARDS

MÚSICA ANTIGUA

MONTEVERDI: Quinto Libro de Madrigales

LA VENEXIANA
CLAUDIO CAVINA
Glossa GCD 920925

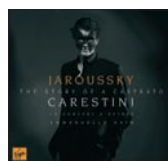


En todo momento se hace un legítimo aprovechamiento de las famosas disonancias que tanto disgustaron a ciertos contemporáneos. Por otro lado, la componente rítmica se mantiene discreta pero constante por debajo de una escansión de precisión y claridad absolutas. Verdaderamente una delicia.

MÚSICA BARROCA

Carestini. The Story of a Castrato (Porpora, Capelli, Handel, Leo, etc.)

PHILIPPE JAROUSSKY
LE CONCERT D'ASTRÉE
EMMANUELE HAÏM
Virgin 999510544 2



La belleza de su timbre esplendente, su soberbio control técnico sobre las dificultades, su precisión en los pasajes de coloratura, sus extraordinarios recursos ornamentales funcionan perfectamente en las arias de bravura. Una buena muestra del mejor canto barroco que puede oírse hoy día

VOCAL

SCHUBERT: Die schöne Müllerin

CHRISTOPH PRÉGARDIEN
MICHAEL GEES
Challenge 72292



El tenor alemán resuelve el envite con una riquísima hondura psicológica, cantando con soltura y limpia musicalidad sobre una dicción minuciosa, diamantina. Los cambios de humor están

señalados con claridad y finura. A pesar de la multitud de versiones referenciales, Prégardien se anota en la ilustre lista de los Dermota, Haefliger y Schreier.

CORAL

HAENDEL: Messiah

SAMPSON, WYN-ROGERS, PADMORE, PURVES
THE SIXTEEN
HARRY CHRISTOPHERS
3 CD Coro COR16062



Veintiún años después de su primer registro, Harry Christophers vuelve sobre *El Mesías*, logrando sobrepasar con mucho aquel primerizo acercamiento. Christophers tiene ahora en sus manos un coro mucho más maduro, flexible y refinado, un equipo instrumental infinitamente más capaz y un cuarteto vocal que para esta música resulta hoy difícilmente superable.

SOLO INSTRUMENTAL

BACH: Partitas 2, 3 y 4

MURRAY PERAHIA
Sony 88697226952



Perahia firma unas Partitas sensatas y reflexivas; es juicioso y recogido; conduce sus emociones ponderadamente y sin exageración. Un Bach sincero, de *tempi* recatados que siempre busca el aspecto natural y que inapelablemente lo encuentra. Un Bach pletórico de claridad e incluso de ingenuidad.

MÚSICA DE CÁMARA

JANÁČEK: Cuarteto de cuerda nº 1. HAAS: Cuartetos de cuerda nºs 1 y 3

CUARTETO PAVEL HAAS
Supraphon SU 3922-2

Entre las versiones de los *Cuartetos* de Janáček que tienen mucho que decir, mucho



que conmovieron, mucho que emocionaron, está ésta. Haas nos llega en lecturas magistrales, tensas, conmovedoras gracias a una formación de espléndidos músicos que invocan su nombre. Y no lo invocan en vano.

ÓPERA

JANÁČEK: Las excursiones de Mr. Brouček

VACIK, STRAKA, JANÁL, HAAN, PLECH
BBC SINGERS
ORQUESTA SINFÓNICA DE LA BBC
JIRÍ BELOHLÁVEK
2 CD Deutsche Grammophon 477 7387



Los equipos solista, coral y orquestal que conciertan Belohlávek son excelentes. El director checo consigue una lectura bella y divertida de esta obra poco conocida, y álbumes así lograrán que este título sea considerado como merece, sin desdenes, y desde luego sin exageraciones. Para el aficionado que no conozca esta obra, es una excelente oportunidad

MÚSICA CONTEMPORÁNEA

SAARIAHO: Notes on Light, Orion, Mirage

KARITA MATTILA, ANSSI KARTTUNEN
ORQUESTA DE PARÍS
CHRISTOPH ESCHENBACH
Online ODE 1130-2



Este magnífico monográfico 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.

HISTÓRICO

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



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.

CONCIERTOS

HAENDEL: Conciertos para órgano Op. 4
THE ACADEMY OF ANCIENT MUSIC
RICHARD EGARR
Harmonia Mundi HMU 807446



EGARR busca un nuevo equilibrio para estos conciertos; con una cuerda relativamente nutrida, utiliza un espléndido órgano de cámara que funde o enfrenta estupendamente su timbre y su volumen con el resto. La Academy suena punzante y realiza un variado muestrario de adornos, con sobresalientes intervenciones individuales. Interesante y original acercamiento a las obras.

OBRAS ORQUESTALES

MOZART: Sinfonías n°s 38-41
ORQUESTA DE CÁMARA ESCOCESA
CHARLES MACKERRAS
2 SACD Linn CKD 308



A sus 83 años, Sir Charles Mackerras da una lección de sabiduría instrumental y estilística revestida de una vitalidad juvenil e impetuosa que sitúa a estas versiones entre lo mejorcito de cuanto nos ofrece la discografía. Un álbum sencillamente extraordinario.

PRIMERA GRABACIÓN

WELLESZ: Cuartetos de cuerda n°s 3, 4 y 6
CUARTETO ARTIS DE VIENA
Nimbus NI 5821



El Cuarteto Artis es un especialista en este repertorio. Tiene, en su discografía, cuartetos de Zemlinsky, Schoenberg, Webern y Weigl. Si bien nada lo indica, esperamos que se trate del comienzo de una integral dedicada a Wellesz. Esta primera y magnífica muestra nos ha puesto los dientes largos.

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



Con *Doctor Atomic*, 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. 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.

DVD: CONCIERTOS

MAHLER: Sinfonía n° 3
ORQUESTA DEL FESTIVAL DE LUCERNA
CLAUDIO ABBADO, MICHAEL BEYER
EuroArts-Medici Arts 256338



Unidad conceptual y expresiva llevada a la cima de sus posibilidades en una realización técnica sin igual: ¿Se puede tocar esta música mejor que aquí?, ¿se puede encontrar otra versión con tal riqueza de maticas y tanta variedad dinámica? Espectacular filmación y envidiable toma sonora. Película indispensable para cualquier público.

DVD: DOCUMENTALES

Herbert von Karajan: Maestro for the Screen
GEORG WÜBBOLT
Arthaus 101459



Importante documento sobre este ya legendario director, con todas sus virtudes y contradicciones, relacionado con la verdadera obsesión que tenía Karajan por las producciones filmadas, naturalmente con él mismo de protagonista absoluto.

PREMIO ESPECIAL DEL JURADO

BEETHOVEN: Sonatas para piano, Vol. 4
MICHAEL KORSTICK
Oehms OC 617



Nos encontramos con la traducción de un Beethoven directo, inmediato, casi diríase urgente. Un Beethoven donde los tempi son impulsados hasta el extremo.

DISCO DEL AÑO

SCHUBERT: Die schöne Müllerin
CHRISTOPH PRÉGARDIEN
MICHAEL GEES
Challenge 72292

JOVEN ARTISTA REVELACION



Adam Walker

ARTISTA INSTRUMENTAL DEL AÑO



Julia Fischer

MIEMBROS DEL JURADO

Classic Radio (Finlandia)
Crescendo (Bélgica)
Fono Forum (Alemania)
Gramofon (Hungría)
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

ARTISTA VOCAL DEL AÑO



Philippe Jaroussky

SELLO DEL AÑO

SONY
MASTERWORKS

Sony Masterworks

LOGRO DE UNA VIDA



Carlo Bergonzi

DESCARGAS MUSICALES

WWW.MEDICIS.TV

Franz Joseph Haydn

SINFONÍA N.º 92 EN SOL MAYOR "OXFORD"

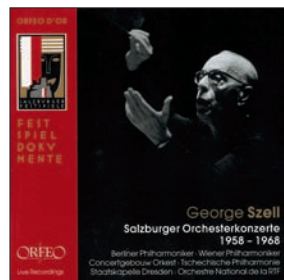
En una de esas noches en las que la televisión está imposible (casi todas, para ser exactos), se me ocurrió poner una sinfonía de Haydn para llenar el tiempo con esa música imaginativa y vital del maestro de Rohrau, que siempre nos deleita y admira por su lucidez y concentración. Le tocó el turno a la *Oxford*, y oyendo esta n.º 92 se me ocurrió que bien podría optar a formar parte de nuestra serie Referencias, pues aparte de sus cualidades, tiene los suficientes registros y es lo bastante conocida como para que muchos de los grandes directores se fijasen en ella y la llevasen a los estudios de grabación. Aunque la discografía de esta sinfonía no es tan amplia como la de sus hermanas de París (n.ºs 82 a 87) y Londres (n.ºs 93 a 104), y tampoco es tan popular como por ejemplo la n.º 88, grabada por casi todos los directores de renombre (desde Furtwängler hasta Harnoncourt, ambos inclusive, son pocos los que no la han grabado), esta luminosa y soleada *Oxford* que comentamos nos ofrece una buena muestra de registros que reseñamos a continuación, naturalmente a gusto del firmante. Se han quedado fuera algunas versiones como la de Dorati (Decca), una de las tres integrales junto a las publicadas por Naxos —varios directores— y Brilliant —Adam Fischer—, pero en la que el director húngaro pecó de cierta monotonía y algo de rutina comprobable especialmente en las últimas, también en esta n.º 92. Tampoco hemos incluido otras que no pudimos localizar en el momento de redactar este trabajo: Schuricht (Hänssler) y Günter Wand (Testament), que sin duda estarán a la altura de las mejores. Alguna que otra aproximación *tradicional* como la de Hermann Scherchen (DG Originals) o la de Karl Böhm (DG), no especialmente afortunadas por diversas razones, no hemos considerado oportuno incluirlas. Otras con instrumentos de época tampoco han tenido cabida por no conocerlas en el momento de la elaboración de este estudio: Kuijken (Virgin), Weil (Sony), Goodman (Hyperion), Brü-

gen (Philips), Jacobs (Harmónia mundi) o Hogwood (L'Oiseau Lyre, caso de que la haya grabado en su inconcluso ciclo) suponemos que podrían haber figurado sin ningún problema entre las que comentamos. De todas formas, como en el futuro cualquiera de mis colegas comentará para Referencias alguna que otra sinfonía de Haydn (es un mundo inagotable y naturalmente no lo vamos a dejar aquí), entonces spongo será el momento de reivindicar las versiones historicistas, aparte de que incluimos una de ellas (Harnoncourt) entre las ocho seleccionadas.

Cuando Haydn recibió el doctorado *Honoris causa* en música por la Universidad de Oxford en julio de 1791, el concierto de celebración incluyó la *Sinfonía n.º 92*, y desde entonces se la conoce con el nombre de esta ciudad inglesa. Es otra obra maestra como la n.º 88, que está en la misma tonalidad de sol mayor, y además la primera de las últimas sinfonías compuesta para oyentes ingleses, aunque es bastante diferente en temperamento, menos agresiva y con más escritura concertante para las maderas que la citada n.º 88. La orquesta es la misma que las sinfonías parisinas, esto es, flauta, dos oboes, dos fagotes, dos trompas y cuerdas, añadiendo aquí dos trompetas y timbales. Domingo del Campo, en su libro sobre Haydn (*Haydn*, Scherzo-Península 1999, pág. 119), nos contaba así las características de la composición que resumimos en estas líneas: "El primer movimiento rompe con los esquemas tópicos de la forma sonata, que aquí experimenta una considerable ampliación. El Adagio tiene forma ternaria, destacando el gran dramatismo de la sección central con la contundente intervención de trompetas y timbales. El minueto recoge material del primer movimiento, mientras que en el trío se combinan rasgos de humor junto a toques sombríos. El finale, de nuevo en forma sonata, despliega con agilidad y viveza las ideas que configuran el primer tema, mientras que el segundo se

relaciona rítmicamente con uno de los segmentos motivicos del primer movimiento, de tal forma que la obra queda construida con gran unidad y coherencia". La sinfonía, de pulso inflexible, gran nobleza melódica, inmacula-

que en el final elegancia y vivacidad coexisten en un equilibrio perfecto. La versión, la más rápida y ligera de todas las que se comentan, nos alecciona del virtuosismo de la orquesta, que a pesar de los rapidísimos *tempi*, no sacrifica



do diseño formal y refinada escritura, aparte de su cálida jovialidad, es otra de las memorables producciones del creador de la sinfonía como género instrumental por excelencia, otra obra maestra de la máxima aportación de Haydn a la historia de la música. A continuación se reseñan las ocho versiones discográficas elegidas comentadas por orden cronológico de grabación.

Bruno Walter (Orquesta del Conservatorio París, 1938. 22'. EMI Grandes Directores del Siglo XX). Traemos en primer lugar esta versión histórica de Bruno Walter grabada con la Orquesta del Conservatorio de París el 7 de mayo de 1938, dos meses después de la huida del director de Austria por la adhesión voluntaria de esta nación al Reich de Hitler, reeditada en buenas condiciones sonoras dentro de la colección de EMI *Great Conductors of the 20th Century*. La versión, a pesar de los negros nubarrones que amenazaban a Europa y que sólo se advierten en el *pathos* del segundo movimiento, es de una ligereza, efervescencia, humor y energía auténticas marcas de la casa. El primer movimiento, brillante e intenso, repite la exposición (inhabitual tanto en Walter como en esos tiempos en que se grabó la sinfonía). El segundo, aparte del dramatismo premonitorio, posee una lírica y profunda expresividad en las partes primera y tercera. El minueto es danzable y gracioso, mientras

en modo alguno la claridad del detalle.

Hans Rosbaud (Filarmónica de Berlín, 1957. 23'. Deutsche Grammophon). Diecinueve años después de la versión anterior, Hans Rosbaud, en los antípodas de Walter, firmó ésta de estudio para el sello amarillo con la Filarmónica de Berlín, lectura que se beneficia porque Rosbaud era un especialista en música de vanguardia y ello siempre le llevaba al análisis exhaustivo de cualquier obra que cayese en sus manos, que recibía siempre un tratamiento extraordinariamente profesional. El eminente haydniano H. C. Robbins Landon, comentó a propósito de la primera publicación en LP de las *Sinfonías n.ºs 92 y 104* por Hans Rosbaud: "En los próximos años habrá ciertamente una docena de versiones de la *Sinfonía "Oxford"* y al menos dos docenas de la *Sinfonía "Londres"* en el mercado, pero esta grabación DG permanecerá en la historia del disco como un modelo de interpretación perfecta de dos obras de Haydn". Al escuchar esta versión no nos queda más remedio que compartir su opinión al comprobar estas estructuras impecables, el sonido casi sarcástico de un humor perfectamente calculado, la perfección formal y el brillo de la orquesta. Quizá se eche de menos un punto más de expresividad en el Adagio, pero en conjunto es una memorable interpretación de esta obra, localizable hoy en el álbum de grabaciones comple-

tas hechas por Rosbaud para Deutsche Grammophon.

George Szell (Orquesta Nacional de la Radiodifusión francesa, 1959. 28'. Orfeo). Hace algunos años, Sony la publicó en un CD junto a otras obras de Mozart, pero actualmente es ilocalizable. Hoy la pueden encontrar en el extraordinario álbum de 7 CDs Orfeo que recoge los conciertos dados por George Szell en el Festival de Salzburgo entre 1958 y 1968, comentado en su



día también en las páginas de SCHERZO. La versión, con la orquesta francesa que se especifica, es un modelo interpretativo del clasicismo vienés, con la tensión y brillantez características de esta batuta, siempre clara, enérgica, de sabia y poderosa construcción, nítida y de absoluta perfección. La orquesta está impecable y no tiene nada que envidiar a otras versiones del propio Szell hechas con su conjunto de Cleveland (hoy tienen disponible otra versión de la *Sinfonía "Oxford"* por Szell y Cleveland publicada en el sello United Archives, prácticamente la misma aproximación que la que aquí se reseña, con la ventaja —económica— de estar publicada en un solo CD completado con excelentes versiones de las *Sinfonías n.ºs 88 y 104*).

Otto Klemperer (New Philharmonia, 1971. 31'. EMI). Estuvo disponible en un álbum de 3 CDs con todas las sinfonías de Haydn grabadas por Klemperer para EMI, aunque hoy está descatalogado y es de difícil localización, si bien el sello británico lo ha reeditado en series económicas (se puede encontrar a través de internet en las páginas www.fnac.fr y www.amazon.co.uk). La versión de la *Oxford*, de portentosa claridad, paladeada hasta en sus menores detalles, de colosal construcción y discurso caracterizado por una inusual lentitud (el reproche que se le ha hecho frecuentemente), es una versión objeti-

va, grandiosa (quizá en exceso) en la que todo se oye, muy interesante y absolutamente personal, recomendable especialmente para los seguidores de este genial director, que enseguida se ven atrapados por el magnetismo de su personalidad a pesar de sus peculiaridades interpretativas. El complemento de otras versiones excelentes (a juicio del firmante, sensacionales las n.ºs 95, 100, 101, 102 y 104), hacen de este álbum un curioso homenaje a Haydn firmado por Klemperer que recomendamos para oyentes objetivos con el suficiente rodaje y la suficiente personalidad como para no dejarse encorsetar por las *revolucionarias* concepciones del pontífice Harnoncourt y cardenales seguidores.

Neville Marriner (Academy of St. Martin in the Fields, 1976. 26'. Philips). Procedente de un precioso álbum de 10 CDs en el que Marriner y su Academia grabaron todas las *Sinfonías* de Haydn con título (son 29 *Sinfonías* con sobrenombre, *Le matin*, *Le midi*, *Le soir*, *El filósofo*, *Mercurio*, *Fúnebre* y así sucesivamente hasta llegar a la *Londres*), es uno de los grandes monumentos dedicados a la música de este compositor, a juicio del firmante por encima de otros que la ortodoxia progresista (nos referimos a los partidarios de los instrumentos de época) considera como el no va más en la discografía haydniana, es decir, todos los que hemos citado anteriormente en el primer párrafo que se quedaban fuera de este trabajo y que en su momento, cómo no, serán debidamente reivindicados. La *Sinfonía "Oxford"* en manos de Marriner es una de las más claras, ligeras, convincentes y mejor tocadas de toda la discografía, cualidades que se ven potenciadas y engrandecidas por la excelente grabación Philips. Únicamente el humor un tanto *British*, demasiado elegante y refinado del último movimiento, al que deseáramos con un punto más de rudeza campesina, choca un poco dentro de esta excelente versión. El álbum de 10 CDs en el que viene publicada posiblemente se pueda localizar en Internet, en las páginas que hemos mencionado en el apartado Klemperer.

Leonard Bernstein (Filarmonía de Viena, 1984. 28'. Deutsche Grammophon). Forma parte del conjunto de grabaciones dedicadas a Haydn

que Bernstein hizo en conciertos públicos durante los últimos años de su carrera y que ahora pueden encontrar en un álbum de 3 CDs de la serie *Collectors* de DG. La versión, excelentemente tocada por una excelsa Filarmonía de Viena, es uno de los logros indiscutibles de Bernstein, de quien el citado H. C. Robbins Landon decía que era "el mejor director de Haydn de todos los tiempos", de chispa y humor contagiosos, un Haydn en la línea de la gran tradición (la orquesta es quizá excesivamente amplia, aunque la claridad de planos y texturas, facilitada por la estupenda grabación, es absoluta), vigoroso, ágil, brillante, incisivo y enérgico. Cualquiera que lo escuche se sentirá atraído de inmediato, Lenny se lo pasa en grande con Haydn en general y con esta obra en particular (como ya nos había demostrado en sus versiones con la Filarmonía de Nueva York) y de paso contagia al oyente con su entusiasmo, humor y extraordinaria capacidad para cantar. Sin duda, una de las aproximaciones más afortunadas de la *Sinfonía "Oxford"*.

Sergiu Celibidache (Filarmonía de Múnich, 1993. 30'. EMI). Grabación tomada en un concierto en vivo en la Philharmonie am Gasteig de Múnich durante los últimos años de la vida de Celibidache y publicada por EMI en un CD acoplada con la n.º 40 de Mozart. El maestro siempre hablaba de la dificultad de este repertorio, el clasicismo vienés era de concepción "bidimensional", los contrastes eran mucho menores que en los románticos; el arco antiguo, por ejemplo, no permitía alargar las notas ya que los compositores escribían frases relativamente cortas; se utilizaban cuerdas de tripa y el sonido era más delgado. "Por tanto hay que interpretar hoy estas obras con menos contrastes, sin explotar enteramente el potencial del arco moderno y suprimiendo el vibrato histérico infiltrado en muchas orquestas modernas internacionales. En tiempos de Mozart y Haydn los instrumentos eran más pequeños y por tanto el sonido era más fino" (otra cosa son los instrumentos históricos, que Celibidache conceptuaba como "un filón comercial, pura mentira" —sic—). Los que conceptúan al romano como un director "lento", se sorprenderán con las dos sinfonías de Mozart y Haydn de

este CD, en donde, por ejemplo, "el término Presto en Haydn, la indicación de *tempo* más rápida, debe ser tomado al pie de la letra". Versión, en suma, profunda y jovial, transparente y equilibrada, un modelo de perfección formal y constructiva, en la que el amplio tamaño de la orquesta no supone ningún obstáculo para la claridad de texturas ni para el estilo de su autor. De conocimiento obligado.

Nikolaus Harnoncourt (Concentus musicus, 2001. 26'. DVD Opus Arte). En principio habíamos incluido la reciente versión de Rattle con la Filarmonía de Berlín (EMI, 2007) para figurar como última versión de este trabajo, pero al final optamos por este DVD filmado por Brian Large en el Festival Styriarte, en el que Harnoncourt nos ofrece en vivo un programa enteramente dedicado a Haydn: la *Sinfonía n.º 92*, naturalmente, más las cantatas *Arianna a Naxos* y *Scena di Berenice*, ambas con Cecilia Bartoli como voz solista, además de un interesante bonus en el que Bartoli y Harnoncourt hablan sobre las dos cantatas citadas. Independientemente de la espectacular intervención de Cecilia Bartoli, ciñéndonos a la versión de la *Sinfonía "Oxford"* diremos que sigue las pautas habituales de Harnoncourt como intérprete de Haydn, esto es, impulso, brío, un punto de agresividad, magnífico nivel de ejecución (estupendo el Concentus musicus), humor y elegancia, con ese ritmo *eléctrico* tan característico y esas insólitas sorpresas que sin duda atraen y admiran, aunque para muchos el sonido del conjunto empleado por el director no sea el adecuado y peque en ocasiones de una uniformidad expresiva no siempre del agrado de todos. Como quiera que sea, una buena versión de esta *Sinfonía "Oxford"*, muy bien tocada y filmada.

Así pues, para el firmante es complicado decantarse por una versión determinada y no hay ninguna claramente favorita. Quizá Celibidache, Marriner y Bernstein, posiblemente también Harnoncourt, podrían ser los máximos recreadores de esta deliciosa música sin menoscabo de los restantes. Lo que sí es cierto es que cualquiera de los ocho reseñados le hacen plena justicia a esta obra maestra.

Mauricio Sotelo, Lothar Zagrosek, Ensemble Recherche

NUEVOS Y EMERGENTES MÚSICOS ESPAÑOLES



SÁNCHEZ-VERDÚ: Alqibla. La rosa y el ruiseñor. Elegía del horizonte. Ahmar-aswad. Paisajes del placer y de la culpa. CLAUDIA BARAINSKY, soprano; GABRIEL SUOVANEN, barítono. BANCHETTO MUSICALE. ORQUESTA DE LA SUISSE ROMANDE. ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA. HR-SINFONIEORCHESTER, JUNGE DEUTSCHE PHILHARMONIE. Directores: LOTHAR ZAGROSEK, MAREK JANOWSKI, MIGUEL HARTH-BEDOYA, PASCAL ROPHÉ Y PETER RUNDEL. KAIROS 0012782KAI (Diverdi). 2078. 70'. DDD. PN



SOTELO: Chalan. Como llora el agua. Wall of light black-for Sean Scully. Night. TRILOK GURTU, TABLA, percusión; JUAN MANUEL CAÑIZARES, guitarra; MARCUS WEISS, saxofón. MUSIKFABRIK. Directores: STEFAN ASBURY, BRAD LUBMAN Y MAURICIO SOTELO. KAIROS 0012832KAI (Diverdi). 2008. 60'. DDD. PN

línea maestra sobre la que trabaja Sotelo. Este empleo del solista, del músico virtuoso y de técnicas instrumentales que se derivan explícitamente de la práctica de la música de India (la pieza inicial, *Chalan*), del flamenco (uso de la guitarra como único material en *Como llora el agua*) y la percusión a modo de transfiguración de la bulería en *Night*, responden a un afán simplificador por parte de Sotelo. Es como si las ideas que sustentaran el imaginario del compositor en el primer período (Giordano Bruno, Valente, Luigi Nono, Jabès) se hubieran temperado en el resultado sonoro de estas obras de reciente creación, cuyo fin último pretende el disfrute del receptor al ofrecérselo un espacio sonoro de enorme claridad y transparencia. Por sendas distintas, Sotelo ha logrado algo similar a lo alcanzado por otros autores actuales, como Paul Lansky o Frances White: convertir los materiales de la vanguardia y las formas populares en un brillante ejercicio en el que la disposición de los ritmos (la formidable *Wall of light black*, la tremendamente seductora *Night*) y el juego entre los diferentes planos sonoros dan como resultado un mosaico tan poderoso en lo conceptual como irresistiblemente atractivo y fluido en la expresión.

La música de José María Sánchez-Verdú (n. 1968) parece que está en trance de hacerse, como si con cada escucha la música se reinventase a sí

misma, obviando cualquier tipo de elaboración previa. Atrapa Sánchez-Verdú buena parte del aliento que alumbrara las obras compuestas por autores como Scelsi, Feldman o Messiaen, en donde los sonidos parecen proceder de un material orgánico elemental y primigenio. No hay en Verdú, efectivamente, ninguna influencia directa de un músico como Scelsi, pero toda esa gradación imperturbable de los sonidos con que el español organiza obras como *Alqibla*, *Paisajes del placer y de la culpa* o ese pequeño monumento que es *Abmar-aswad* (sólo 8 minutos de duración), se debe en buena medida al oído atento del joven músico hacia el legado de toda esa generación de maestros que en la modernidad han encarado el material desde el sentido de lo ceremonial, del ritual. La enorme belleza que llevan dentro estas piezas instrumentales de Verdú se basan en esa importancia dada al sonido. Surge así un tratamiento de orfebrería, en el que se privilegia la disposición vertical del sonido. En Verdú, importa la forma pequeña, lo microscópico. Los hermosos conjuntos de texturas ultra delicadas que son *Alqibla*, *Paisajes del placer y de la culpa*, se deben a esa devoción por el sonido que hay en Verdú, una devoción que emociona, sobre todo cuando vienen servidas las obras por unas interpretaciones, las de las diferentes agrupaciones que se reúnen en este CD de Kairos, que transmiten con fidelidad exultante las indicaciones del autor. Son lecturas que saben atender a todos esos recovecos por donde transita el sonido susurrado, murmurado por Verdú, por lo que estamos ante la opción más clara que nos brinda la fonografía, muy superior, tanto en técnica instrumental como en el tratamiento de espacialización del sonido, a la prestación de la Orquesta Sinfónica de Sevilla en su reciente disco del sello Almoviva. El disco de Kairos presenta, como complemento a las tres piezas citadas, dos obras de distinto calado: *La rosa y el ruiseñor* es un emocionante diálogo entre soprano y barítono que traspasa el lado espiritual de los versos de San Juan de la Cruz y *Elegía del horizonte* supone el punto de menos interés del



PARRA: Tríos con piano n.ºs 1 y 2. Impromptu. L'Aube assaillie. Abime-Antigone. Trío de cuerda. ENSEMBLE RECHERCHE. KAIROS 0012822KAI (Diverdi). 2008. 66'. DDD. PN

disco, pues el sonido de un clarinete siempre en primer plano parece desentonar algo con el tejido, en general minimalista del autor.

El espacio sonoro de Héctor Parra (n. 1976) es horizontal, el configurado por un discurso que se sitúa en la continuidad del legado clásico. Las únicas perturbaciones a ese flujo de signos de la tradición que son los dos *Tríos para piano* y el *Impromptu*, lo constituyen las tres últimas piezas del registro, pero sobre todo allí donde interviene el arsenal electrónico. Parra inserta, junto a los instrumentos de cámara (aquí, el Ensemble Recherche actúa como conjunto de solistas), partes elaboradas electrónicamente para colisionar con el violonchelo en *L'Aube assaillie*, de 2005, y para interactuar con el violín, la viola y el chelo en el *String Trio*, de 2006. Estamos ante alguien que ha entendido bien los planteamientos de suave interrelación entre instrumentos convencionales y arsenal electrónico muy mesurado que ha llevado a cabo normalmente el compositor británico Jonathan Harvey, pues el tratamiento saturado de los timbres del instrumento remiten a la pieza *Curve with plateau*, del compositor británico, con quien, por cierto, estudiara Parra. En el *String Trio* hay un sentido de la plasticidad sonora especialmente notable. La línea de la parte grabada es menos saturada aun que en *L'Aube* y procede por repentinos estallidos, momentos fantasmagóricos que aportan una especial luminosidad a la música del autor.

Francisco Ramos

Michael Sachoewandt

UN ANILLO FEMINISTA



WAGNER: El oro del Rin. JOHAN REUTER (Wotan), HANS LAWAEZ (Donner), JOHNNY VAN HAL (Froh), MICHAEL KRISTENSEN (Loge), STEPHEN MILLING (Fasolt), CHRISTIAN CHRISTIANSEN (Fafner), STEN BYRIEL (Alberich), BENGT-OLA MORGNY (Mime), RANDI STENE (Fricka), ANNE MARGRETHE DAHL (Freia), SUSANE RESMARK (Erda).

La walkyria. STIG ANDERSEN (Siegmond), GITTA-MARIA SJÖBERG (Sieglinde), JAMES JOHNSON (Wotan), IRÉNE THEORIN (Brünnhilde), STEPHEN MILLING (Hunding), RANDI STENE (Fricka).

Sigfrido. STIG ANDERSEN (Siegfried), BENGT-OLA MORGNY (Mime), JAMES JOHNSON (Wanderer), STEN BYRIEL (Alberich), CHRISTIAN CHRISTIANSEN (Fafner), SUSANE RESMARK (Erda), IRÉNE THEORIN (Brünnhilde).

El ocaso de los dioses. STIG ANDERSEN (Siegfried), GUIDO PAEVATU (Gunther), PETER KLAVENESS (Hagen), STEN BYRIEL (Alberich), IRÉNE THEORIN (Brünnhilde), YLVA KIHLEBERG (Gutrune), ANETTE BOD (Waltraute). CORO DE LA REAL OPERA DANESA. REAL ORQUESTA DANESA. Director musical: MICHAEL SCHOENWANDT. Director de escena: KASPER BECH HOLTEN. Vídeo: CUBUS FILM & TV. 7 DVD DECCA Set 074 3264 (Universal). 2006. 956'. **PN**

Una mujer entra en una habitación, en el ático-biblioteca de la casa paterna, y enciende una luz. Es Brunilda, que vuelve la vista a su pasado a fin de comprender su vida, justo en el momento en el que el yo que le era familiar ha dejado de existir. Está atravesando la crisis más grave de su vida, habiendo traicionado al hombre que amaba más que a nada en el mundo. Quiere saber cómo ha llegado hasta allí, desea comprenderlo por sí misma: crear su propia mitología, su propia estructura para explicar la vida que ha llevado.

(Kasper Beg Holten)

Así comienza *El oro del Rin*, por el fin en vez de por el principio, y el conjunto del *Anillo* es vivido como un gran *flash-back* (Brunilda aparece en pantalla consultando libros, recortes de prensa y legajos durante todos los intermedios orquestales). De esta manera, el ciclo, que trata de la historia del mundo, desde su comienzo hasta su final, es aquí la historia de una sola persona, una mitología enteramente personal. Ya es sabido que el *Anillo* es una obra maestra de una riqueza infinita que ha interesado a artistas e intelectuales desde su estre-

no en 1876 y que ha sido objeto de múltiples interpretaciones extremas, más que cualquier otra ópera de la historia. De hecho, ha sido explicado desde muchos puntos de vista: político, filosófico, psicológico, histórico o estético, e incluso, como en el caso que nos ocupa, creando una mitología que responde a la necesidad del hombre de construir su mitología individual mediante una puesta en escena ambigua, con la posibilidad para cada espectador de interpretar a diferentes niveles, según el punto de vista de cada uno. Como dice su creador escénico, “Es la saga de una familia que se interpreta a través de todo un siglo, el siglo XX, con la rebelión de Brunilda contra el pensamiento de su padre, el pensamiento masculino que ha envenenado su propia vida. De esta forma comprendo que la interpretación masculina del poder y de la ideología está destinada a la aniquilación, y así incendia al final el Walhalla, la biblioteca, el palacio ideológico paterno”.

Esta versión escénica, ya hemos visto que planteada desde el punto de vista feminista, es de evidente atractivo, a nuestro juicio de más interés, más lógica y mejor construida

que las famosas de Patrice Chéreau o Götz Friedrich, aunque se den detalles que quizá haya que estudiarlos más detenidamente en su conjunto para que éste quede perfectamente engarzado y que pueden dar la impresión de cierta incongruencia con el texto del autor (unos cuantos ejemplos, el oro del Rin no es un trozo de metal, sino un atractivo joven desnudo que luce sus atributos nadando inocentemente ante las ninfas —cuando Alberich roba el oro, el joven es asesinado y su corazón le es extraído por el nibelungo, que lo levanta victorioso en el aire—; al final de la misma ópera, Wotan mata a Loge clavándole su lanza; en el primer acto de *La walkyria*, es Sieglinde la que saca la espada del fresno (que no es tal fresno) en vez de Siegmund, mientras que cuando Wotan le dice a Hunding, al final del segundo acto, que vaya a darle las gracias a Fricka, éste no cae fulminado como sucede habitualmente, sino que sale de la escena todo ufano y riéndose ruidosamente de su victoria. En el acto segundo de *Sigfrido* aparece un adolescente rubio con trenca (¿el futuro Hagen?) que no sabemos muy bien qué pinta allí, haciendo gestos de disparar con la mano contra el propio Alberich. En el *Ocaso*, las tres Nornas del Prólogo están entre los espectadores, dos en el patio de butacas y una en un palco —naturalmente sin la cuerda del pensamiento primigenio de Erda, imagínense el lío—, Brunilda aparece embarazada en toda la ópera —en los últimos compases lleva un bebé entre los brazos, supongamos que como rechazo a todo lo que ha sucumbido y como esperanza de una nueva vida que partirá desde cero sin tener en cuenta nada de lo anterior. Hagen asesina a Alberich en el acto 2º, con lo que el muchacho de la trenca de *Sigfrido* era, justamente, una premonición. También llaman la atención los vasallos de Hagen, vestidos de guerrilleros que podrían ser de la antigua Yugoslavia, de Sudán o de Ruanda —Bech Holten lo apunta en el libreto—, y que en vez de traer animales para el sacrificio a los dioses, traen a prisioneros políticos que son asesinados allí mismo). Pequeños detalles sobre los que hay

que meditar y que por supuesto no impiden que el atractivo teatral sea evidente para cualquier espectador con sensibilidad y que esté familiarizado con la enmarañada trama de esta saga.

Musicalmente todo goza de una notable realización. La orquesta, evidentemente, no tiene la riqueza tímbrica, el lujo esmalte, el virtuosismo, el brillo y el idioma de las de Viena o Berlín, tampoco el rodaje de la del Festival de Bayreuth en estas músicas, pero su director, el danés Schoenwandt, logra de ella muy buen rendimiento técnico, de claridad de planos y texturas envidiable, con rigor expositivo y capacidad narrativa evidentes. El discurso es ligero y claro, sin falsos trascendentalismos, de expresividad natural y directa, sirviendo de ayuda inestimable a los cantantes, que se sienten cómodos y arropados por la competente dirección y concertación. Entre el equipo vocal no hay ninguna estrella rutilante, pero es una excelente muestra de lo que se puede hacer hoy en día sin que necesariamente tenga que haber nombres del estilo de Nilsson, Varnay, Hotter, Rysanek o Windgassen, ni ningún otro de los grandes circuitos internacionales de la actualidad. Hay, además, algún elemento muy eficiente y trabajador, como el tenor danés Stig Andersen, excelente actor que aunque de limitada capacidad vocal, encarna a Siegmund en *Walkyria* y a Siegfried en las dos últimas jornadas, nada más y nada menos, y encima sale airoso del empeño. Wotan en *Walkyria* y *Sigfrido* es James Johnson, un barítono dramático mezcla de los Donald McIntyre y Theo Adam de los buenos tiempos, valiente, esforzado y, como todos los del equipo, excelente actor. Brunilda es Iréne Theorin, de voz más lírica que dramática, quizá más apta para Elisabeth, Elsa o Eva que para la tremenda actuación de la *Walkyria*, pero que, de todas formas, es suficiente e incluso convincente para sus tres arduos cometidos. Los demás, en una línea continua de calidad, encarnan con dignidad sus personajes, como decimos nada de Neidlinger, Stolze, Wohlfahrt, Frick, Uhde o similares luminarias de tiem-

pos recientes pasados, pero confieren probada credibilidad a sus personajes gracias a sus excelentes actuaciones, y logran que les prestemos atención en este contexto sin echar de menos a cualquiera de los grandes citados (hay alguno, como el Hagen de Peter Klavness, de voz clara y apurada, que no logra dar credibilidad vocal —aunque sí dramática— a su malvado personaje).

En suma, espectáculo atractivo, original e imaginati-

vo que se recomienda sobre todo para los que tengan otra u otras versiones del *Ring* y hayan leído y se hayan informado abundantemente sobre esta cumbre de nuestra cultura occidental. La escena, desde luego, tiene mucho interés (hay abundantes explicaciones en los libretos de Kasper Bech Holten), lo mismo que la orquesta, la dirección musical y los competentes solistas. En el álbum de *La walkyria* hay un bonus de 36 minutos en el

que la reina Margarita II de Dinamarca habla con el *régisseur* de esta controvertida producción, donde Kasper Bech Holten, inquieto, brillante e inteligente, habla con la reina de Dinamarca (en danés, afortunadamente hay subtítulos en inglés) sobre el *Anillo* en general y sobre esta producción en particular, un evidente espaldarazo para la aventura del *Anillo* de Copenhague que le va a ayudar a superar las trabas y el escepticismo que

sin duda mostrará el público wagneriano tradicional. Se desvelan algunos de los interrogantes expuestos en esta reseña, aunque es al espectador a quien corresponde buscar soluciones según su propia sensibilidad. Un bonus interesantísimo, sin duda, que además nos informa del interés y sensibilidad de la Reina Margarita por esta obra cumbre de nuestra cultura.

Enrique Pérez Adrián

Berman, Jakubiak, Batty...

LA EXCELENCIA DE UN CICLO



IVES: Canciones. Vols. 1 y 2.

LIELLE BERMAN, SARAH JAKUBIAK, sopranos; JANNA BATTY, TAMARA MUNFORD, LEAH WOOL, mezzos; MATTHEW PLEN, tenor; MICHAEL CAVALIERI, barítono; DAVID PITTSINGER, bajo; ERIC TRUDEL, J. J. PENNA, DOUGLAS DICKSON, piano. 2 CD NAXOS 8.559269/8.559270 (Ferysa). 2005. 143'. DDD. PE

A estas alturas, es evidente que el ciclo Ives de Naxos es el más rico y el más interesante de todos los que se le han dedicado a este genial compositor. A su lado, cierto ciclo de CBS por el centenario de Ives (1974) se queda pequeño. Además, eso no circuló por aquí ni en sueños, y lo escuchamos gracias a Pérez de Artega. Yo diría que nunca pasó a formato CD. Este de Naxos es un ciclo que ya abarca lo pianístico, lo camerístico y lo sin-

fónico, y que con estos dos discos comienza la integral de las canciones. Las canciones son en Ives un género esencial. No parece que sean base de su composición, de su trayectoria y sus objetivos, sino objetivos en ellas lo *folk*, desde luego, pero también atisbos de eso que hemos llamado caos en este compositor, y que dice de él y su estética más que cien manifiestos. Y también el lirismo, pero un lirismo siempre a resguardo del exceso ternurista. Un hombre y un artista recios en un mismo compositor, con producciones como los tres *Sets* (o dos, si no aceptan ustedes el tercero por no ser por completo de Ives) que acabamos de reseñar (también Naxos, claro) y con esas *114 Canciones* cuya edición él mismo se pagó de su bolsillo (1922), porque era un hombre de negocios y tenía posibles, ya me entienden, para qué va a molestar a ninguna casa editora de partituras con esas cosas suyas tan atrevidas, para qué poner a nadie en un compromiso. Después de todo, también se había costado él mismo la edición de *Ensayo antes de una sonata* y la *Sonata Concord* (1920). Todo esto le costó a Ives un auténtico dinerar, porque imprimir música no es lo mismo que hacerle un librito de poemas. Y se lo mandó a un montón de gente, sin gran resultado. Atención, de todas maneras, a lo que dice Jan Swafford en su interesantísima obra sobre Ives: "Están ahí la mayor parte de las canciones que había compuesto hasta entonces, buenas, malas, indiferentes y magníficas" (*Charles Ives, a life with Music*, Nueva York, W. W. Norton & Co., 1998, p. 325). Años después ese libro de *114 Canciones* le servirá a unos cuantos músicos jóve-

nes para descubrir a Ives. Nos hemos referidos a ellos en esta revista. Además de Henry Cowell hay que poner a los realmente jóvenes, como John Kirpatrick, que descubrió la *Sonata Concord*; como Bernard Herrmann y su grupo de colegas de estudios. Herrmann, el gran músico cinematográfico (y no sólo) fue decisivo en CBS para que se grabaran fonográficamente bastantes obras de Ives, y él mismo grabó cosas importantes, como la *Segunda Sinfonía* (Decca). En fin, el caso es que en las canciones de Ives hay de todo, pero sobre esa poética de la energía, del vigor, no diremos de la virilidad, por favor, por quién nos toman. Ese vigor no es sólo un *humour*, un estado de ánimo, es algo que en Ives se convierte en estética, en estro, en forma.

Que conste que Ives no sólo compuso aquellas 114, porque fuera del libro hay más o menos otras 60, incluidas variantes. Y aquí viene Naxos con estos dos discos, que traen 55 canciones y se grabaron durante los meses de mayo y junio de 2005 en la Universidad de Yale. No sabemos si en el futuro se incluirán todas las canciones para voz sola con acompañamiento, pero eso esperamos, aunque tal vez las "malas" y las "indiferentes" a que se refiere Swafford no sean tenidas en cuenta. A estos discos los anima una serie de artistas de gran talento, muchos de ellos muy jóvenes; y si digo muchos, es que aquí hay muchos cantantes, y no es posible relacionarlos todos. Por lo demás, las canciones aparecen por orden alfabético. Así, el primer volumen empieza con una tardía miniatura de apenas medio minuto, *1.2.3* y un temprano canto llamado *Abide with me*

(1897); y termina con *Cradle Song, Canción de cuna* (1919). El segundo volumen comienza con *December* (1913) y concluye con *Grass* (1898). Es un orden como cualquier otro, y tiene la ventaja de la objetividad. La cronología hubiera sido otro criterio, pero la accesibilidad directa nos permite formar nuestro propio repertorio en cada caso, nuestro propio orden. Por otra parte, no siempre es segura ni tiene garantías una fecha determinada aplicada a un canto de Ives.

Los poemas pueden leerse en la web de Naxos: www.naxos.com/libretti/559269.htm y www.naxos.com/libretti/559270.htm. Así se evita un libretto que tendría que ser muy abultado y cuyo coste habría hecho difícil esta edición económica. En fin, los ivesianos están encantados, porque por fin van a disponer de todas las canciones de su ídolo (lo es mío, lo admito, y sé que hay por ahí unos cuantos que se identifican, así son las cosas). Pero yo creo que es una excelente noticia para todos los melómanos. Acérquense a las *Songs* de Charles Ives, y verán lo que es bueno. La tradición europea del *Lied* y la *mélodie* más del aporte de Nueva Inglaterra del compositor de maravillas como *Emerson*, la *Cuarta Sinfonía*, el *Segundo Set*, la *Sonata Concord* y muchas cosas más. Dos discos económicos, dos maravillas, un programa amplio, rico y verdaderamente gringo, yanqui, americano. Corran en busca de estos discos antes de que se acaben, no creo que los hayan importado en masa.

Santiago Martín Bermúdez

Dynamic

TUTTO BELLINI, UNA GRAN INICIATIVA



Creo que por primera vez se publica un álbum de 25 discos que recoge las diez óperas que compuso Vincenzo Bellini, en su corta vida (Dymanic CDS 552 1-25, distribuidor: Diverdi), en una amplio recorrido temporal que va desde 1990 hasta 2007, a la que se unen dos versiones históricas, redondeando un último disco con todos los textos de las óperas en su idioma original, a que se acompaña una pequeña biografía del compositor, de la que afortunadamente se incluye una versión en castellano. Es una gran iniciativa que permite comprobar, de forma paulatina, las condiciones del compositor catanés, su evolución, la música de las primeras obras que aprovechó en las posteriores y maravillarnos por su gran capacidad melódica, su sentido, para la época, del desarrollo de los personajes y marcando caminos, como es el caso de algunos coros, que pueden considerarse un antecedente importante donde se inspiró Verdi. Es una pena que su muerte prematura a los treinta y cuatro años no nos haya permitido ver cómo hubiera sido su dorada madurez.

Manteniendo el orden cronológico que se han planteado la edición, se inicia con su primera ópera, *Adelson e Salvini*, estrenada en 1825, que proviene de Catania, en unas funciones de septiembre de 1992, donde podemos comprobar cómo a los veinticuatro años afloraba ya indicios de su gran calidad, con la lógica inexperiencia, en una interpretación que es algo localista, destacando la musicalidad de Alicia Nafé, las limitaciones en el difícil registro agudo de Bradley Williams y los medios poco interesantes de Fabio Previati y Aurio Tomichich, todos bajo la batuta de Andrea Licata, en una

versión algo monótona, que no tiene la fluidez melódica que el compositor requiere, y con un sonido algo mejorado de la versión que publicó Nuova Era.

La segunda es *Bianca e Fernando*, que tuvo su primera representación en 1826 y que nos llega también de la patria de Bellini, en una función del 6 de octubre de 1992 con un reparto equilibrado con Young Ok Shin como Bianca que sabe dar sutileza a las páginas más melódicas, siendo mejorables sus agilidads, acompañado de Gregory Kunde, tenor con una voz a la que falta mayor fuerza, pero que supera las dificultades del rol, completando el reparto el correcto Aurio Tomichich y Haijing Fu como Filippo, de medios interesantes, pero estilo lejano, siendo dirigido por Andrea Licata que aquí consigue un nivel algo superior.

Sigue luego *Il pirata*, de 1827 y de la que existen registros muy importantes a cargo de María Callas y Montserrat Caballé. En esta ocasión, se incluye un registro grabado en Berlín en 1994, que cuenta con una interesante dirección de Marcello Viotti, que refleja la pureza melódica con cuidado y genera tensión, manteniendo el estilo. Entre los cantantes destaca Lucia Aliberti, en un estilo que quiere parecerse al de Callas, pero dentro de su instrumento y que supera las dificultades, consiguiendo una versión interesante, estando acompañada del tenor Stuart Neill, con un buen registro agudo, pero con un canto algo lineal, completando el reparto los correctos Roberto Frontali y Kelly Anderson.

La nueva obra fue *La straniera*, de 1829 y en este caso nos proponen una versión más antigua, del 10 de diciembre de 1968, donde destaca la presencia de Renata Scotto, cuando interpretaba roles de lírico-ligera y sabe dotar a la protagonista del sentido etéreo, frasear con delicadeza y dar la brillantez necesaria en la comprometida escena final. Completan el reparto el efectivo Renato Cioni, la calidad expresiva de Elena Zilio, la intención de Domenico Trimarchi y la corrección de Maurizio Mazzieri, dirigidos con su habitual profesionalidad por Nino Sanzogno. También de 1829 es *Zaira*, la siguiente ópera, que se nos presenta en

la versión realizada igualmente en Catania, en septiembre de 1990, con una versión que ya editó Nuova Era y que cuenta con la presencia de Katia Ricciarelli, con una voz que en esa época había perdido calidad, pero que mantiene un fraseo cuidado, aunque a veces algo exagerado, acompañado del tenor Ramón Vargas, con buenos medios, pero que no acaba de integrarse en el estilo, siendo interesante la prestación de Simone Alaimo, como Orosmana y la musicalidad de Alexandra Papadjakou, con una dirección discreta de Paolo Olmi.

Al año siguiente, 1830, Bellini estrenó *I Capuletti e i Montecchi* y que podemos oír en una versión del Festival de Martina Franca de agosto del 2005, siendo lo más interesante la presencia de Patrizia Ciofi, que sin tener una voz penetrante, su capacidad expresiva supera estas dificultades, creando una Giulietta de una musicalidad exquisita, con un fraseo lleno de detalles. A su lado Carlo Polito es un cantante de buena línea, aunque de medios limitados, al igual que el Tebaldo de Danilo Formaggia, todos bajo una dirección correcta de Luciano Acocella. También de Martina Franca, de julio de 1994 es la siguiente obra, que ya forma parte de las óperas de referencia de Bellini, *La sonnambula* y que estrenó en 1831. En el reparto volvemos a encontrar a Patrizia Ciofi, que muestra su buen sentido interpretativo, aunque quizá le falta algo de intensidad, estando acompañada por Giuseppe Morino, cantante que fue en su día una esperanza, pero que con el transcurso del tiempo ha sido frustrada, ya que no destaca ni por el estilo del "tenore di grazia", ni por la seguridad ni por el refinamiento, estando acompañados por el solo correcto Giovanni Furlanetto, con una dirección superficial de Giuliano Carella.

La obra más emblemática de Bellini, *Norma*, se representó por primera vez el mismo año que *La sonnambula*, se nos propone con una versión que ya salió en DVD, procedente de Macerata en agosto del 2007 y cuenta con un reparto en el que destaca Dimitra Theodossiou, que ha hecho del rol de la sacerdotisa uno de sus caballos de batalla y consigue una prestación

suficiente, brillante en la zona aguda, capacidad para el canto contenido, que da cierto carácter, pero a la que falta poder de comunicación. Si tiene esta virtud Daniela Barcellona, como Adalgisa, con un fraseo impactante, aunque con alguna limitación en la zona alta. Completan el reparto Carlo Ventre, tenor de buenos medios y estilo superficial y Simón Orfila, correcto Orovoso, con una dirección interesante de Paolo Arrivabeni, al que sin embargo le falta mayor capacidad melódica.

La penúltima ópera de Bellini, *Beatrice di Tenda*, fue estrenada en 1833 y la versión propuesta procede de Berlín, de junio de 1992, que cuenta con una dirección muy interesante de Fabio Luisi, al frente de los elementos estables de la Ópera de Berlín, en una versión contrastada, con delicadeza en los tempos lentos y intensidad y ritmo en los rapidísimos. La protagonista es Lucia Aliberti, que confirma lo dicho en *Il pirata*, con un fraseo cuidado, unos medios vocales amplios y facilidad para las agilidades, estando acompañada por Martin Thompson como correcto Orombello, siendo más discreto el resto de intérpretes.

La obra que cerró, prematuramente, el catálogo operístico del compositor catanés, fue *I puritani* fue estrenada en 1835, unos meses antes de su fallecimiento y es una ópera de grandes dificultades, especialmente en el registro agudo. La versión incluida se representó en su ciudad en septiembre de 1989, ya había sido editada por Nuova Era, y cuenta con un reparto interesante, en el que destaca la presencia de Mariella Devia, soprano que ha hecho una interesante carrera, pero en mi opinión muy inferior a sus méritos, como demuestra en el personaje de Elvira, donde supera todas las dificultades técnicas, con una voz timbrada que se expande muy bien y con un fraseo detallista que marca las distintas situaciones. William Matteuzzi destaca por su inteligencia para dominar el registro agudo y sobreagudo, con claridad y seguridad, y por un canto de cierta elegancia y con buen estilo, siendo el resto del reparto sólo correcto; muy interesante la

dirección de Richard Bonyngue, que muestra su dominio de la obra y está pendiente de los cantantes.

Para completar el álbum se incluyen dos obras con cantantes emblemáticas. La primera es *La sonnambula*, procedente de la Scala de Milán, que ha sido reeditada en varias ocasiones, con la presencia de Maria Callas, que debutaba el personaje y donde asistimos a una lección magistral, desde la forma de

interpretar el personaje, a su capacidad para el canto *legato*, la contención y variación de contrastes con una voz tan densa y la brillantez en el registro agudo espectacular, en una interpretación modélica. Le acompaña Cesare Valletti, que muestra su estilo de tenore di grazia, algo al límite en la zona aguda, pero con un fraseo espectacular que impacta por su belleza y expresión. Completan el reparto los siempre efectivos

Giuseppe Modesti, y Eugenia Ratti, contando al podio con la dirección de Leonard Bernstein en una versión llena de detalles, con la única salvedad de algún ritmo excesivamente rápido en algunos momentos del coro.

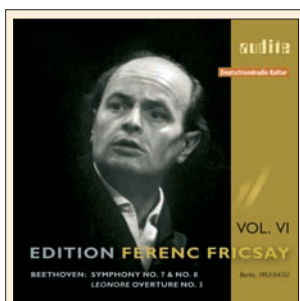
La segunda es *Norma*, en Turín de 1971, con la presencia de Montserrat Caballé, donde brilla la belleza del sonido, la pureza melódica y una seguridad en todos los momentos de la obra y un

enfoque más afectivo que vengativo, con un canto sutil y muy marcado. A su lado, Fiorenza Cossotto es la Adalgisa de la época, por la fuerza vocal y por la integración del personaje, acompañados por el siempre efectivo Ivo Vinco y por Roberto Merolla, de bello timbre, pero canto algo genérico, dirigidos con inteligencia por George Prêtre, en una versión cuidada.

Albert Vilardell

Audite

FRICSAY, DIESKAU, ORMANDY



BEETHOVEN:
Sinfonías nºs 7 y 8.
Obertura Leonore.

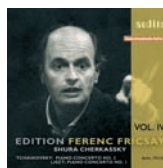
ORQUESTA SINFÓNICA RIAS DE BERLÍN. Director: FERENC FRICSAY.
AUDITE AUD 95593 (Diverdi). 1952-54. 75'. **PM**

El sello alemán Audite (distribuidor: Diverdi), prosigue con sus ediciones dedicadas a dos grandes de la discografía de siempre, Fricsay y Fischer-Dieskau, a los que se añade ahora un inesperado Ormandy con dos grabaciones de Chaikovski (*Cuarto Concierto* con Casadesu, 1952) en interpretaciones con la Sinfónica RIAS de Berlín (Audite 95.589), dos notables aproximaciones, aunque el concierto del fran-

cés, una mezcla de Franck, Mendelssohn y Liszt con su a veces toque melancólico y cursilón, sea pieza de difícil digestión. En el libreto, Wolfgang Rother se esfuerza por rehabilitar a Ormandy de los numerosos comentarios críticos, algunos muy venenosos, que el director húngaro sufrió durante toda su vida (desde Schoenberg y Stravinski hasta Celibidache, los hay para todos los gustos), aunque nos tememos que sin mucha fortuna, ya que los aficionados seguimos pensando lo de siempre de este sólido profesional y discutible artista.

De los dos CDs dedicados a Fricsay, el Beethoven (*Séptima, Octava y Leonora III*, 1953, 1954, 1952. Audite 95.593) con la RIAS de Berlín, es el de más interés Vol.VI. Por el momento y salvo error, disponemos de seis sinfonías de Beethoven por Fricsay y la Filarmónica de Berlín, todas grabadas por DG (*Primera, Tercera, Quinta, Séptima, Octava y Novena*), ahora suponemos que descatalogadas y de difícil localización. También hay que añadir una *Heroica* con la RIAS de 1961 (publicada en la serie Gran-

des directores del siglo XX, de EMI), más estas dos y la obertura con la RIAS que motivan estas líneas, tres interpretaciones caracterizadas por la claridad, virtuosismo técnico, intensidad rítmica, precisión, equilibrio, brillantez y extraordinarios perfiles melódicos y dinámicos, todo auténtica marca de la casa, unas versiones que hoy nos parecen mucho más modernas de lo que son en realidad. El otro CD contiene el infrecuente *Segundo* de Chaikovski y el *Primero* de Liszt, ambos con la RIAS y



Shura Cherkasski de solista (1951-1952, Audite 95.499 Vol.IV), un pianista especialmente dotado para estas páginas virtuosísticas y de auténticos fuegos artificiales (el de Chaikovski también es plato de difícil digestión).

Finalmente, otro volumen más de la Edición Fischer-Dieskau (el 5º, Audite 95.597), en esta ocasión con la primera versión del *Winterrreise* que el barítono berlinés grabó para la Radio en 1948,



es decir, cuando tenía 23 años, y de la que no guarda muy buen recuerdo según

nos cuenta en sus memorias (Nachklang, 1987. Las hay en versión francesa bajo el título *Résonance*, Editions Belfond, 1991). No obstante, de las aproximadamente quince versiones que hoy disponemos de él, ésta es otra más a la que quizá podríamos pedir más introspección y espontaneidad, aunque la perfección vocal está fuera de toda duda, estando el acompañamiento de Klaus Billing perfectamente adaptado a sus condiciones vocales y expresivas. En el libreto encontramos los 24 poemas de Müller sin traducción a ningún idioma además de un documentado artículo en alemán e inglés sobre la primera grabación del ciclo por Dieskau.

Por tanto, y a juicio del autor de estas líneas, imprescindible el Beethoven de Fricsay. Los demás, dependerán del gusto del consumidor.

Enrique Pérez Adrián

SU NUEVO ESPACIO DE MÚSICA

LA TIENDA DEL AUDITORIO

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA - PRÍNCIPE DE VERGARA, 146 - 28002, MADRID

TEL.: 91 337 02 09 - E-MAIL: LATIENDADELAUDITORIO@DIVERDI.COM - WWW.DIVERDI.COM

EMI FESTEJA A PUCCINI



Buceando en su pródigo catálogo, la EMI, con motivo de la conmemoración pucciniana, reúne en este *pack* (17 CDs, a precio económico, 15460) la mayoría de sus óperas completas, exceptuando *Edgar* y reduciendo *Le Villi* a una escasa selección a base de las partes sinfónicas además de la conocida aria de Roberto, publicada junto a la canción *Morire?* como apéndice a *La rondine* dirigida en 1996 por Antonio Pappano. *Manon Lescaut*, concertada con la consabida habilidad por Bruno Bartoletti en 1971 con la estupenda Orquesta Nueva Filarmonía, cuenta con la pareja Caballé-Domingo en uno de sus primeros encuentros discográficos. La soprano, fabulosa de medios y musicalidad, contrasta un tanto con un retrato dramático de la heroína (entre lánguida y amable, cursi y llorona ocasionalmente) con el apasionamiento del tenor, siempre convincente pese a algunas limitaciones cuando la voz ha de elevarse al extremo agudo. Vicente Sardinero aporta un Lescaut de nivel más que suficiente para su menos destacado papel. Thomas Schippers resuelve una lectura ágil y urgente de *La bohème* (1963), con la impecable Mirella Freni, una de las más grandes Mimis de todos los tiempos, y el exquisito Nicolai Gedda salvando su parte gracias al enorme y singular talento, rodeados por el suficiente Marcello de Mario Sereni y una adocenada Musetta de Mariella Adani que mejora considerablemente en el acto IV. El resto del equipo (Ferruccio Mazzoli, Carlo Badioli, Mario Basiola jr., Paolo Montarsolo) añade probidad al conjunto más “italiano”

que el demasiado “inglés” de la precedente grabación. El segundo registro discográfico de *Tosca* para Maria Callas (1964-65), pensado como base para un filme de Franco Zeffirelli que nunca existió, la Diva de divas en un estado vocal distinto al de la legendaria lectura de Victor De Sabata de una década atrás, con un fraseo todavía más analítico y certero, obtiene un retrato de la heroína pucciniana hasta hoy inigualado. Se aprovecha claro está de “su” Scarpia, el de Tito Gobbi, con el que logra un juego dramático inaudito, y con el Cavardossi, simplemente magistral, de Carlo Bergonzi. Georges Prêtre pone con la orquesta el necesario telón de fondo. Ofrecida sin los pequeños cortes habituales en el acto I, en su segunda *Madama Butterfly*, Victoria de los Ángeles (1959, cinco años después de la primera con Giuseppe Di Stefano) repite el sutil, minucioso y cristalino perfil de la delicada japonesa frente al pletórico Pinkerton de Jussi Bjoerling (¡qué sonoridad tenoril, *mio Dio!*), aunque un poco ausente de intenciones a un año apenas de su prematura desaparición. Con la digna Suzuki de Miriam Pirazzini, el intencionado Goro (el segundo de sus cinco “oficiales”) de Piero de Palma, el correcto y más bien tirando a monocorde Sharpless de Sereni, la dirección de Gabriele Santini aporta una lectura conforme a su dilatada experiencia y moderada imaginación. Lovro von Maticic pone de manifiesto la excelente escritura sinfónica de una *Fanciulla del West* (1958) pensada en principio para la Callas. En su lugar, Birgit Nilsson no acusa el más mínimo problema ante la complicada escritura vocal destinada a Minnie, con sus imprevistos y acerados ascensos al agudo, en personaje bien perfilado aunque sin la calidez o el lirismo típico de las heroínas puccinianas. El brasileño João Gibin, suple su poco interesante pero firme y oscuro colorido instrumental (comenzó su carrera siendo barítono) con loables intenciones a menudo capaces de dar realidad a Johnson. Andrea Mongelli, vocalmente aceptable, cumple dignamente en un

sheriff donde podría poner algo más de agresividad o canallada. En medio del amplio y selecto equipo de acompañantes, muy de la época, Nicola Zaccaria destaca gracias a la melancólica canción que Puccini destinó al cantautor Wallace. Dando un salto generacional, *La rondine* (1996), primera colaboración discográfica pucciniana de Pappano con los Alagna, encuentra a la pareja en un estado de gracia musical, sostenida por un equipo cuidadosamente elegido. Desde la parejita cómica formada por el a punto de retirarse William Matteuzzi (un auténtico lujo para Prunier) y la recién llegada Inva Mula (encantadora Lisette donde las haya) a Alberto Rinaldi dando más que suficiente contorno al poco lucido personaje de Rambaldo. Se añaden en el reparto figuras tan distinguidas hoy como Patrizia Biccirè, Patrizia Ciofi, Monica Bacelli y Toby Spence. Angela Gheorghiu y Roberto Alagna, Magda y Ruggero adaptados completamente a sus respectivos registros y personalidad, dan relieve a la grabación que redondea la batuta, al frente de la muy profesional Sinfónica de Londres, en lectura ligera, trasparente y brillante, cual corresponde. Un año después de esta *Rondine*, con la misma orquesta y con el derroche de contar con la misma pareja tenor-soprano para la fugaz intervención de los dos amantes parisinos, volvió Pappano con un suntuoso *Trittico* pucciniano del cual el presente *pack* sólo ofrece los dos primeros títulos. *Il tabarro*, dirigido con una imponente opulencia instrumental, reúne la potente Giorgetta de Maria Guleghina, el blando Michele de Carlo Guelfi, el intenso Luigi de Neil Shicoff (en realidad, el que mejor se cree el personaje de los tres), con Elena Zilio como un punto a favor en una excelente Frugola. De nuevo, en *Suor Angelica*, Pappano ahora con la Filarmonía exhibe una lección de atmósfera inequívocamente pucciniana, manejando un equipo de monjitas cuidadosamente elegido (entre ellas, Zilio, Francesca Pedaci, Anna Maria Panzarella, Felicity Palmer, Sara Ful-

goni, Dorothea Roeschmann), apoyando la intachable Tia Principessa de Bernadette Manca di Nissa y a Cristina Gallardo-Domàs en emocionante y bien distinguida protagonista titular sobre todo desde el punto de vista canoro. Para *Gianni Schicchi*, astutamente, se acudió a la grabación de cuatro décadas atrás, dada su calidad, calidad que viene dada por el imbatible protagonismo de Tito Gobbi, de caracterización y matices a prueba de juicios, además de la candorosa y al mismo tiempo picante presencia de la Lauretta de Victoria de los Ángeles (su *Babbino caro* es de los mejores que se hayan cantado y grabado). Ante este dúo de monstruos, la simple corrección del catalán Carlo del Monte en Rinuccio suena a poco. Como es necesario en obra tan de conjunto, el equipo de comprimarios es de nivel (sobresale la vis cómica tan italiana de Paolo Montarsolo, Saturno Melletti y Alfredo Mariotti) y, de nuevo, Santini da salida a su envidiable experiencia al frente de la manejable Orquesta de la Ópera de Roma, la agrupación orquestal y coral de mayor presencia en esta entrega: *Bobème*, *Butterfly* y en la *Turandot* que la concluye. Para esta ópera Nilsson y Franco Corelli fueron entre 1958 y 1970 la pareja insustituible cual Turandot y Calaf, con numerosas y electrizantes tomas en vivo además de esta versión de estudio (1965) vigorosa y fastuosamente dirigida por Francesco Molinari-Pradelli. Se suman Renata Scotto, Liù dulcísima y femenina, capaz de extraer de la melodía pucciniana todo su fervoroso contenido expresivo, el útil Timur de Bonaldo Giaiotti, y un conjuntado trío de ministros (Guido Mazzini, Franco Ricciardi, Piero de Palma). Una de las más persuasivas lecturas en disco de la inacabada partitura del luqués, sin el ardor de muchas de aquellas citadas tomas en vivo de la imponente pareja. Con un sensato artículo de Stephen Jay-Taylor en inglés y francés, se incluyen libretos y su traducción inglesa en PDF.

Supraphon Edition Karel Ancerl

CIEN AÑOS DE KAREL ANCERL



Creíamos que la *Edición Ancerl* había concluido, cuando de repente nos llega un álbum con 4 CDs llenos de música checa del siglo XX (Supraphon SU 3994-2, 1954-1963. Distribuidor: Diverdi). Menos la obra de Britten que abre el primer CD, todo lo demás son compositores checos, algunos de grandísimo nivel, como Kalabis, como Eben, y puede decirse que ninguna de las obras checas aquí presentadas es desdeñable. Ni siquiera aquellas del segundo CD cuyos títulos huelen a política forzosa y a consigna sospechosísima. La edición parece tener un broche de oro (aunque no haya que excluir la posibilidad de otros): el DVD en el que vemos a Ancerl dirigiendo, hablando, moviéndose. Ese rostro humanísimo, sabio y sufriente, el de uno de los grandes del podio en todo el siglo XX.

El DVD (SU 70159) contiene una de las referencias más a tener en cuenta del ciclo *Mi patria*. No olvidemos que el primer volumen de la *Edición Ancerl* estaba dedicado a este ciclo, y que se trata de una de las referencias insoslayables. Es emocionante pensar que estamos en el Festival de Primavera de Praga de 1968, que en ese momento tiene lugar el experimento también llamado Primavera de Praga, que es político, cuando el siniestro

Partido Comunista Checo trata de dejar de serlo, y de construir un "socialismo con rostro humano" (decir eso es como reconocer que hasta ese momento el rostro era *inhumano*), cuando expulsa a Novotny y coloca al eslovaco Alexander Dubcek como secretario general y al héroe de guerra general Svoboda como presidente de la República Checoslovaca. Todo eso se iba al traste tres meses después de este concierto. Ese público confiado, o al menos esperanzado, va a sufrir una invasión y verá interrumpido su camino hacia la libertad. Ese año 68 el socialismo real, el comunismo, todo lo ligado a la Tercera Internacional, sufría la puntilla aquí y allá, en las calles de París, en el Berlín sitiado y también al otro lado del telón. Ese es el paisaje (antes de la batalla) sobre el que discurre la magistral lectura de Ancerl y la Filarmónica, que sirvió en aquel movidito mes de mayo como concierto inaugural del festival. No importa que esta filmación en blanco y negro no sea todo lo nítida que se pudiera esperar, no importa que las cámaras a veces se entretengan donde no deben y dejen que un oboecante fuera de campo mientras se entretienen en el *pizzicato* de los contrabajos. No importa. Pero, además, se nos ofrece otra referencia que elevará la alegría del aficionado: el *Concierto* de Beethoven nada menos que con Szeryng.

Para abrir boca, o al contrario (podemos elegir la secuencia que queramos), tenemos un documental de media hora de la TV checoslovaca de 1968, todo un testimonio, como si los que filman aquello supieran que no va a ser posible hacerlo poco después. No se mete Ancerl en honduras, pero deja algunas cosas claras. Alude a su paso por los campos de concentración nazis con dolor, con discreción, sin insistencia. No le gusta hablar de eso, no lo soporta acaso. Perdió a sus padres, a su esposa y a un hijo

nacido ya en cautividad. Lo nombró un ministro hostil a su persona, Nejedly, porque así lo sugirió David Oistrakh cuando el puesto estaba vacante (Kubelik se había *pasado al capitalismo* y la orquesta parecía vacilar entre Senja y el joven Václav Neumann). Los comienzos, la entrada en el Teatro Libre, el estreno de *La madre* (Hába), su aprendizaje con Václav Talich, anécdotas de las giras por el extranjero. Y es que la filarmónica Checa (hostil al principio al nuevo director porque lo creían enchufado de los comunistas y también por restos de antisemitismo, virus de muchos pueblos) se convirtió en los años 50, con Ancerl, en una de las grandes orquestas del mundo. Los checos, orgullosos; el régimen, sacando pecho; la música que allí se hacía, insuperable. Cómo, si no, se podía dar el fenómeno de mantener en los atriles obras de Bohuslav Martinu, ese compositor que nunca quiso regresar a su país porque estaba en manos de una dictadura comunista. Por eso, porque había un ten con ten entre música, músicos, prestigio, orquesta, maestro, todo eso.

A ningún aficionado le sorprenderán elogios, motivados o no, de *Mi patria* y del *Concierto* de Beethoven. Son las de este DVD referencias que se reseñan solas por su contenido insuperable, aunque hubiéramos deseado una calidad de vídeo superior; mas qué importa, si esto es un doble documento para enardecer a cualquier melómano. Pasemos mejor al contenido del álbum cuádruple que contiene muchas novedades, mucha música checa.

La suite de cámara de *Cuatro estaciones*, de Ilja Hurník (1922) es una encantadora partitura idílica, campestre, poulenquiana, muy del Neoclasicismo que se impuso después del ejemplo de Stravinski. Una música diáfana, a veces demasiado sencillita, pero a menudo sugerente e inspirada. Es obra de 1952, un

año posterior al ballet *Ondrás*, que sugiere el ejemplo ruso, no lejos del Shostakovich, pero sobre todo cerca del Prokofiev de obras como *Romeo y Julieta*. El interés de estas obras de Hurník nos hace desear conocer otras suyas, pero qué le vamos a hacer; nos daremos por contentos, puesto que, además, Ancerl recrea con sorprendente equilibrio y acierto tanto la atmósfera clasicista a lo Watteau de las *Estaciones* como el tono evocador de las seis inspiradas piezas del ballet, compromiso o síntesis entre lo tardorromántico y una sonoridad plenamente moderna (moderna, no vienesa, entiéndanme). El primer CD, que contiene estas obras de Hurník, comenzaba con la *Guide* de Britten; aunque el registro es praguense, un acierto más de Ancerl con la Filarmónica, el texto se recita en inglés; lo que son las cosas.

1947, un año feliz. Se fundó la CIA, por ejemplo, o se refundó con ese nombre. Václav Dobiáš (1909-1978) compone ese año su cantata *Construye tu país para reforzar la paz*, que es una típica obra heroica, pero inspirada, muy real y sentida. Ojo, es 1947 (aunque el registro sea de 1951), y todavía no se ha producido el golpe de febrero del año siguiente. No es una obra servil, sino algo surgido de la inspiración de alguien que ha conocido los bellos años de la preguerra, la ocupación nazi y la guerra exterminadora. La paz no es todavía un eslogan de la URSS, sino un anhelo sin mancha. Ahora bien, el título es un eslogan comunista, y es muy posterior a la composición. La obra sí fue utilizada por el régimen comunista checoslovaco, títore de Moscú. Se incluye por su estilo en la tradición posterior a Janáček, con elementos de grandeza que al de Brno le habrían chirriado, pero que tampoco él rechazó del todo en obras como *Taras Bulba*. Una obra de gran inte-



rés, 23 minutos de grandeza, y también de lirismo.

La obra de Jan Kapr (1914-1988) es ya partidaria total del régimen y de la Unión Soviética. *En el país soviético* (1950) se basa en el canto séptimo del amplio *Poema a Stalin*, de Vitezslav Nezval. No es exactamente servil, sino producto de la convicción de unos artistas, que creen en ese momento que aquello es el futuro, la liberación del proletariado, todo eso. Qué saben Nezval o Kapr de las brutalidades del proceso Slánsky.



Artur London tardará en poder contarlas. Lo sabrán un día, pero de momento estamos en ese idilio para muchos y ya infierno para unos cuantos que describe, por ejemplo, Kundera, en *La broma*. La obra es poderosa, llena de fuerza. No canta la mentira. Cree cantar el futuro, la verdad. Desconoce lo que hay detrás del nombre de Stalin, se limita a cantar lo que anhelan para su pueblo, y eso es bello. Sobre todo, si no entendemos la letra. Es 1951, y Ancerl, reciénísimo titular de la Filarmónica, consigue con Soumar, el coro y la orquesta un fresco muy de la música de cine del momento (Kapr había conseguido el premio Stalin por su partitura para una película edificante postbélica).

El ruiseñor y la rosa, cuento de hadas sinfónico basado en un cuento de Oscar Wilde (1956), es la obra de Julius Kalas (1902-1967) que cierra el segundo CD de este álbum. Es una obra que se mueve entre una belleza inmediata a menudo muy sencilla y el convencionalismo puro y simple. Es agradable de oír, y no ofende sensibilidades. Un corte muy francés, entre la línea diáfana y diatónica de los Seis más claros (Poulenc y Milhaud en los años

20 y parte de los 30, pongamos), pero también el Stravinski primero de *El pájaro de fuego*. De nuevo música muy de cine, mas también de ballet, muy anti-vanguardia, a veces poco menos que ligera. Y, de nuevo, Ancerl capeando el toro con la misma inspiración que si este hoy olvidado compositor fuera el mismísimo Dvorák (que acaso es al que Kalas quería parecerse, quién sabe).

El tercer CD contiene tres obras concertantes de muy distinta índole. Viktor Kalabis (1923-2006) es uno de los grandes compositores checos de la segunda mitad del siglo XX. Aquí llega con un *Concierto para violín* (1959) que, sin renegar de la referencia tonal (ni falta que le hace), es de una sensibilidad moderna. Este *Concierto* no desmerece junto al de Berg o al de Bartók, los dos grandes. Václav Snítl, magnífico virtuoso para la partitura, paseó esta excelente obra y por fin la grabó con Ancerl y la Filarmónica, en 1962, en una lectura que engrandece tanto a este solista hoy poco recordado aquí, al oeste, como al maestro y a su orquesta.

El *Concierto para oboe* de Jan Seidl (1908-1998; llamado *segundo* porque el primero es el mismo antes de que el compositor lo cambiara por completo tras su estreno en 1953) es de una belleza ingenua, de un estro a menudo pastoral, con base en cantos populares. Es una obra que no carece de interés, pero que desmerece después de la de Kalabis. Un oboísta sensacional, Josef Shejbal, músico de la Filarmónica, que sirve al colega con magisterio, aunque el sonido es en este caso precario. El tercero de los cuatro *Conciertos* para piano que compuso Ivan Jirko tiene un interés superior al de Seidl, pero no llega al nivel de la obra de Kalabis. Jirko escribe un concierto para virtuoso, muy al

modo de Prokofiev, tanto en las agitaciones de los dos allegros como en la introspección lírica del movimiento lento. Magnífica esa pianista que nos llega desde 1961, Viktorie Svihlíková. Ancerl se desvive a lo largo de estos tres momentos en servir a esas partituras nuevas, a esos compositores. Pasamos de la época en que la orquesta lo miraba mal a los tiempos en los que ya la ha conquistado plenamente, en que los músicos comprenden con qué pedazo de batuta, de hombre y de alma han tenido la suerte de topar.

Peter Eben (1929-2007) es uno de los grandes, y lo demuestra con su *Concierto para piano* de primera madurez, de un vanguardismo ajeno a las hazañas de sus contemporáneos de occidente. Y es que a la vanguardia occidental la subvencionaban fuertemente, mientras que el vanguardismo estaba muy mal visto en las puritanas y conservadoras parcelas del glació soviético. El atrevimiento de Eben es, sin embargo, muy de tener en cuenta. La obra parte del concierto enfático romántico típico, desde Schumann y Grieg a Rachmaninov, para pasarse pronto a la estética de Prokofiev (de nuevo, e inevitablemente). Así transcurre el movimiento lento central, pero al llegar al chirriante finale nos parece estar más cerca de Shostakovich. Para entendernos, claro está, porque la voz de Eben es muy personal. Por otra parte, y además del espléndido acompañamiento de Ancerl, tenemos aquí uno de los testimonios del insuperable arte pianístico de František Rauch, maestro de Eben y dedicatario del *Concierto*.

El cuarto CD se cierra con la monumental *Segunda Sinfonía* de Pavel Borkovec, con mucha grandeza, con bastante *pathos*, tal vez muy del gusto de la época. Para nuestra perspectiva no es desdeñable, sólo

algo excesiva en algunos momentos; no siempre: no en el Adagio, por ejemplo. La inspiración proviene sobre todo del poematismo sinfónico de Josef Suk y su tetralogía orquestal. Suk fue maestro de Borkovec. En fin, cuando una música más o menos apropiada para las películas de Hollywood hasta 1955 o 1957 se convierte en sinfonía tiene ese peligro: longitud, exceso, sensación de que tal o cual tema o desarrollo estarían mejor en otra parte y mucho más cortos. No queremos dar la sensación de que sea una obra fallida. Tiene momentos espléndidos, y Ancerl los potenciaba como acaso nadie podría haberlo hecho.

En fin, este cuádruple álbum al servicio de la música checa estrictamente contemporánea es una manera no sólo excelente, sino también valerosa de terminar esta *Edición Ancerl*. Supraphon ha sido valiente, se ha atrevido a dar a conocer músicas que no han traspasado las fronteras. Que no lo hayan hecho a menudo tiene más que ver con los mecanismos y economías del tráfico que con el valor de las obras o su aceptación por el público. Son dos cosas distintas, pero la imposición de tales o cuales compositores es un truco moderno, también una pauta distinta, en el que se ha buscado la complicidad de emisoras de radio e instituciones públicas. Los checos no supieron hacerlo igual de bien que las radios alemanas e italianas. Por eso hacen falta álbumes como éste, para orientarse un poco. Y para saber que Ancerl también era un defensor de la música creada por sus contemporáneos. Tenía a Beethoven, a Dvorák, a Brahms y a Janáček... y sin embargo le interesaban Eben y Kalabis: sorprendente, ¿no?

Santiago Martín Bermúdez

XI CONCURSO INTERNACIONAL DE VIOLÍN "VILLA DE LLANES"

22, 23 y 24 de agosto de 2009

**XXII CURSO
INTERNACIONAL
DE MUSICA**

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*

Cámara juvenil (duos, trios...): David Hevia

Orquesta: José Ramón Hevia

*Cuarteto: Cuarteto Quiroga

Asociación de Músicos de Asturias

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

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

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE LLANES



Eufoda

200 AÑOS DE MÚSICA EN VERSALLES



Un viaje al corazón del barroco francés

El Centre de Musique Baroque de Versailles (CMBV) alcanzó sus veinte años de existencia en 2007 y con tal motivo organizó unas grandes jornadas de conciertos en diferentes apartamentos del palacio con participación de una serie de destacados músicos estrechamente vinculados a la moderna interpretación de la obra compuesta para las cortes de Luis XIII, Luis XIV, Luis XV y Luis XVI, aunque también se hizo alguna excepción con obras cuyo destino no fue cortesano (música religiosa de Charpentier, obras parisinas de Mozart). Tomando como base esa serie de conciertos, completados con grabaciones de años anteriores que dan presencia a algún significativo intérprete u obra, Eufoda (distribuidor Diverdi) publica esta caja de 20 discos (MBF 1107) que contienen una visión panorámica de la música francesa de los siglos XVII y XVIII. Es posible que se hayan realizado dos ediciones distintas de este cofre, una para el mercado francés y otra para el resto, pues la que ha llegado a mis manos no incluye ningún CD adicional con abundantes comentarios en francés, tal como puede leerse en la información que aparece en el sitio web de la distribuidora Diverdi, ya que tan sólo viene con un cuadernillo conteniendo muy sucintos comentarios en inglés y la traducción a este idioma de los textos cantados.

Una selección de este tipo, comprendiendo dos siglos con una actividad musical particularmente esplendorosa durante los reinados de Luis XIV y Luis XV ha de tener forzosas ausencias y representaciones fragmentarias. Ahora bien, salvo en las de género religioso y en alguna instrumental, se

abusa mucho de lo fragmentario aunque, curiosamente, también encontramos algunas obras mayores que se graban íntegramente por primera vez, entre las que destacan la ópera en un acto *Zélindor, roi des sylphes*, compuesta para Luis XV por la habitual pareja de colaboradores

Rebel (François) y Francoeur, así como la titulada *Égine*, escrita por François Colin de Blamont por encargo de Madame de Pompadour.

Luis XIII. Se le dedican los dos primeros discos, en los que la *air de cour* ocupa un lugar prioritario, particularmente en el CD 1, en el que Antoine Boesset (1587-1643) es el compositor más representado, aunque Monique Zanetti no tuvo su mejor día, con una actuación un tanto deslucida. Mucho mejor el CD 2, conteniendo *airs* de Boeset, Moulinié y Lambert y breves piezas para clave, principalmente de Chambonnières, con una excelente Blandine Rannou al teclado y una viva interpretación de Il Seminario Musicale de Gérard Lesne.

Luis XIV. De la música intimista escogida para representar el reinado de su padre, pasamos a la pompa esperable para el Rey Sol, a cuya época se dedican seis discos, igual que a las de sus sucesores. El CD 3 incluye fragmentos de dos *tragédies en musique* de Lully, *Isis* y *Amadis*, interpretadas por el conjunto Musica Florea, con dos diferentes repartos solistas. Muy bien, salvo la decepción que provoca mostrar solamente "los mejores trozos". Lully repite en el CD 4 con más fragmentos de *Persée*, acompañado por otros de la *Callirhoé* de Destouches y la *Médée* de Charpentier, con la estupenda mezzo Stéphanie d'Oustrac y Le Concert Spirituel de Hervé Niquet. Musica Florea vuelve a lucirse en el CD 5 con música para las cenas del Rey de Delalande y Jean-Baptiste Lully hijo, y una curiosa novedad, disco que se completa con los dos primeros *Concerts royaux* de Couperin por Les Folies Françaises de Cohën-Akenine.

Los otros tres discos contienen música religiosa, pero tan sólo el CD 7 es propiamente versallesco, con el *Miserere* de Lully, el *De profundis*

de Desmarest y dos obras de Dumont en representación del *grand motet* para la Capilla Real del palacio. Una excelente versión de la *Troisième Leçon de Ténèbres* de Couperin por Petibon y Daneman con William Christie, más las *Litanies* y el *Miserere* de Charpentier, ambas a cargo del Ensemble Jacques Moderne, ocupan el CD 6. En el CD 8 *Misas y motetes para las parroquias* podemos oír una *Misa de difuntos* de Charpentier a cuatro voces y sendos motetes de Brossard y Desmarest. Estos tres discos de música religiosa gozan de interpretaciones modélicas por parte de diversos conjuntos: además de los citados para el nº 6, aparecen Musica Florea, Le Concert Spirituel de Niquet, el Ricercar Consort de Philippe Pierlot y el Ensemble Baroque de Limoges. De lo mejor de la caja.

Luis XV. El período se inicia con el CD 9, dedicado a Rameau, y tiene dos partes: el acto II y parte del IV de *Hippolyte et Arice* sacados de la grabación de Minkowski de 1994 con Gens, Fouchécourt, Fink, y breves fragmentos de *Les fêtes d'Hébé*, *Zoroastre* y de la anteriormente citada, grabados en 2007 por Rousset, Les Talents Lyriques y la elegante Véronique Gens. Tan sólo los que estén en el noviciado del barroco pueden conformarse con una representación tan pobre por parte del CMBV del gran Rameau, sin que ello ponga en duda la calidad de los intérpretes. Por el contrario, el CD 10 contiene íntegra la ópera en un acto *Zélindor, roi des sylphes* de Rebel hijo y Francoeur, toda una novedad discográfica, interpretada por el conjunto Ausonia, que para algunos será lo más interesante de la caja, juntamente con la otra novedad, la pantomima *Egine*, del olvidado François Collin de Blamont, gran admirador de Rameau, que ocupa el CD 11.

Los dos siguientes discos son de música religiosa. Así, el CD 12 muestra un par de grandes motetes escritos para la sociedad parisina Le Concert Spirituel por Mondonville (*Dominus regnavit*) y Rameau (*In convertendo*) y aunque su calidad es indiscutible, se trata de una reedición de la grabación hecha por Les Arts Florissants y William Christie en 1996

y el CD 13 trae otro más de Mondonville (*Nisi Dominus*) y un *Confitebor* de Campra, compuestos para la Capilla Real, en cuyo recinto fueron grabados en 2007 por el joven grupo Le Parnasse Français.

El CD 14 recoge un par de ejemplos extraídos de grabaciones anteriores como muestra de la evolución de la música orquestal entre la época de Luis XIV, con *Les folies de Cardenio* de Lalonde a cargo del Ensemble Baroque de Limoges y la de su biznieto (sí, sí, biznieto) Luis XV, con dos de las *Sonates en symphonies op. 3* de Mondonville, grabadas por Minkowski en 1996. Evolución hubo, faltaría más, pero quizás menos marcada que en otras áreas menos sometidas a un único centro dictador del gusto.

Luis XVI. Los CDs 15 y 16 muestran un panorama del género operístico, con las guerras entre facciones estilísticas y entre divos y divas. La estupefacta Roberta Invernizzi con Florio y su Cappella d'Turchini dan en el primero una muestra de gran calidad de los estilos de Sacchini y Piccini, particularmente de este último con dos escenas sobre *Dido*, una en italiano y otra posterior con texto en francés. El segundo está concebido como un recital, a base de siete compositores y doce obras distintas, aunque los tres fragmentos de Grétry que interpretan Les Paladins de Jérôme Correas, dos de ellos cantados por Isabelle Poulenard, son muy notables.

Dos sinfonías, una de Simon Leduc y otra de Henry-Joseph Rigel, interpretadas por el destacable Le Cercle de l'Harmonie que dirige Jérémie Roher dan un especial interés al CD 17. El consagrado Andreas Staier nos ofrece en el siguiente disco un par de obras parisinas de Mozart: la maravillosa *Sonata K. 310* y las *Nueve variaciones K. 264* para fortepiano. Una obrita de salón de Balbastre y una interesante sonata del malogrado Hyacinthe Jadin completan este CD 18. En el CD 19 encontramos música de cámara, con cuartetos de Devienne, Vachon y Cambini, así como un quinteto para flauta de Boccherini, bien interpretados por el Cuarteto Cambini y el flautista Alexis Kossenko.

El último disco está dedi-

cado a música religiosa de las postrimerías del siglo XVIII: *Terribilis est de Gossec*, *Benedict anima mea* de François Giroust y *La sortie d'Égypte* del antes citado Rigel. Más que nada, tienen el interés de su escasa divulgación. Por último, el organista Olivier Latry, que ya había incluido en el CD 13 unas pequeñas muestras de Balbastre, Corrette y Daquin,

cierra el CD 20 con otras de Séjean, Lasceux y Balbastre, que tuvo que pasar de músico de salón y organista en Notre-Dame a realizar las variaciones sobre las revolucionarias *La Marsellesa* y *Ça ira*, que ponen significativo punto final a la edición.

En conclusión, en este viaje al barroco francés, un par de discos más hubieran evita-

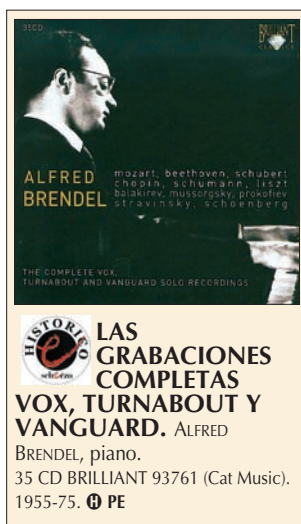
do las notables ausencias de música para clave, particularmente de François Couperin y familia o la de la sonata para violín, que hubiera dado presencia a Jean-Marie Leclair o Jean-Féry Rebel y el excesivo recurso a fragmentos de obras. Pero en estas ediciones siempre ocurre lo que a Don Mendoc con las siete y media, el no llegar da dolor, pero pasarse

es peor. En cualquier caso, una edición que dada la gran calidad interpretativa y su atractivo precio, puede interesar tanto a los que deseen una inmersión en el proceloso mar del barroco francés como a los ya conocedores que quieran encontrar alguna nueva perla, que las hay.

José Luis Fernández

Brilliant

EL JOVEN BRENDDEL A PRECIO DE SALDO



Brilliant (distribuidor: Cat Music) nos ofrece un generoso álbum (35 CD Brilliant 93761) en el que se recorren, a través de sus grabaciones completas efectuadas entre 1955 y 1975 para Vox, Turnabout y Vanguard, veinte años de la carrera de Alfred Brendel, que, como comentamos recientemente, se retiró de la escena el año pasado. Obras de Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt, Chopin, Musorgski, Stravinski, Balakirev, Schoenberg y Prokofiev componen el álbum, que como veremos inmediatamente, no tiene desperdicio. La primera media docena de discos se dedica a Mozart, autor favorito del moravo, del que se nos ofrece una variada y atractiva selección: *Conciertos n.ºs 9, 14, 17, 19, 20, 22, 25 y 27*, siendo los

acompañantes los Solistas de Zagreb (Janigro) y las Orquestas de la Volksoper de Viena, Promúsica de Viena y de Cámara de esta misma ciudad, dirigidas por Paul Angerer y Wilfried Boettcher. Hay sitio también, faltaría más, para la música para piano solo (*Sonata K. 310*, *Variaciones K. 573*, *Fantasia K. 396*, *Rondó K. 511*) y música para dos pianos (*Concierto K. 365*, *Sonata K. 448* y *Fuga K. 426*, en las que Walter Klien actúa como segundo pianista) y hasta para la de cámara (*Quinteto con piano K. 452*, junto a miembros del Quinteto Húngaro). Para qué vamos a repetir a estas alturas que este Mozart de Brendel suena juvenil, espontáneo, elegante, quizá no tan refinado como el de su madurez, pero desde luego delicioso en su vitalidad y luminosidad. Sin embargo, otro de los autores favoritos — y por el que Brendel ha sido más justamente celebrado — Haydn, se escapa con una representación desgraciadamente limitada (*Concierto en re mayor*, Orquesta de Cámara de Viena, Angerer). En cambio, quien busque una nutrida selección del corpus pianístico beethoveniano a precio de orillo no tiene que buscar muy lejos: los discos 7 a 23 de este álbum contienen los *5 Conciertos*, el *Rondó en si bemol mayor* y la *Fantasia Coral* (orquestas de Filarmónica de Stuttgart, Volksoper de Viena y Sinfónica de Viena, dirigidas por Wilfried Boettcher, Zubin Mehta y Heinz Wallberg), el ciclo íntegro de *Sonatas*, el

Quinteto para piano y vientos (Quinteto Húngaro) y las colecciones de *Variaciones* y *Bagatelas* (que fueron recientemente ofrecidas por Brilliant en otro álbum también comentado recientemente por quien esto firma). Brendel ha vuelto y revuelto en su carrera repetidamente sobre estas obras, y basta recordar su postrer ciclo de *Sonatas* para Philips o el soberbio ciclo de *Conciertos* con Rattle para apreciar hasta qué punto ha ido madurando y alcanzando cotas de excepción en sus interpretaciones. Pero estas grabaciones primeras, incluso en las obras más maduras (pienso por ejemplo en las *Diabelli*) nos muestran hasta qué punto la esencia del Beethoven de Brendel, sin duda uno de los grandes de la discografía, estaba ya allí. Algo que también puede aplicarse a los tres discos siguientes (24-26), que se centran en otra de las piedras de toque de nuestro protagonista: Schubert, del que se nos ofrecen las *Sonatas D. 840 y 958*, *Danzas alemanas*, *Impromptus D. 899 y 935*, *Momentos Musicales*, *Tres Piezas D. 946*, y la *Fantasia Wanderer*, ésta con la curiosidad de incluir, además del original, la versión de Liszt con acompañamiento orquestal. Un par de discos dedicados a Chopin (singulares aunque no demasiado idiomáticas versiones de algunas *Polonesas* y el *Andante spianato y Polonesa brillante*) y a unas intelectualizadas lecturas de Schumann (*Fantasia op. 17*, *Estudios simfónicos*) sirven de aperitivo para el siguiente monográfico impor-

tante (discos 29-33), el dedicado a otro de los habituales del repertorio de Brendel: Liszt, del que nos llegan los *Conciertos n.ºs 1 y 2*, *Totentanz*, *Malediction* (Sinfónica de Viena, Gielen), la *Sonata en si menor*, la *Sonata "Dante"*, *La lúgubre góndola*, el *Vals-Mefisto n.º 1*, *Czardas macabre*, *Czardas obstiné*, *Bagatela*, *Estudios sobre Paganini*, *Transcripciones de ópera*, *Sonetos de Petrarca*, *Armonías poéticas y religiosas*, *Venecia y Nápoles*, y las *Rapsodias húngaras n.ºs 2, 3, 8, 13, 15 y 17*. El álbum culmina con un par de discos en las que hay obras que uno no asocia habitualmente con Brendel, pero de las que dejó testimonio discográfico (interesantísimos *Cuadros* de Musorgski, una *Petruchka* de Stravinski más refinada que poderosa, un curioso *Islamei* de Balakirev que desmiente a quienes no tenían a Brendel por un virtuoso o el ácido *Concierto n.º 5* de Prokofiev, con la Orquesta de la Ópera de Viena, Sternberg) junto a alguna otra por la que abogó bien pronto en su carrera (*Concierto para piano* de Schoenberg, con la Sinfónica de la SWR, Gielen). Pero lo más interesante del joven Brendel se encuentra en los monográficos dedicados a Mozart, Beethoven, Schubert y Liszt. Teniendo en cuenta que éstos ocupan el noventa por ciento del álbum y que el precio es de risa, la cosa no ofrece duda: de verdad, no lo dejen pasar.

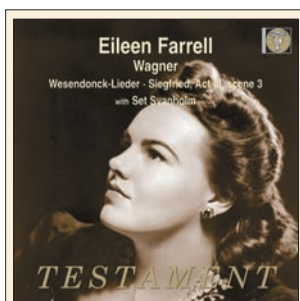
Rafael Ortega Basagoiti

¿no encuentra sus discos?

diverdi.com

Testament

TRES GRANDES DEL PASADO



WAGNER:
Wesendonck-Lieder.
Sigfrido (Acto III,
Escena 3). EILEEN
 FARRELL, soprano. SET SVANHOLM,
 tenor. ORQUESTA FILARMÓNICA DE
 ROCHESTER. Directores: LEOPOLD
 STOKOWSKI y ERICH LEINSDORF.
 TESTAMENT SBT 1415 (Diverdi).
 1947-49. **H** **PM**

Bruno Walter en primer lugar (SBT 1424) de la entrega de Testament (distribuidor: Diverdi), con parte de un concierto que dio al frente de la Filarmónica de Nueva York el 23 de diciembre de 1954 y que permanecía inédito

hasta la fecha. Las obras recogidas en este disco son la obertura de *Ifigenia en Aúlida* de Gluck y la *Séptima* de Bruckner (la velada se completó con un *Concierto para violín* de Bach y el segundo de los *Deux portraits* de Béla Bartók, ambos con Joseph Szigeti, pero debido a que la afinación y estado general del violinista dejaban que desear, sólo se han publicado las dos obras citadas). La versión de Bruckner, intensa, ligera, fervorosa y expresiva (no hay platillos ni triángulo en el lí-

max del Adagio), no todo lo precisa que sería de desear, es la típica recreación en vivo que nos trae a un Bruno Walter en estado puro, lo mismo que su obertura de *Ifigenia* (el único registro de Gluck que nos ha llegado protagonizado por este director), de sobrecolegores dramatismo e intensidad, y que sin embargo no hace que nos olvidemos de Klemperer. Buen sonido monofónico excelentemente reprocesado e informativos y acertados comentarios de Jon M. Samuels.

Precisamente de Klemperer son los dos registros que siguen. En primer lugar su versión de concierto en vivo de *El Holandés errante*, tomada por los micrófonos de la



BBC en el Royal Festival Hall de Londres en marzo de 1968 (2 CD SBT2 1423), después de que este mismo elenco, con ligeras variaciones, hubiese grabado su versión de estudio para EMI entre febrero y marzo del mismo año (James King sustituyó a Ernst Kozub en la versión en vivo). Por lo demás, trabajo orquestal espléndido el de Klemperer, de amplio aliento y de efectos tímbricos insólitos, auténtico marchamo de la casa. La voz de Silja, poco timbrada y estridente (la Senta más psicoanalítica, según la crítica francesa), es una curiosa encarnación del personaje, apasionada e incluso histérica, que en ciertos momentos puede llegar a convencer. Magnífico King, superior a Kozub en la versión de estudio, siendo el resto un notable reparto (sobresaliente el todoterreno Talvela) que no obstante no

alcanza las excelencias de la dirección. Indispensable para seguidores del director o de alguna de las voces intervinientes. Mike Ashman en el libreto nos cuenta las características de Klemperer como director wagneriano y la historia de esta grabación (por cierto que la versión es la original de 1846).

El otro documento de Klemperer nos trae su último concierto en el Royal Festival Hall de Londres el 26 de septiembre de 1971 (2 CD SBT2 1425) con el siguiente programa Beethoven, *Obertura Rey Esteban* y *Cuarto Concierto*, con Daniel Adni, más la *Tercera Sinfonía* de Brahms en la segunda parte. Con criterios interpretativos inconfundibles del último Klemperer, aquí tenemos este atractivo programa en el que hay verdaderas maravillas (maderas en la obertura de Beethoven) junto a otros aspectos no demasiado conseguidos (discurso algo alicaído en la partitura brahmsiana) sólo adecuados para seguidores del director. Adni realiza una buena recreación pianística, y en conjunto es un documento histórico que puede ser un modelo del *modus operandi* del Klemperer final, no siempre recomendable para todos los públicos. El sonido, algo alejado, tampoco está especialmente conseguido. Excelentes comentarios de Mike Ashman.

Finalmente, una atractiva voz wagneriana, Eileen Farrell (1920-2002), que curiosamente nunca cantó Wagner en teatro, ni en Estados Unidos ni en Europa, y que por edad y condiciones podía haber colaborado con los más eximios directores y cantantes wagnerianos de su generación (John Steane nos cuenta en el libreto la atractiva historia de esta soprano). Aquí la encontramos en unos precio-

dos *Wesendonck Lieder* con Stokowski, grabados en origen para RCA el 30 de diciembre de 1947, y en varios números de la escena tercera del acto tercero de *Sigfrido*, acompañada por Set Svanholm y dirigiendo Erich Leinsdorf en una grabación también hecha para RCA el 9 de abril de 1949. Farrell cuenta en sus memorias (*Can't Help Singing*, Boston, 1990) que Stokowski y ella estuvieron cuatro meses estudiando y discutiendo los *Lieder Wesendonck* línea por línea, grabando al final una de las versiones más suntuosas desde el punto de vista sonoro y más profundas, expresivas e imaginativas desde el interpretativo. Sus fragmentos de *Sigfrido* nos hacen lamentar la pérdida de una Brunilda sensacional, con sus emotivas sinceridad y convicción, por no hablar de su exaltado y magistral arte de canto. Un magnífico recital, en suma, muy recomendable tanto para expertos vocales como para los que deseen disfrutar de una gran voz en un fascinante repertorio (SBT 1415).

Como han visto, documentos excepcionales adecuados sobre todo para seguidores de estos tres eminentes músicos. Como Walter y Klemperer tienen mejores versiones de estudio de las obras que hemos comentado (salvo la obertura de *Ifigenia*, novedad en la discografía de Walter), el CD más recomendable es el de Eileen Farrell cantando Wagner, uno de los pocos testimonios sonoros de la soprano norteamericana que hoy se pueden encontrar (hay otro disco de arias y canciones diversas en Testament, además de un recital Verdi en Sony Masterworks Heritage y su versión de Maria en el *Wozzeck* completo con Mitropoulos en el mismo sello).

Enrique Pérez Adrián

Golden Melodram

EL VIAJE MUSICAL CONTINÚA

La recuperación de registros procedentes de teatro parece inagotable y en la nueva propuesta de Golden Melodram (distribuidor: Diverdi) hay teatros europeos e italianos, con especial presencia de Leonie Rysanek, con alguna grabación que ya había



sido editada. Se inicia con *Fidelio*, de Beethoven (GM 5.0063), procedente de la RAI de

dirección interesante de Eugen Jochum, remarcando tanto el estilo inicial, más suave, como la fuerza a medida que se desarrolla en drama. El reparto está integrado por la antes citada Leonie Rysanek, que destaca por su alta capacidad interpretativa, con un timbre

algo lechoso que no acaba de brillar en las escenas de mayor tensión, por Hans Hopf, tenor con una voz penetrante, que supera las dificultades con seguridad, al que le falta una cierta capacidad de contrastes, destacando el incisivo Don Pizarro de Ferdinand Frantz, el

rotundo Rocco de Ludwig Weber y la musicalidad de Murray Dickie.

Pasamos a París en 21 de abril de 1973, para deleitarnos con *Elektra*, de Richard Strauss (GM 3.0008), con la presencia impactante de la gran Birgit Nilsson, que da grandeza al personaje, con una fuerza que parece inagotable, con un estilo variado desde los momentos más tensos hasta aquellos en que la alegría por la venganza la hace ser feliz. La acompañan Astrid Varnay, con una voz que había perdido la fuerza de antes, pero que mantenía una interpretación estremecedora, a la que se une nuevamente Leonie Rysanek como Chrysothemis, personaje al que dota de la fragilidad necesaria, con un fraseo muy contrastado, junto a la presencia de Richard Lewis, al que falta una cierta fuerza y la nobleza de Hans Sotin, todos dirigidos por la impecable batuta de Karl Böhm, que sabe remarcar de forma muy clara las grandes pasiones humanas y también las debilidades, con una versión orquestal llena de detalles.

La versión de *I due Foscari*, de Verdi (GM 5.0029) de la RAI de Milán del 4 de diciembre de 1951, había sido editada por Cetra hace bastantes años y

tiene dos elementos que aunque en aquellos momentos no tenían la madurez que más tarde alcanzaron, si muestran ya sus grandes posibilidades. El primero es Carlo Maria Giulini, al frente de la Orquesta de la RAI, que no era de mucha calidad, a pesar de que la versión resulta algo pomposa y marchosa, tiene algunos momentos en que surgen las cualidades del maestro italiano. El otro es Carlo Bergonzi, el mismo año que pasó de la cuerda de barítono a tenor y que sin alcanzar el nivel de maestría que le hizo famoso, muestra ya síntomas de su buen fraseo y estilo verdiano. Completan el reparto Gian Giacomo Guelfi, barítono de una voz imponente, pero con un estilo poco refinado y Maria Vitale, de buenos medios pero expresión algo limitada.

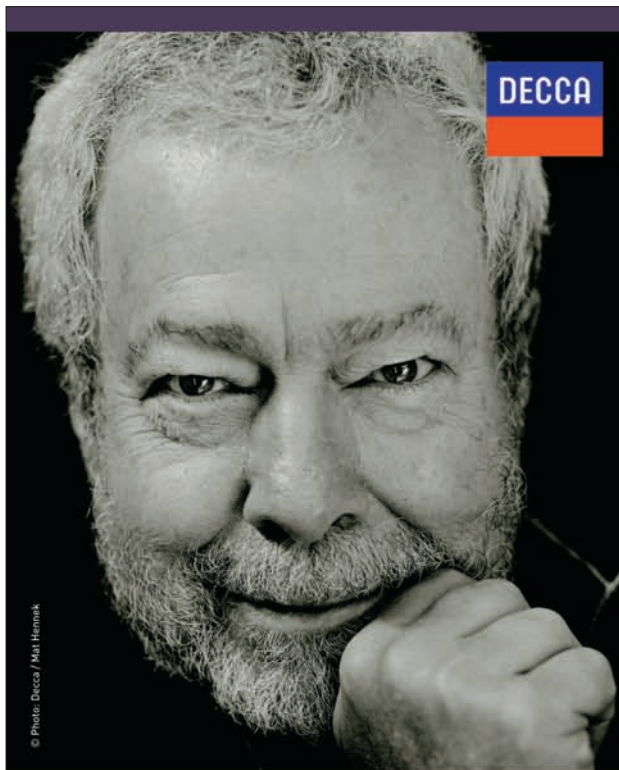
Las dos siguientes propuestas son obras de Wagner, y en la primera *Der Fliegende Holländer* (GM 1.0081), procedente de la Ópera de Viena,

del 28 de marzo de 1953, encontramos a Christel Goltz, que acaba de fallecer el mes de noviembre del 2008, a la edad de 96 años y que en palabras del director del teatro era la "última gran soprano altamente dramática del elenco de habla alemana de la Ópera de Viena". Encarnó entre 1950 y 1970 veintiocho personajes y uno de ellos fue Senta, donde sabe reflejar el amor hasta la entrega de la protagonista, con una voz potente, densa, pero a la vez flexible, que remarcaba la humanidad del rol. En el resto del reparto encontramos a Otto Edelmann, cantante de expresivo fraseo, al que quizá le falta un mayor impacto vocal, junto a Max Lorenz, apasionado y expansivo, la fuerza primitiva de Gottlob Frick y la presencia como timonel de Anton Dermota, con una dirección precisa, a la que falta un cierto carácter, de Rudolf Moralt.

La segunda es *Tannhäuser* (GM 1.0082) de una función en la Ópera de San Francisco, el 12 de octubre de 1973, y donde surge de nuevo Leonie Rysanek, como Elisabeth, donde sabe plasmar el carácter enamorado y firme de la muchacha, con un fraseo variado y evolutivo, junto al poeta a cargo de Jess Thomas, valiente tenor de línea cuidada que sabe expresar desde el desenfreno al arrepentimiento, completando la musical Marita Napier, como Venus y el expresivo Thomas Stewart en Wolfram, con su canto elegante, dirigidos con oficio pero de forma algo plana por Otmar Suitner.

Cierra esta nueva propuesta una gala de la Ópera de Múnich (GM 4.0085) con tres cantantes de gran categoría. Raina Kabaiwanska impresiona por su gran capacidad interpretativa en páginas de *Don Carlo* y *Pagliacci* y en los dúos de *Madama Butterfly* y *Andrea Chenier*, junto a ese gran maestro del fraseo que es Carlo Bergonzi, que interviene en arias de *Il trovatore* y *Pagliacci*, con una total identificación con los personajes. El tercero es Piero Cappuccilli que nos muestra su voz brillante, penetrante, en páginas de *Rigoletto*, *Un ballo in maschera* y *Andrea Chenier*, todos bajo la dirección de un correcto, pero poco dominador del repertorio italiano, Kurt Eichhorn.

Albert Vilardell



© Photo: Decca / Mari Hennick

DEBUSSY:
Preludes I, D'un cahier
d'esquisses, Children's
Corner, Clair de lune
Nelson Freire, piano



CD 0028947811114

Nelson Freire, cuya interpretación de los *Conciertos para piano* de Brahms, recibió el premio a "la mejor grabación del año 2007" de Gramophone, registra por primera vez una exquisita selección de repertorio para piano de Debussy.

Estas piezas del voluptuoso compositor encajan perfectamente con la expresividad y la capacidad de Freire para recrear espacios inefables, luminosos y llenos de magia.

Entre estas piezas clave del repertorio francés para piano encontramos el famoso y risueño libro *Children's Corner* así como el delicado *Clair de lune*.

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

espacio
de música



www.elcorteingles.es

TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

DISCOS

CRÍTICAS de la A a la Z

ALYABIEV:
El tambor mágico. Música orquestal e incidental. MUSICA VIVA. Director: ALEXANDER RUDIN. FUGA LIBERA FUG 539 (Diverdi). 2007. 62'. DDD **PN**



El ruso que cantaba en italiano. Así podría definirse a Alexander Alyabiev (1787-1851), un músico que gozó de un gran renombre en su tiempo y cuya vida, entre triunfos musicales y militares, chantajes, caídas en desgracia, degradaciones, penas de prisión, exilio y prohibición de sus obras, daría para llenar las páginas de la más folletinesca de las novelas. Como compositor, que es el aspecto que aquí nos interesa, Alyabiev ganó fama internacional gracias a la romanza *El ruiseñor*, que incluso llegó a sustituir al aria de la lección de música de Rosina cuando *El barbero de Sevilla* rossiniano se estrenó en Rusia. Sin embargo, y fuera de esa melodía, su música permanece en el más profundo de los olvidos. ¿Con justicia? El presente disco recupera oberturas de vodeviles y dramas que rezuman italianismo, pero que conviven con piezas tan curiosas como una *Sinfonía para cuatro trompas y orquesta*, de fina inventiva tímbrica, y, sobre todo, con la "pintura sinfónica" *La tempestad*, una miniatura que va más allá de las tormentas de un Rossini para anunciar las de un Chai-kovski. Y todo en apenas dos minutos de duración... Eso por no hablar de las *Variaciones sobre el tema ucraniano "Los cosacos en el Danubio"*, para violín y orquesta, que son una especie de sublimación de la música de salón, a la vez que señalan el camino que llevará a Glinka a crear la escuela musical rusa. Sean más o menos convencionales, se trata de partituras que se escuchan con placer. Y

buena parte del mérito de ello lo tiene la labor del conjunto ruso de instrumentos originales Musica Viva, que transmite el nivel oportuno de fantasía, agilidad y gracia a cada una de las piezas. Una curiosidad, pues, pero realizada con mucho gusto.

Juan Carlos Moreno

BACH:
El clave bien temperado I.

ANDREI VIERU, piano.
2 CD ALPHA 087 (Diverdi). 2005. 139'.
DDD. **PN**

El clave bien temperado II.

ANDREI VIERU (piano).
3 CD ALPHA 094 (Diverdi). 2005. 168'.
DDD. **PN**



Resulta curiosa, a priori, la apuesta de un sello como Alpha (defensor a ultranza de los criterios historicistas) a la hora de grabar *El clave bien temperado* con un piano moderno, ajeno a unas tendencias estéticas que ya parecían irreversibles. Pero Andrei Vieru las defiende llevando este monumento musical a su terreno personal e intransferible.

Quien espere encontrar aquí extravagancias dignas de un Glenn Gould o la apabullante expresividad de un Richter se ha equivocado de pe a pa. El rumano apuesta por el más exquisito de los equilibrios, por la exploración reflexiva y sincera de la partitura con el fin de desentrañar todas sus posibilidades. Su Bach es elegante, luminoso, de clara vocación mediterránea. Sus *tempi*, amplios, cadenciosos, despreocupados. Todo circula con calma, sin que por ello pierda fuerza. Otra cosa es que interese lo que diga. Su propuesta es bastante heterodoxa. Es res-

petuosa en el estilo, aunque no deja de tener cierto sabor al primer romanticismo. Delicado en la forma, pero con un poso de profundidad estructural, muy imbuida en el fondo, aunque no en la forma, de ese romanticismo temprano que citábamos antes. Una opción curiosa, no hay duda.

Carlos Vílchez Negrín

BACH:
Sonatas BWV 966, 963 y 964. Capriccio BWV 993. 4 Duetos BWV 802-805. Concierto italiano BWV 971. Suites inglesas BWV 806, 808, 809 y 811. Suites francesas BWV 813 y 815. Toccata BWV 913. Fantasía BWV 906. SVIATOSLAV RICHTER, piano.
4 CD STRADIVARIUS STR 33820 (Diverdi). 1991. 230'. DDD. **PE**



Nos ofrece Stradivarius un "re-empaquetado" de cuatro discos bachianos registrados por Richter en 1991 en varios países europeos (Suiza, Checoslovaquia, Hungría), que fueron comentados por el firmante en su día. Sobre los modos bachianos del ucraniano se ha insistido suficientemente, de forma que apenas cabe recordar que la interpretación, austera, profundamente reflexiva, se centra en la nitidez de las voces y los diseños contrapuntísticos, huyendo de los contrastes exagerados pero sin caer en lo plano o mortecino. Es un Bach que nos habla desde dentro con grandeza y devoción, antes que con exultante alegría o vivacidad en el discurso. Ni que decir tiene que la articulación es impecable y el vigor rítmico sobrado (incluso un punto excesivo, como en la *Fantasía BWV 906*). No es, evidentemente, el paradigma del respeto a la letra ni

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 €

de la pasión por los *Urtext*, como demuestra la discutible inclusión del Preludio (sobre todo) y también la segunda Gavotte en la *Suite francesa n.º 4*, algo hoy sancionado como espurio. Detalles, sin embargo, menores a la hora de disfrutar de unas interpretaciones en las que uno se ve arrastrado por el magnetismo que de forma imperceptible pero irresistible acaba a uno venciendo siempre en las interpretaciones de este mago del teclado, que se acercaba a Bach con contagiosa devoción y emocionante trascendencia. Las tomas sonoras tienen presencia y claridad más que suficientes. Esta serie ya tenía elevadísimo interés cuando se lanzó, y lo tiene, lógicamente, más aún a precio reducido (los cuatro discos apenas alcanzan los 36 euros), porque hablamos de un álbum magnífico que cualquier buen rícheriano debería tener. Se mantienen de la edición original las interesantes notas de Silvia Limongelli, que por desgracia mantienen también algunas estupideces del estilo de que “el actual auge de Bach en el piano es porque el clave no funciona”. Los Leonhardt, Koopman, Pinnock, Asperen y tantos otros se deben haber quedado como el Comendador: de piedra. Cuando se enterarán los defensores del Bach pianístico que para vestir a un santo no es necesario desvestirse a otro. En cualquier caso, lo dicho: no se lo pierdan.

Rafael Ortega Basagoiti

BACH:

Conciertos para flauta. MARCELLO GATTI, flauta. ENSEMBLE AURORA. Violín y director: ENRICO GATTI. GLOSSA GCD 921204 (Diverdi). 2007. 56'. DDD. **PN**



Parece haber pocas dudas sobre el hecho de que un buen número de obras orquestales escritas por Bach en su época de Cöthen no han llegado hasta nosotros. Por otro lado, también es conocido el recurso utilizado por Bach y otros muchos compositores de su misma época de utilizar la parodia de temas anteriores para componer fragmentos de obras nuevas, bien por razones de eficacia laboral, bien por el afán de volver a dar a conocerlos en nuevas ejecuciones, de tal forma que es posible rastrear movimientos de conciertos en muchas de sus

Murray Perahia

PARTITAS JUICIOSAS

BACH: Partitas BWV 826-828.

MURRAY PERAHIA, piano. SONY 88697282662 (Galileo MC). 2007. 72'. DDD. **PN**

La interpretación de Bach al piano siempre alberga riesgos. Entre los principales, están saber si el intérprete no confundirá el hecho de que tocar al piano le exima de articular la música suficientemente, hecho desgraciadamente bastante común, y el de saber si sabrá encontrar una fuente de expresión correcta. Demasiados intérpretes que tocan a Bach descuidan el tema de las articulaciones y abusan de la planicie expresiva propiciada por demasiado *legato* y poco relieve expresivo. Porque si música barroca, planos sonoros; pero también han de venir dados por la pulsación y una articulación que debe ser viva y creativa, prudente y convincente. En

este caso, la madurez y toda la trayectoria de Murray Perahia (no es la primera vez que graba Bach) vienen a confirmar una forma de tocar la música del de Leipzig que se instaura decisivamente en la región vital apuntada. El artista firma unas *Partitas* sensatas y reflexivas, donde utiliza los recursos de su instrumento pensando básicamente en la música que interpreta; aquí todo está encaminado hacia que la suma de factores produzca un equilibrio honesto y delicado. Perahia es juicioso y recogido; conduce sus emociones ponderadamente y sin exageración. Este es un Bach bien narrado, con ciertas dosis de genio y con un trabajo de fondo perceptible y considerable. El pianista obedece las indicaciones de la partitura y repite todos los fragmentos sugeridos añadiendo múltiples ornamentaciones, siempre con



discreción y mesura. Su fraseo es humilde y bien pensado; creado desde un fondo de belleza y delicadezas, pretende iluminar sin entorpecer, alumbrar sin distraer. Porque este es un Bach sincero, de *tempi* recatados que siempre busca el aspecto natural y que inapelablemente lo encuentra. Un Bach pletórico, no tanto de ideas como de claridad e incluso de ingenuidad.

Emili Blasco

cantatas. El musicólogo Francesco Zimei no se ha conformado con la lección teórica y ha realizado la recomposición de un hipotético concierto para flauta, cuyos tres movimientos habrían sido utilizados por Bach para la sinfonía introductoria de la cantata *BWV 209 Non sa che sia dolore*, el n.º 2 de la cantata de felicitación *BWV 173a Durchlauchster Leopold* dedicada al príncipe de Anhalt-Cöthen y el n.º 3 de la cantata profana *BWV 207*, en el citado orden.

Ya advierte Zimei en sus notas justificativas que esta “reversibilidad” ha de ser adoptada con las debidas cautelas y aquí tan sólo podemos constatar la belleza del resultado de su trabajo, puesta de manifiesto por el Ensemble Aurora que dirige el violinista Enrico Gatti, bien conocido por sus anteriores trabajos para Glossa, aunque en este último el protagonismo corresponda más a su hermano Marcello, un excelente flautista barroco, dado que el disco se completa con otros dos conciertos para flauta, pues de esta manera puede calificarse la *Ouverture o Suite BWV 1067*, la n.º 2 de las cuatro escritas para orquesta que conservamos de Bach. Es la única aportación de los hermanos Gatti que, aunque deliciosa, no podemos llamar también novedosa, ya que la tercera obra que contiene es la primera versión escrita por Bach

para el *Concierto de Brandemburgo n.º 5*, un triple concierto para violín, flauta y clave (*BWV 1050a*), que interpretó en Dresde junto con otros dos virtuosos de la corte de Sajonia antes de que, tras su perfeccionamiento, lo incluyera dentro de la colección de seis conciertos dedicada al margrave Christian Ludwig. Por razones de calidad y novedad, estamos ante un interesantísimo disco.

José Luis Fernández

BACH:

Conciertos para clave BWV 1052, 1053, 1054 y 1056.

FRANCESCO CERA, clave. I BAROCCHISTI. Director: DIEGO FASOLIS. ARTS 47729-8 (Diverdi). 2005-2008. 68'. SACD. **PN**



Con tantas y algunas tan estimables versiones como de estos conciertos se encuentran disponibles en el mercado discográfico, no sobrar en ninguna discoteca es un objetivo razonable que este disco cumple sobradamente. La lista de sus méritos la encabeza unas ejecuciones de extraordinaria calidad técnica por parte tanto del solista como de los acompa-

ñantes. Sobre la base de unos *tempi* muy juiciosamente escogidos, Fasolis dispone un marco sonoro de contornos rigurosamente definidos, en los que al mismo tiempo se deja siempre el protagonismo a un teclado que nunca queda desdibujado. Francesco Cera corresponde con un fraseo limpio y sensible a los impulsos orquestales. En los movimientos rápidos, por ejemplo el inicial del *BWV 1053*, la continuidad de los discursos alternantes es absoluta; en los lentos, tradicionalmente los más problemáticos en este sentido, la sensación de diálogo íntimo se logra con parejo éxito, por ejemplo en el del *BWV 1052*, donde el encaje de la solemne cadencia de las cuerdas graves y los gráciles arabescos del clave roza la perfección. Nada se precipita, nada se demora más de la cuenta, todo en su sitio, esta es una alternativa que ningún bachiano debería desconocer, pues satisfará a muchos.

Alfredo Brotons Muñoz

BACH:

Cantatas BWV 79, 137, 164 y 168.

YUKARI NONOSHITA, soprano; ROBIN BLAZE, contratenor; MAKOTO SAKURADA, tenor; PETER KOOIJ, bajo. BACH COLLEGIUM DE JAPÓN. Director: MASAOKI SUZUKI. BIS SACD-1671 (Diverdi). 2007. 57'. DSD. **PN**

Cantatas BWV 56, 82, 84 y 158. CAROLYN SAMPSON, HANA BLAZÍKOVÁ, sopranos; PETER KOOIJ, bajo. BACH COLLEGIUM DE JAPÓN. Director: MASAOKI SUZUKI. BIS SACD-1691 (Diverdi). 2007-2008. 64'. DSD. **PN**



Las dos últimas entregas que nos han llegado resumen bastante bien lo que hasta ahora ha sido la integral de cantatas firmadas por Masaaki Suzuki para BIS: grandes hallazgos junto a efímeras bajadas de tensión o calidad, siempre dentro de un nivel general de considerable altura. El volumen 40 en concreto resulta paradigmático en ese sentido, con una alternancia constante de intervenciones estupendas y decepcionantes. Una vez más, no es grato constatar pero sería deshonesto ocultar que los dos solistas japoneses desmerecen frente a sus colegas europeos. El problema no es, por supuesto, de índole técnica, sino de personalidad musical. A lo largo de todo el programa, dedicado a la producción de los últimos meses del año 1725 en Leipzig, Robin Blaze y sobre todo Peter Kooyij dejan su sello fuertemente grabado en el recuerdo del oyente, mientras que Yukari Nonoshita y Makoto Sakurada apenas logran mantener su atención durante la misma ejecución. Por su parte, el coro ataca los corales de una manera blanda hasta la exasperación al tiempo que resulta algo brusco en su fraseo de los coros iniciales de *BWV 137* y *BWV 79*. En este último número citado la orquesta imprime viveza al discurso, pero los momentos instrumentales más atractivos corresponden a obligados como el de flauta que le sigue en un aria para contratenor ejecutada con toda limpieza.

En un peldaño superior en todos los aspectos nos sitúa el volumen 41, donde se reúnen cuatro cantatas para solista, tres de 1726-27, más una (la *BWV 158*) a propósito de la cual los investigadores no parecen próximos a determinar cuándo, dónde, para qué y por quién fueron ensamblados el aria, los dos recitativos y el coral de que consta. Peter Kooyij hace una brillante exhibición de versatilidad en la *BWV 56*, donde narra los acontecimientos con objetividad pero reflexiona sobre ellos con circunspección y reacciona con una sensibilidad efusiva que tantos parecen absurdamente

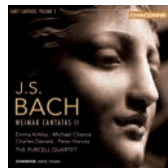
empeñados a negar a la retórica musical barroca. Carolyn Sampson sale muy bien parada de la inevitable comparación con la versión para bajo de la *BWV 82* incluida en esta misma integral (véase SCHERZO, n.º 232, pág. 75), donde el holandés daba una auténtica lección magistral sobre el tema de la meditación en música. Con renuncia virtualmente expresa a una emulación imposible, le busca en cambio a la maravillosa obra su faceta más tierna, que aquí vierte con una capacidad para la ternura expresiva verdaderamente desarmante.

También en el rendimiento de la orquesta y del director se aprecia una superior gracia de inspiración, de modo que probablemente sea este uno de los discos que al final de la serie haya que destacar como más recomendables.

Alfredo Brotons Muñoz

BACH: Cantatas BWV 21, 172 y 182.

EMMA KIRKBY, soprano; MICHAEL CHANCE, contratenor; CHARLES DANIELS, tenor; PETER HARVEY, bajo. THE PURCELL QUARTET. 2 CD CHANDOS CHAN 0752(2) (Harmonia Mundi). 2007. 78'. DDD. **PN**



La tercera entrega de la integral de cantatas bachianas tempranas, segunda de las dedicadas a la etapa de Weimar, no mejora las apreciaciones merecidas por la anterior (véase SCHERZO n.º 225, pág. 75). Por un lado, Emma Kirkby y Michael Chance hacen una lamentable exhibición (en el dúo *Komm, laß mich nicht länger warten*, de la *BWV 172* sobre todo) de lo que en música significa querer y (ya) no poder. Por otra parte, en *Heiligste Dreienigkeit*, número anterior de esa misma cantata, Charles Daniels, aún en muy buena forma, ha de apechugar con una de las peores intervenciones que las tantas veces encomiables violinistas Catherine Mackintosh y Catherine Weiss habrán prestado en sus carreras. Y en el coro conclusivo, *Erschallet, ihr Lieder*, las cuatro voces andan cada una por su lado con resultado desastroso. Como en el resto del álbum estos defectos distan de paliarse, entre los cantantes sólo Peter Harvey consigue sobrenadar aunque sin alardes y las aportaciones del Purcell Quartet y los refuerzos que lo convierten en orquesta no acaban de convencer más que ocasionalmente (en la introduc-

Natalie Dessay, Emmanuelle Haïm

GOZOS BACHIANOS



BACH: Cantatas BWV 51, 82a y 199.

NATALIE DESSAY, soprano; NEIL BROUGH, trompeta. LE CONCERT D'ASTRÉE. Directora: EMMANUELLE HAÏM. VIRGIN 235004 2 (EMI) [+ DVD. 52']. 2008. 64'. DDD. **PN**



Pequeña incursión en el terreno de las cantatas "favoritas", aunque el legado bachiano en el campo de la cantata se presta a muchas selecciones de esta clase. Natalie Dessay está absolutamente exultante en *Jauchzet Gott in allen Landen BWV 51*, donde asistimos a un fabuloso duelo entre la cantante y el solista de trompeta, en cuyo favor lo mejor que puede decirse es que sale con bien de la prueba. Pero Dessay no sólo está brillante, no hay sino que oír la expresividad que da al recitativo. Estupendo también el violín obligado (David Planter). En el caso de la cantata *Ich habe genug BWV 82a*, la comparación con la versión para bajo y oboe obligado le otorga a ésta, con soprano y travesera, una apariencia

mucho más amable, no tan trágica, pero si se deja este condicionante de lado, se imponen la conmovida entrega de Dessay —óigase el aria *Schlummet Gott in allen Landen BWV 51*— y la gran prestación del flautista, puesto que ambos redondean una lectura de gran intensidad. Dessay vuelve a desplegar toda su musicalidad en la cantata *Mein Herz schwimmt im Blut*. La cantante y la dirección de Haïm transmiten de modo contagioso la alegría que embarga al último movimiento. Un DVD, conteniendo filmaciones de las sesiones de grabación, acompaña a este sensacional disco bachiano.

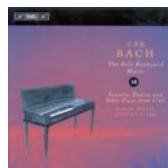
Enrique Martínez Miura

ción instrumental a la *BWV 182*, por ejemplo), lo que finalmente se impone no es otra cosa que la recomendación de abstenerse.

Alfredo Brotons Muñoz

C. P. E. BACH: Sonatas, danzas y otras piezas de 1766 para teclado.

MIKLÓS SPÁNYI, piano TANGENTE. BIS CD-1492 (Diverdi). 2004. 66'. DDD. **PN**



La decimotercera entrega de la integral dedicada por Miklós Spányi a la obra para teclado de Carl Philipp Emanuel Bach (paralela a la de los conciertos, de la que ya lleva publicados dieciséis volúmenes) mantiene la línea de excelente calidad interpretativa de las dos anteriores (véase SCHERZO n.º 227, pág. 71, y n.º 231, pág. 75). El programa lo componen en esta ocasión un puñado de deliciosas composiciones alumbradas el año 1766, entre ellas tres sonatas (*H. 192, 211 y 213*), más la *Romanza con variaciones H. 226*, dos minuetos

(*H. 216 y 218*), *Alla polacca H. 219* y la *Fantasia H. 225*. Esta última pieza, en sol menor, es descrita por el ejecutante en sus instructivas notas acompañantes como una especie de rapsodia o fantasía libre consistente en "arpeggios sin medida que modulan caleidoscópicamente y alternan con pasajes en estilo recitativo". La versión de ella que este disco se ofrece podría valer como muestra cabal tanto del talento compositivo de Emanuel en su período de máxima madurez como del interpretativo de Miklós. El rigor contrapuntístico pero sobre todo la imaginación armónica se vierten con un fraseo de sensibilidad desarmante para producir una impresión de espontaneidad que en las más "serias" sonatas por ejemplo se reserva para las repeticiones cargadas de ornamentaciones. La elección del piano tangente como instrumento se justifica además muy convincentemente, pero sin excluir la posibilidad de otras soluciones, léase el clavicordio. Por el contenido y por la forma, un disco altamente recomendable; como toda la colección a la que pertenece.

Alfredo Brotons Muñoz



dad novedosa (podrías decir auténtica, pero el debate impone lo suyo) para los conciertos pianísticos de Beethoven. En efecto, el holandés reduce la presencia de la cuerda a la de un quinteto, de forma que el fortepiano vienes original del primerísimo XIX suena en sus cinco octavas desahogado e indirectamente se realza la importancia del viento y la percusión. El Beethovenuntuoso y opulento de las grandes salas queda aquí diluido en la desnudez y la intimidad de la cámara, en la que todo parece más claro, más cálido y más cercano. Los hallazgos tímbricos son de un gran atractivo ya desde los primeros compases del *Tercer Concierto*, si bien es ese lento lirismo de cristalina finura con el que van cayendo las notas en el Largo central el que realmente nos termina por cautivar. El *Sexto Concierto* (en realidad un arreglo de Clementi del *Concierto para violín*) revela en manos de Schoonderwoerd sus raíces mozartianas sin dejar a un lado el encuentro de colores, acentos y contrastes prácticamente inauditos. El fortepianista holandés lee el Rondó final con un humor muy apropiado para la ocasión y se da incluso el lujo de improvisar las cadencias a la manera del XVIII, como si todo lo anterior no fuera suficiente. Pero vaya si lo es. A su manera, claro, que es la de una belleza pasmosa, relajada y, ante todo, inesperada.

Asier Vallejo Ugarte

BEETHOVEN:

Concierto para piano y orquesta nº 3 op. 37. SIBELIUS: Sinfonía nº 5 op. 82. GLENN GOULD, piano. FILARMÓNICA DE BERLÍN. Director: HERBERT VON KARAJAN. SONY 86972 87822 (Galileo MC). 1957. 66'. Mono/ADD. **PN**



En la primavera de 1957, tras una serie de conciertos en Rusia, Glenn Gould viajó a Berlín, donde ofreció, a finales del mes de mayo, tres veladas con el *Concierto nº 3* de Beethoven como protagonista. Veladas en las que el concierto —que se abría con *Matías el pintor* de Hindemith, no reproducida en el disco— concluía con la interpretación de la *Quinta Sinfonía*

de Sibelius. En un momento evidentemente oportuno (centenario de Karajan y “año Gould”), Sony rescata de los archivos de la Sender Freies berlinesa la grabación de la última de estas veladas y la ofrece —salvo la obra de Hindemith— en un interesante disco, por cuanto es la primera aparición “oficial” de esta interpretación beethoveniana del pianista canadiense, que por lo demás ha estado presente en varias versiones, digamos, privadas. La grabación monofónica, muy bien restaurada, tiene suficiente limpieza aunque algo de opacidad y distancia. Y la interpretación: pues qué quieren que les diga. Gould admiraba a Karajan y Karajan a Gould, pero la grabación presenta una lectura en la que el canadiense —técnicamente brillante— hace literalmente de su capa un sayo, con su bien conocida tendencia a la extravagante oscilación de *tempi* que era capaz de volver loco al más pintado. Así las cosas, Karajan hace verdadero encaje de bolillos para seguir a Gould, y el resultado global es notable, aunque los apuros del salzburgués para mantener la estela del canadiense son en algún caso más que evidentes. Naturalmente Gould tiene momentos exquisitos (la cadencia del primer tiempo, por ejemplo, hasta que le da por hacer de las suyas, o la introducción al movimiento lento) y Karajan tiene también su momento hipertrófico (*tutti* que cierra el primer tiempo). Pero efectivamente la comunión espiritual de estos dos músicos es notable, incluso aunque el libérrimo e inquieto *rubato* de Gould no termine de encontrar perfecto acoplamiento en el *tempo* menos flexible de Karajan. No es de extrañar, porque cuando Gould pisa el acelerador parece literalmente Fittipaldi. La grabación sirve también para apreciar que, a finales de los 50, Karajan aún no había terminado de “construir” la Filarmonía de impecable prestación que conoceríamos bien en los 60. En esta grabación en vivo hay más de un desliz que desmiente la reputada perfección de los berlineses (la prestación de los metales en la *Quinta* de Sibelius es sub-óptima respecto a otras grabaciones de los mismos intérpretes, por ejemplo la realizada para EMI, o incluso la que vio la luz apenas ocho años después de ésta en DG). Por lo demás, esta obra siempre fue una página favorita de Karajan (fue la sinfonía del finlandés que más veces grabó). La dibujaba, y esta no es la excepción, de forma extraordinaria, grandiosa,

“con pasión pero sin sensualidad”, como diría después el propio Gould (sobre la precitada grabación que Karajan haría para DG). En todo caso, el disco que nos ocupa es sobre todo un documento interesante del encuentro de dos personalidades de sorprendente afinidad dadas las diferencias que, a priori, existían entre ellos. No busquen en él, sin embargo, versiones “de elección” para ninguna de las dos obras.

Rafael Ortega Basagoiti

BRUCKNER:

Sinfonía nº 4 en mi bemol mayor “Romántica”. SINFÓNICA DE LA RADIO DE STUTTGART. Director: ROGER NORRINGTON. HÄNSSLER CD 93.218 (Gaudisc). 2007. 61'. DDD. **PN**



Con los valores —y también defectos— propios del tipo de aproximación realizada, Norrington nos propone la *Cuarta* en la versión original de 1874. No hay posiblemente dos versiones alternativas más dispares de una obra dentro de la producción bruckneriana, pues incluso todo un movimiento, el Scherzo, es completamente distinto de la redacción que se suele grabar y escuchar en concierto. El aligeramiento de Norrington, de *tempi* y de texturas, afecta sobre todo al primer movimiento, donde es inútil buscar misterio o ese sentido del bosque germánico que acaso anima al pasaje. El segundo tema en la cuerda roza peligrosamente la trivialidad, pero es necesario reconocer que hay transparencia y un soberbio trabajo instrumental, en especial de los metales. Muy diverso suena también el Andante, que aquí responde muy bien a la petición de “quasi allegretto”. Norrington otorga direccionalidad a una música que cae en lo digresivo y que Bruckner pudo luego oportunamente. El muy distinto Scherzo, muy lejos de la “escena de caza” de la otra versión, es bien entendido por el director, que defiende esta parte con convicción. También el Finale tiene menos fuerza que en la revisión, pero Norrington consigue admirables y rocosos *tutti*. Una interesante lectura de la *Cuarta* original, pese a los problemas que aquejan sobre todo al primer movimiento.

Enrique Martínez Miura

CAGE:

Two⁵. Variations I. Music for two. STEFFEN SCHLEIERMACHER, piano; MIKE SVOBODA, trombón. MDG 613 1510-2 (Diverdi). 2007. 73'. DDD. **PN**



Si el piano ocupa un lugar preeminente en el catálogo de Cage, el trombón,

como instrumento solista, apenas si merece la atención del músico norteamericano. Cage experimenta las posibilidades sonoras del trombón dentro de la vasta composición *Concierto para piano*, de 1958, pero no es hasta *Solo for sliding trombone* cuando Cage se consagra más a este instrumento. Esta pieza se ha hecho habitual en el repertorio moderno, pero apenas ha sido grabada en disco. Por eso, la edición de un registro como el que presenta MDG, dedicado a la música para piano y trombón de Cage, tiene especial interés, sobre todo por lo raro del material. *Music for two*, de 1984-87, es la que sostiene mejor la atención del receptor, junto a la muy breve y llena de potentes sonoridades, *Variations I*, de 1958. Pero en el caso de la inicial *Two⁵*, de 1991, para piano y trombón tenor, la extrema duración y la prácticamente nula existencia de cambios de dinámica, hacen que la escucha sea fatigosa. No es éste el mejor Cage, obviamente. La ausencia de planos sonoros distintivos y el excesivo mantenimiento de los sonidos crean una atmósfera en la que no hay huella ninguna de la plástica que habitualmente encontramos en las piezas del último período de Cage (las *number pieces*). Tanto Schleiermacher como Svoboda, estos excelentes instrumentistas del ámbito alemán, aportan toda la musicalidad de la que son capaces a esta pieza, pero el seco material de partida parece refractario a cualquier inventiva. En cambio, *Music for two* es más permeable y los solistas se encuentran en un mundo mucho más afín, sobre todo Svoboda, que crea una sonoridad mucho más rica, unos contrastes dinámicos más acusados. Es en sus aportes casi improvisatorios donde radica el mayor atractivo de la pieza. Los sonidos resultantes están más cerca de la plasticidad que se le supone al Cage postrero. Aquí queda claro que estamos ante un disco de intérpretes, pues son ellos quienes configuran las obras a partir de los pocos datos que

dejara el compositor, quien, para la pieza *Two*⁵, daba total libertad a los músicos en lo tocante a duración y ritmo.

Francisco Ramos

CARRIÓN:

Ah de los elementos. CAPILLA

JERÓNIMO DE CARRIÓN. Directora:

ALICIA LÁZARO.

VERSO VRS 2058 (Diverdi). 2007. 56'.

DDD. PN



Jerónimo de Carrión fue maestro de capilla de la catedral de Segovia desde 1590 hasta

su muerte en 1621. Anteriormente anduvo por las diócesis de Mondoñedo y de Orense, pero lo que se conoce de su obra está en los archivos de la catedral segoviana, donde se conservan 4 misas, 7 oficios de tinieblas, 28 salmos, 6 magnificat, 12 lamentaciones, 16 motetes y más de 500 villancicos, según nos informa la musicóloga Alicia Lázaro en el cuadernillo que acompaña al disco. Alicia Lázaro es también creadora y directora del conjunto musical Capilla Jerónimo de Carrión, centrado en la interpretación de música del barroco español con especial dedicación a los maestros de la catedral de Segovia. Es éste el segundo disco que graban en el sello Verso íntegramente dedicados ambos a la obra del citado maestro de capilla que da nombre al conjunto.

Este segundo CD contiene una de sus cuatro misas, la *Misa de batalla del octavo tono*, tipo de misa para la que es necesario contar con ministriles, conjunto instrumental (chirimías, cornetas, sacabuches y bajones) característico de las catedrales y colegiatas españolas, con el que se complementaba o sustituía la labor del órgano. Esta de Carrión responde a las características generales del tipo en cada una de las cinco partes del ordinario.

El resto del disco está dedicado a villancicos y a tonos divinos, es decir, canciones con acompañamiento instrumental sobre temas religiosos y la vihuela de arco y el arpa de dos órdenes toman el protagonismo en varios de ellos, de carácter intimista. Se han escogido aquellos en cuyo texto aparece algún tipo de mención a los cuatro elementos (tierra, agua, aire y fuego) que constituían en la antigüedad la composición del mundo y cuyo valor simbólico se ha seguido utilizando poéticamente como representación de

determinados estados anímicos, aunque el más singular y gracioso es el titulado *A la salud de los Reyes* (Magos), que constituye la excepción poética.

No cabe más que congratularse por la labor desarrollada por Alicia Lázaro, que es en toda la línea, como ocurre siempre en estos casos, yendo desde la investigación a la grabación, pasando por la transcripción y la interpretación, así como por el apoyo prestado por los patrocinadores.

José Luis Fernández

CARTER:

Cuartetos cuerda n°s 1 y 5.

CUARTETO PACÍFICA.

NAXOS 8.559362 (Ferysa). 2007. 61'.

DDD. PE



Cuando aparece esta reseña, Elliott Carter ya habrá cumplido los 100 años. Feliz cumpleaños. Cuatro décadas y media separan el *Primer Cuarteto* de Carter del *Quinto*: de 1951 a 1995. La voluntad de trascender lenguajes y al mismo tiempo mantener una auténtica poética (o una narrativa) es común en ambas obras, como lo es en los otros tres *Cuartetos* que faltan (y que, según se nos anuncia, el Cuarteto Pacifica nos ofrecerá en una próxima entrega de esta misma serie de Naxos). Pero el verbo amplio de los tres grandes movimientos (más sus divisiones y alternativas) del *Cuarteto* de 1951 se ha convertido al cabo de casi medio siglo en una secuencia de episodios breves, de auténticas miniaturas, muchas, con diversas marcas, indicaciones, *tempi*, todo un estudio de posibilidades sonoras del cuarteto y, al tiempo, de dramatismo sugerido y sugerente. El juego del piano, del pianissimo, de la frase alargada y de repente saltarina en dinámicas inferiores es marca de fábrica. Acabamos de ver-oír a Aimard que trajo a Carter en un atrevido programa del ciclo *Grandes intérpretes*; Carter estaba ahí, en el programa, pero él y Aimard sorprendieron al público con una pieza impresionante en sus saltos, atrevimientos y... musicalidad. Ese Carter se entrevera con el Carter de los silencios y las notas amplias en este *Quinto Cuarteto* sin respiro, esa docena de movimientos a los que ya no les cabe la etiqueta de vanguardistas, porque estamos más allá de eso. O eso creemos. Las integrales originarias del Arditti o el Juilliard recogan

cuatro cuartetos de Carter; aunque no es la primera vez que se graba el *Quinto*, es ésta una espléndida baza a favor del Pacifica, además de sus interpretaciones intensísimas, lecturas en las que parece que les fuera la vida y en la que casi se les oye respirar, jadear, correr. Música para inquietar; y, si nos ponemos, es más agresiva la del *Cuarteto n° 1*, y más intensa y menos enfática la del *Quinto*. Lo que no deja de tener su lógica. En fin, esperamos la segunda entrega Carter del Pacifica, para completar esta secuencia de espléndidos *Cuartetos* en interpretaciones tan sobresalientes.

Santiago Martín Bermúdez

CASTIGLIONI:

Inizio di movimento. Cangianti. Tre pezzi. Come io passo l'estate. Sonata. Dulce refrigerium. Das Reh im Wald. He. In principio era la danza.

ALFONSO ALBERTI, piano.

COL LEGNO WWE 20274 (Diverdi).

2007. 64'. DDD. PN



Gran ausente de los programas de conciertos, la música de Nicola Castiglioni (Italia, 1932-1996) ha permanecido a la sombra durante demasiado tiempo. Como su colega Aldo Clementi, Castiglioni ha sido el "tapado" de la generación de la vanguardia italiana. Gracias al disco (tres monográficos en los últimos años), la obra de este compositor empieza ahora a conocerse, revelándose en él un autor interesantísimo, cuyo estilo se define por el gusto por las texturas y un modo especial por encuadrarlas en breves secuencias de gran atractivo en la escucha. El interés de este autor por lo aforístico, por la presentación de la melodía en momentos fugaces y por la rápida alternancia de bloques, hace pensar en Kurtág, pero también en Messiaen en piezas como la más tocada de este ciclo pianístico, *Cangianti*, de 1959. La luminosidad de escritura y el minucioso juego en la disposición de acordes, con esa mezcla entre lenguaje elaborado (red de fragmentos ínfimos de racimos sonoros) y tono naíf, están muy cerca del pianismo de Messiaen. La obra de 1999 titulada *He*, de menos de siete minutos, es la gran sorpresa del CD, pues el tono martilleante del sonido, la proliferación de agudos y la secuencia de feroz repetitividad

que la cierra, muestran a un autor perfectamente moderno, sin duda aún por descubrir en su integridad, prueba, finalmente, de que la vanguardia todavía es una asignatura pendiente: no se la ha escuchado suficientemente.

El registro goza de una grabación de una nitidez fuera de lo común, un buen trabajo en la espacialización del sonido que permite al piano ofrecer toda la musicalidad que lleva dentro y el solista, un no demasiado conocido Alfonso Alberti, campá, así, a sus anchas. A sus espaldas queda la restitución de un ciclo pianístico como éste, en el que se nos ofrece, pues, a Castiglioni desde la inicial *Inizio di movimento* (eficaz, brillante asunción del lenguaje estructuralista, lejos de la literalidad de la época), presentada en el marco de Darmstadt en 1958, hasta el mundo casi ritualístico de la mencionada y llamativa *He*.

Francisco Ramos

CHAIKOVSKI:

Las estaciones.

RACHMANINOV:

Variaciones sobre un tema de Corelli op. 42. HIDEYO HARADA,

piano.

AUDITE 92.569 (Diverdi). 2008. 68'.

SACD. PN

Las estaciones. Sonata para

piano op. 80. ILIA RACHKOVSKI,

piano.

NAXOS 8. 570787 (Ferysa). 2007. 72'.

DDD. PE



Algunos de los motivos que convierten *Las estaciones* de Chaikovski en una obra sumamente atractiva para los intérpretes son su modelo arquitectónico-descriptivo y las posibilidades expresivas que de cada miniatura se desprenden. Los dos pianistas que en este caso se deciden a incorporarlas a su repertorio discográfico confirman una visión parecida de las piezas, desde cierta fantasía hasta unos *tempi* realmente similares. De Hideyo Harada ya comentábamos en su anterior disco dedicado a Grieg (Audite 92.555) sus virtudes más destacadas: un sonido claro y articulado y una concepción de las partituras sencilla pero eficaz. Ahora su dicción es aún más clarividente y consigue un discurso lleno de naturalidad. De vocación romántica, Harada (Ganado-

ra del concurso Schubert de 1991) abunda en sutilezas y eso repercute en delicadeza y en un sonido grácil y cuidado. Quizás un pero, y es precisamente el sonido que la intérprete expide, al que le faltan colores y tonos: invariablemente utiliza un toque suave y elegante, pero hay pasajes en los que se echa en falta una voz más enérgica y expeditiva, en definitiva menos dulcificada y con otras coloraturas. Su Rachmaninov adolece de falta de amplitud sonora, aunque cuenta con una buena dirección expresiva. Parecida pero definitivamente otra historia es la que propone el ruso Iliá Rachkovski. El joven pianista destila otro tipo de sonido; su oración no es llamativa, pero se mueve con rusticidad y tersura a través del teclado con un sonido parco pero efectivo. Rachkovski viaja a través de cada postal con poesía y humildad, aparentemente sin pretensiones, pero eficaz y pulcro, con las ideas claras. Simplicidad (para qué complicarse) y claridad de conceptos en su Chaikovsky, incluida la sonata anunciada, donde la percepción es de una intensa uniformidad con el resultado de unas interpretaciones meditadas a través de una óptica mate pero no opaca. En ella se percibe el mismo tipo de toque, pero ahora el deseo es más atrevido y su expresión más arriesgada. Rachkovski se entrega a la obra con pasión y recursos, donde siempre planea un hacer que se distingue por su regularidad y poca variabilidad expresiva. Es decir, muy notables versiones en las que se echa en falta una pizca más de brío, o de mala educación, como quiera llamarsele.

Emili Blasco

CHAIKOVSKI: Sinfonía nº 6 en si menor "Patética". Dumka op. 59.

ORQUESTA DE FILADELFIA. Director: CHRISTOPH ESCHENBACH. ONDINE ODE 1131-5 (Diverdi). 2006. 60'. SACD. **PN**



Si al comentar la *Cuarta* de esta misma serie de clásicos que había precisión orquestal inmaculada al servicio de una expresividad muy recordada, llegados a la *Sexta* encontraremos semejante frialdad emocional sobre una respuesta orquestal no tan brillante. Eschenbach rehúye —como era de temer— la implicación que requiere una obra tan profunda-

José Enrique Ayarra Jarné

EVOCACIONES

CASTILLO: Obra para órgano. JOSÉ ENRIQUE AYARRA JARNÉ, órgano. GRUPO DE METALES DE LA REAL ORQUESTA SINFÓNICA DE SEVILLA.

3 CD ALMAVIVA DS-0151 (Diverdi). 2008. 167'. DDD. **PN**

Partiendo de un nacionalismo regionalista en la estela de Turina, Manuel Castillo (1930-2005) fue evolucionando hacia otras posiciones, aunque sin desligarse totalmente de la tradición y siempre con un fuerte sello personal en sus partituras. De la Generación del 51, ha sido sin duda el que más se acercó al mundo del órgano. Este CD recoge su producción para tal instrumento, que se incluye en la serie Documentos sonoros que edita la Junta de Andalucía. Doce obras comprendidas entre los años 1956 y 1997, cuyos puntos de partida son muy variados pero que muy a menudo toman como disculpa obras de autores muy queridos por Castillo.

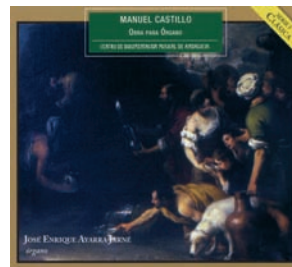
mente apasionada y, lamentablemente, descuida la precisión técnica hasta conseguir una lectura de pilares endebles.

El Adagio inicial tiene visos de trámite que hay que pasar para llegar a un Allegro que alcanzará descafeinado su primer clímax. En el segundo tema, la fría corrección de la cuerda parece preludiar una eclosión que nunca acaba de llegar. La asepsia del fraseo deja escapar cualquier grado de emotividad, sólo a cambio de una claridad de textura que pone la atención sobre la armonía repartida en la sección de viento. El Allegro vivo delata poca precisión de la batuta en el encaje y tampoco puede obviarse la falta de previsión que supone llegar al *fff* del desarrollo ahogando a una cuerda que hay que intuir más que escuchar.

El Allegro con grazia tiene poquísima de ésta. Circunstancial, lineal, lo escuchamos hasta llegar a un Trío que apenas si explora los juegos dinámicos.

El peor tramo de toda la sinfonía lo encontramos en el *Molto vivace*, carente de grandiosidad verdadera. La fundamental llegada a la sección EE (pista 3, 7:24) se produce de manera chapurera y forzada, tras lo cual el impulso final sólo consigue poner todo el fiasco anterior en evidencia. Ya en el Finale no

Obras que se mantienen dentro de la órbita tonal (sólo en *Preludio*, *Tiento* y *Ciacona* hace sus pinitos seriales), que se estructuran en *suites* —de una forma u otra— y que practican fundamentalmente la *diferencia* o *variación*, aunque también la *fantasía* como formato que le permite al autor una mayor libertad creativa. Hallamos en las piezas ecos, más o menos lejanos, de Correa de Arauxo y del gregoriano. Y también la inclusión de motivos de obras de otros compositores, entre los cuales Manuel de Falla. Nos han llamado especialmente la atención *Sinfonía para órgano*, en cuatro movimientos, de 1991, realmente espléndida, cuya hechura es en verdad sinfónica y donde el órgano se expande con aires orquestales; y *Concierto Sacro-Hispalense*, para órgano, metales y timbales, de 1997, la última composición en el catálogo del autor, en la que se evocan tres temas de los



autores sevillanos Luis de Vargas, Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero, aunando sabiamente lo antiguo y lo moderno. José Enrique Ayarra Jarné utiliza los órganos del Coro de la catedral de Sevilla (excepto en *Modo Antiguo*, que es interpretada en el órgano la Epístola de la iglesia de San Juan de Marchena), de los que extrae un sonido recio y bello, con sus debidas matizaciones, incluso en los momentos en que es más áspero y oscuro.

José Guerrero Martín

busquen su dramatismo por ninguna parte, que no está.

Del complemento —la *Dumka op. 59* tocada al piano por el propio Eschenbach— seguimos pensando como hace tiempo: disponiendo de una orquesta como la de Filadelfia, completar estos discos así parece más una concesión al egocentrismo que otra cosa.

Juan García-Rico

CHAIKOVSKI: Sinfonía Manfred. El Voievoda.

REAL FILARMÓNICA DE LIVERPOOL. Director: VASILI PETRENKO. NAXOS 8.570568 (Ferysa). 2007. 69'. DDD. **PE**



A medio camino entre el mundo del poema sinfónico y la sinfonía, *Manfred* —subtitulada "Sinfonía en cuatro cuadros basada en el poema dramático de Lord Byron"— es una de esas perlas chaikovskianas que encontramos semiescondidas entre las obras más populares del gran compositor ruso, tal como sucede, y por poner sólo un ejemplo, con las cuatro *Suites* —cuatro joyas. Y *Manfred* es

importante no sólo desde un plano musical —que lo es, y mucho— sino también por la evidente identificación de su autor con el personaje de Byron. Es necesario poner toda la carne en el asador para que este *Manfred* resulte creíble, pues debe emocionarse, atrapar, debe ser dramático hasta no poder más, intenso y apasionado, pero también está el peligro de pasarse y el director debe controlarlo todo con serenidad. Difícil equilibrio, sin duda, que no encontramos en la presente versión y que, por lo tanto, resulta un tanto decepcionante. Acercamientos ya clásicos como los de Maazel —década de 1970, Decca— y Markevich —década de 1960, EMI— representarían lo mejor entre el refinamiento de uno y la incandescencia del otro, entre la serenidad no ajena al dramatismo —ni mucho menos pues se trata de Maazel— del primero y el soberbio dominio del otro en medio de un despliegue teatral que beneficia los encendidos pentagramas chaikovskianos. La versión de Petrenko puede resultar casi anodina aunque se beneficie de que todo está en su sitio, pero le falta nervio si bien la atención al detalle juega a su favor ya que se trata de una lectura de gran claridad, casi más clásica que romántica. Pero claro, con una "lectura" no basta en una

obra como *Manfred*. Completa el programa *El Voievoda*, también surgida de un estímulo extramusical, en este caso de un poema de Mickiewicz que también pide una versión intensa y dramática como *Manfred*. Quizá por el atronador, arrebatador y espectacular primer minuto, Petrenko se vuelca más desde el principio y resulta bastante más convincente que en *Manfred*. Pero tampoco es una versión para la historia aunque, como en *Manfred*, tiene a su favor la claridad de líneas y un gran refinamiento.

Josep Pascual

CHAIKOVSKI:

Suites n.ºs 3 op. 15 y n.º 4 op. 61 "Mozartiana". SINFÓNICA DE LA URSS. Director: EVGENI SVETLANOV. MELODIYA MELCD 1000104 (Diverdi). 1985. 71'. DDD. **PN**



Las dos últimas de las cuatro *Suites* orquestales compuestas por Chaikovski pertenecen al nivel b de la producción sinfónica del autor ruso. Obras con poca trabazón temática donde lo más destacable resulta la facilidad melódica. Svetlanov se mueve como pez en el agua. Para una batuta como la suya, bregada en las páginas más enjundiosas de su compatriota con resultados muy significativos, abordar estas *Suites* es, como aquel que dice, coser y cantar.

Sabiamente, cuida con esmero el aspecto tímbrico, consciente de ser la única carta que puede jugar para dignificar al máximo aquello que tiene entre manos. Así pues no estamos ante el Svetlanov áspero e indómito sino ante su *alter ego*, un maestro de fraseo dúctil y cuidadoso que no se acerca ni de lejos al riesgo del almíbar. Sabe construir con progresión bien planificada —Elegía del *Op. 55*, por ejemplo—, mecerse para, a continuación, dar rienda suelta al jugueteo rítmico —Vals y Scherzo, también del *Op. 55*—, y hasta simular el grado de unión necesario —Preghiera del *Op. 61*.

Disco un tanto intrascendente pero agradable, con una buena toma sonora, espaciosa y nítida.

Juan García-Rico

CHOPIN:

Preludios op. 28. Sonata n.º 3 op. 58. NIKOLAI DEMIDENKO, piano. ONYX 4036 (Harmonia Mundi). 2008. 79'. DDD. **PN**

4 Baladas. Barcarola. Fantasía.

Mazurcas op. 30, n.ºs 1-4.

ALEXANDRA AMMARA, piano. ARTS 47696-2 (Diverdi). 2007. 72'. DDD. **PN**



Chopin es el protagonista aparente de estos dos discos, donde se pueden escuchar desde los *Preludios* hasta las *Baladas* pasando por algunas *Mazurcas*, la sonata anunciada o la *Barcarola*. La verdad es que son dos recopilatorios de cuestionable calidad artística; digamos al menos cuestionable, ya que estamos hablando de realidades que se palpan tras su audición. Demidenko aborda los *Preludios* y en general su Chopin con demasiados arrebatos, falto de naturalidad y sobrado de afectaciones previsibles. Su *rubati* es predecible y parece que confunde prioridades a la hora de timbrar según que melodías. Bien pudiera ser su vocación intencionada, pero si es así, decir que éstas son unas interpretaciones alejadas de los cánones de la tradición y de toda lógica romántica. El ruso tiene fuerza y vigor, pero a menudo queda nublada por un pedal poco ágil que ensombrece cualquier atisbo de claridad. El sonido de la grabación y del piano tampoco ayudan: hay demasiada proximidad (de la toma de sonido) y un piano cuyo registro agudo momentáneamente parece desafinado. Se echa en falta una paleta sonora esmerada y más fluidez en el fraseo, al que le sobran contratiempos. Las interpretaciones de Alexandra Ammara sufren aún más descompensaciones de *tempi*; la intérprete expone una contrastada paleta sonora, pero también exhibe inestabilidad en el que es un Chopin demasiado arrebatado y extremista. A su *forte*, que es rudo y tosco (hasta ofensivo) hay que sumar también poca fluidez en su fraseo. A diferencia de Demidenko, procura lo canónico, pero queda desvirtuado por una forma de tocar exaltada y poco intimista. Sus *Mazurcas* se alejan completamente del espíritu originario al que pertenecen y a menudo divide las frases con ingratas acentuaciones rítmicas que no guardan relación con el folclore de Polonia. Otra vez la toma de sonido es demasiado cercana a los martillos del instrumento, aspecto que inquieta al oyente con demasiadas rudezas. Prescindibles los dos.

Emili Blasco

COPLAND:

Sinfonía n.º 1. Short Symphony.

Dance Symphony. SINFÓNICA DE BOURNEMOUTH. Directora: MARIN ALSOP.

NAXOS 8.559359 (Ferysa). 2007. 59'. DDD. **PE**



La directora Marin Alsop sigue imparables su ciclo de música estadounidense, y después de dedicarse a varios compatriotas, y especialmente a Barber, se detiene ahora en tres piezas sinfónicas de Aaron Copland. Por una parte, una obra juvenil, la *Sinfonía n.º 1*, que proviene de otra anterior, la *Sinfonía con órgano*; ambas: 1925-1928. La maestrísima Nadia Boulanger estaba ahí, encima de Copland, y además garantizó la parte de órgano en el estreno de la primera versión, en 1925. Es una bella partitura en tres equilibrados movimientos, con algunas longitudes excesivas para el discurso que se plantea. Lo contrario ocurre con la *Short Symphony*, o *Sinfonía n.º 2*, apenas 15 minutos y también tres movimientos, un discurso brillante, animado, danzarín, como siempre en Copland. La estrenó Carlos Chávez en México, en 1934. Ya se sabe que en México era muy querido y admirado *el gringo Copland*. Más danzarín aún es el tríptico *Dance Symphony*, como puede deducirse del título. Es una obra de 1930, pero cuya música proviene en parte de obras anteriores; es decir, también estamos ante una obra juvenil, si es que no lo son las tres de este CD. Atención a los títulos de las danzas: *Danza del adolescente*, *Danza de la chica que se mueve como en un sueño*, *Danza de burla*. Qué nervio y qué sentido de la danza y de lo sinfónico y del color tiene Marin Alsop. De nuevo con la Sinfónica de Bournemouth consigue Alsop un disco excelente, ahora para la causa de un compositor que en su país no necesita presentaciones, pero que en Europa no acaba de ser del todo recibido, aparte de dos o tres títulos, los de siempre. Bravo por Alsop.

Santiago Martín Bermúdez

DAUPRAT:

Sextuors et quatuors pour cors en différents tons. CORNIOQUO. ARSIS 4223 (Diverdi). 2008. 61'. DDD.

PN



Este es el segundo disco que Arsís dedica a la obra de Louis-François Dauprat

(1781-1868), compositor al que se recuerda fundamentalmente por su destacada labor como especialista en la trompa de armonía o trompa natural, labor que desarrolló tanto como instrumentista como pedagogo, tratadista y compositor, en un momento histórico en el que dicho instrumento estaba siendo desplazado por la trompa de pistones. Ello supuso perder la rica paleta tímbrica que podía obtenerse con el uso de trompas naturales de diferentes longitudes de tubo, frente a la ganancia de otras evidentes ventajas que para el intérprete y las orquestas ofrece la trompa de pistones, ventajas que hicieron caer pronto en el olvido a su antecesora.

Las obras de Dauprat pueden ser consideradas como canto del cisne de la trompa natural y aunque un programa formado por seis sextetos y seis cuartetos para trompas de diferentes tonos puede resultar a priori poco atractivo, no hay que dejar engañarse por las apariencias. Bien es cierto que a su atractivo real, que lo tienen, contribuye en gran medida el especializado conjunto de intérpretes pertenecientes a la escuela creada por Javier Bonet, instrumentista que ya protagonizó el disco anteriormente citado de Dauprat conteniendo obras para trompa natural y fortopiano titulado *Tableau musical*. Otro disco que se inscribe en el cada vez más amplio movimiento de recuperación de las obras del pasado tal como fueron escritas y que, a pesar de los todavía numerosos detractores, le queda todavía mucho camino por recorrer.

José Luis Fernández

DEBUSSY:

Sonata para violonchelo y piano. La plus que lente.

Scherzo. Intermezzo.

POULENC: Sonata para violonchelo y piano. Bagatelle en re menor. Sérénade. Suite française d'après Claude Gervaise. JEAN-GUIHEN QUEYRAS,

violonchelo; ALEXANDRE THARAUD, piano.

HARMONIA MUNDI HMC 902012.

2008. 63'. DDD. **PN**

Desde luego, lo más importante de este recital Debussy-Poulenc son las dos sonatas. La breve y tripartita de Debussy, unas de *las*



tres del periodo final. Y los cuatro movimientos de la de Poulenc, que duran el doble. Pero

no hay que olvidar que también tenemos esas piezas curiosas y llenas de encanto que son las siete de la *Suite francesa* de Poulenc, que no parecen neoclasicismo, sino más bien fascinación por las formas e invenciones del pasado. Tampoco olvidaríamos esta versión inhabitual para violonchelo y piano de *La plus que lente*, pieza de danza y pieza de humor (en transcripción de Léon Roques). Pues bien, esta broma paródica tiene su correspondencia en la *Bagatela* de Poulenc, breve, chirriante, disparatada. Queyras y Tharaud, dos espléndidos especialistas en ese repertorio que va desde Fauré a la madurez de los Seis, nos proponen un recital lleno de guiños, desde la gran *Sonata* que Debussy redujo a diez intensos y sugerentes minutos, desde la *Sonata* de Poulenc, ortodoxa aunque juguetona (por qué no), un poco suite de danzas, un poco sonata antes de la forma sonata. Para después pasearse o hasta perderse por piezas como aquellas parodias. El resultado es una propuesta tanto seria (nunca grave) como relajada, con un poco de *nonchalance*, por decirlo así. Dos artistas consumados, un violonchelista enorme como el joven Queyras, y un raveliano-debussyano como el también joven y ya grande Tharaud (del que hemos examinado aquí su Ravel: ¡vaya Ravel, sensacional!). Este recital es uno de esos lujos que no por prescindibles se disfrutan menos llegado el momento. Y el momento lo brinda este delicioso disco.

Santiago Martín Bermúdez

DEBUSSY:

Suite bergamasque. Rêverie. Valse romantique. Mélodies. Deux arabesques. Préludes. Danses para arpa y cuerdas.

XAVIER DE MAISTRE, arpa; DIANA DAMRAU, soprano. MIEMBROS DE LA ORQUESTA FILARMÓNICA DE VIENA. RCA Red Seal 88697222492 (Galileo MC). 2008. 73'. DDD. **PN**



Debussy a través del arpa. Tal es la propuesta que nos hace Xavier de Maistre, joven y ya apreciado valor de las nuevas generaciones de solistas franceses. A mayor gloria de su

Jean-Efflam Bavouzet

BELLÍSIMO EQUILIBRIO



DEBUSSY: Obras completas para piano vol. 2: Ballade (Ballade slave), Valse romantique, Danse (Tarantelle styrienne), Images (oubliées), Estampes, Pour le piano, Masques, L'Isle joyeuse, D'un cahier d'esquisses. JEAN-EFFLAM BAVOUZET, piano.

CHANDOS CHAN 10443 (Harmonia Mundi). 2007. 66'. DDD. **PN**

Después de su excelente ciclo Ravel para MDG, el pianista Jean-Efflam Bavouzet acomete otra proeza, acaso mayor por la cantidad de piezas a enfrentar, el de Claude Debussy. Sorprende a lo largo de este segundo CD del ciclo (desconozco el primero) la sutileza, la ligereza del tacto sobre el teclado, la profundidad que esa increíble manera de rozar y expresar le presta a las obras de este recital realmente bello y de gran alcance. La intimidad, más que la introspección; la sugerencia, como no puede ser de otro modo en Debussy (salvo en la bravura de *L'isle joyeuse* y en alguna pieza más); la musicalidad esencial de un discurso que transcurre

arte y de su lucimiento, desde luego, pero también para goce y deleite de los oyentes. De Maistre se siente cómodo con lo que aborda. Los sonos impresionistas del maestro de Saint-Germain-en-Laye se hacen particularmente etéreos, sutiles e ingrátidos en el instrumento de este entusiasta virtuoso, de quien son las transcripciones del programa escogido, en el que sólo *Danse sacrée* y *Danse profane* fueron escritas originalmente para arpa y cuerdas por su autor. En estas dos piezas, un selecto grupo de miembros de la Orquesta Filarmónica de Viena hace gala de sus altas cualidades como intérpretes y contribuye al sobresaliente resultado global de este singular compacto. Sabemos que piano y voz ha venido siendo a lo largo de la historia de la música una pareja de hecho que funciona a la perfección y cuyos magníficos resultados son numerosos. Comprobamos ahora también que voz y arpa —siempre con sus ecos acuosos y cristalinos— se complementan a las mil maravillas, en particular si un timbre como el de la soprano Diana Damrau se comporta con tal afinidad de color en la versión

como si fuera líquido, pero con la solidez de lo que contiene mucha vida. Bavouzet es virtuoso, y del género de los que no enfatizan, y por eso acaba destacando más que otros. Ha elegido el repertorio que de veras le correspondía. Él mismo evoca e invoca a Gieseking, a Gulda, a Richter, a Michelangeli, a Kocsis. Con el primero tiene que ver de manera lejana, como el que sigue una tradición negándola un poco. Con Michelangeli sí tiene un parentesco sorprendente; no es que se parezcan, es que responden a lo mismo. La elegancia de ciertas páginas, como la *Tarantela*, sorprenderá al aficionado más avisado. Esa elegancia se torna elegiaca en determinados momentos de los ciclos *Imágenes olvidadas* y *Estampes*. Si la alegría de la *Tarantela*, de *Nous n'irons plus au bois (Imágenes olvidadas)* y de la *Isla* animan el recital, las habituales lentitudes tensas de esos ciclos y de *Pour le piano* dejan al oyente en un estado de calma que no es sosiego, sino acaso lo contrario. Unas lecturas, en fin, bellas y



hondas, a la vez que diáfanas sin dejar de ser insinuantes. Una belleza que proviene de un equilibrio virtuoso, sabio, de quien acelera y crece con elegancia y de quien ralentiza con poesía. Sabemos que ya están listos los dos últimos volúmenes de esta integral. Por nuestra parte diremos que deseamos escucharlos con algo parecido al ansia del aficionado al que se le ha calentado el oído. Del mismo modo que deseamos (¡ya!) acceder a ese primer volumen, con los *Préludios*, del que hemos oído maravillas. Por el momento, la maravilla es este segundo volumen.

Santiago Martín Bermúdez

preparada por De Maistre. En definitiva, y en conjunto, un recreo para el oído, un relax para el espíritu.

José Guerrero Martín

FLDMAN:

Triadic memories. STEFFEN

SCHLEIERMACHER, piano. MDG 613 1521-2 (Diverdi). 2007. 81'. DDD. **PN**



En el catálogo de la Universal, la editora de las obras de Morton Feldman, se especifica que la duración de la pieza para piano *Triadic memories*, de 1981, es de 90 minutos. Tanto Roger Woodward, destinatario de la obra, como Markus Hinterhäuser, que grabaron la pieza en los años noventa, respetaban aquella medida de tiempo, pero más recientemente Sabine Liebner, en su grabación para el sello Oehms, superaba todo lo conocido, llegando a una marca que parecía un reto para los sucesivos acercamientos a la obra, al alcanzar una

duración de dos horas. La sonoridad ciclópea de su aportación se basaba en el masivo uso del pedal, con lo que conseguía un efecto global, en la escucha, de cierto tenebrismo. Tanto la lectura de Woodward como la de Hinterhäuser quedaban pulverizadas a su lado y la inmediatamente anterior a Liebner en salir al mercado, la de Marilyn Nonken, en el sello Mode, se detenía en una interpretación demasiado literal. En la búsqueda del ideal sonoro de *Triadic memories*, y tras el logro representado por la monumental visión de Liebner, Schleiermacher aporta, ahora en el sello MDG, una sustancial novedad, la reducción de la duración de la pieza a poco más de 80 minutos. El pianista no se deleita en el valor del pedal, quedando aquí la música más libre y suelta, más cercana, en musicalidad y color, en fluidez y poder de seducción, a *For Bunitta Marcus* y *Palais de Mari*. Schleiermacher se beneficia de una toma de sonido que juega de modo decisivo a favor de la pieza. Si Nonken se veía limitada por una sonoridad del piano demasiado en primer plano y Liebner creaba un universo estático, a lo que contribuía la ocu-

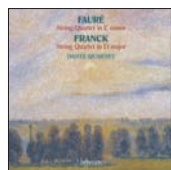
pación de todo el espacio sonoro por parte del instrumento, Schleiermacher, con el impagable trabajo de su ingeniero de sonido, consigue que el piano se encuentre, aquí, rodeado de espacio. En la ingravidez resultante está la mayor cualidad de su versión. Las lecturas de Liebner y Schleiermacher se complementan y son perfectamente válidas. La de Liebner, por su rotundo sabor al Feldman más pegado al mundo cerrado de un Beckett, Schleiermacher, por una apuesta redonda en lo musical y más accesible en el apartado no menos importante de la duración.

Francisco Ramos

FRANCK:

Cuarteto en re mayor. FAURÉ: Cuarteto en mi menor. CUARTETO DANTE.

HYPERION CDA67664 (Harmonia Mundi). 2007. 67'. DDD. **PN**



Frack y Fauré frente a frente. Las dos tendencias, ya que no *escuelas*. No importa.

Desde nuestra perspectiva a menudo comprobamos similitudes sonoras, de concepto, de humor, de frase y de aliento entre ambos. Las vicigencias de cada época pueden a menudo a las rivalidades. Que en este caso fueron sobre todo de los más jóvenes, de los siguientes, porque Fauré y d'Indy fueron amigos. Y no es que Debussy y d'Indy se pelearan en nombre de los que ahora nos ocupan, pero sí fue una pelea de formas y aportaciones que, históricamente, ganó el bando que no era de la Schola. Escuchemos estos dos cuartetos. El de Franck (1890, el mismo año en que murió el compositor) es bello, duro, sólido, intenso, una de esas obras *monumentales*, ejemplares, insuperables e indiscutibles tan del compositor belga, como la *Sinfonía*, el *Quinteto* o la *Sonata para violín y piano*. El de Fauré es demasiado posterior (1923) como para que no se advierta que nuestro músico, que ha sobrevivido a Debussy, trata aquí de ser y no ser *impresionista* (si por esto entendemos las consecuencias de dos compositores siempre emparejados y muy diferentes como Debussy y Ravel, pero también de él mismo), de ser y no ser descendiente de la herencia schubertiana, de ser y no ser francés. No es ambigüedad, es más bien paga-

Jean Claude Pennetier

EXUBERANCIAS SONORAS

FAURÉ: Balada op. 19. Mazurca op. 32. 6 Valses-Caprichos. Preludios op. 103.

JEAN-CLAUDE PENNETIER, piano. MIRARE 072 (Harmonia Mundi). 2008. 77'. DDD. **PN**

He aquí el primer volumen de una nueva integral que comienza con buen pie. Teniendo en cuenta que se trata de música de Gabriel Fauré, es un notable valor a apreciar, ya que por lo general no es fácil encontrar versiones plenamente satisfactorias de la música del francés. Jean-Claude Pennetier, formado en París y con un currículo amplio donde destaca el Primer Premio del Concurso Internacional Fauré entre otros, tiene las ideas claras y combina en sus versiones una extraña dosis de madurez con un tocar juvenil e imagina-

tivo. Su concepción promueve unas interpretaciones frescas y ligeras, fidedignas a la partitura y que buscan poesía a través de unas elaboradas sonoridades. Pennetier lo consigue con un uso de los pedales sensato, sin abusar de ellos y con un *touché* atento, delicado y lleno de finuras. Así, se sumerge en el mundo de las armonías francesas con suavidad y con decisión, buscando deliberadamente atmósferas sugestivas también a través de unos *tempi* ponderados. Los *Preludios* (equiparables perfectamente a los de Chopin o Debussy) en su versión son excelentes; el pianista construye una expresión viva, de apasionada intensidad y llena de contrastes. Brillante es el octavo en sus manos, así como dramático el quinto o meditativo y circuns-



pecto el primero. A pesar de las dificultades técnicas que algunos entrañan, el solista consigue en ellos plasticidad y fuerza, a través de un *legato* penetrante y una sensibilidad sutil y elegante. Asimismo el resto de las obras respiran ternura y una estética desarrollada con profundidad y exuberancia sonora.

Emili Blasco

nismo politeísta. De tal modo que es la antítesis de la rigidez. Son dos concepciones muy distintas, y se trata de dos músicos alejados en edad, aunque coincidieran en la liza, y Fauré fuera superviviente y, sobre todo, contemporáneo de d'Indy (sólo seis años menor), mientras que Chausson le quedaba algo lejos (diez años menor).

Las lecturas del Cuarteto Dante son tan adecuadas como cabía esperar, o más todavía. Con la intensidad y la electricidad que le imprimen al *Cuarteto* de Franck no dejan respiro al auditorio, como no se lo conceden los músicos a sí mismos. El carácter cantabile de buena parte de las ideas y episodios del *Cuarteto* de Fauré, ausente del de Franck, les permite a estos excelentes instrumentistas otro tipo de tratamiento. De manera que en este caso sí que estamos ante dos opciones diferenciadas, poco menos que "la noche y el día". Ahí se ven las formaciones de cámara dúctiles y al mismo tiempo rigurosas (que no rigoristas). La excelencia del dramatismo franckiano (empeñado en la forma "cíclica") y el vuelo del cantabile de Fauré, esas son las bazas de este excelente Cuarteto Dante.

Santiago Martín Bermúdez

GALLIARD:

Pan y Syrinx. PURCELL: Mascarada de Cupido y Baco de Timón de Atenas. JOHANNETTE

ZOMER (Syrinx), MARC PANTUS (Pan, Baco), NICOLA WEMYSS (Diana, Segunda Ninfa), MITCHELL SANDLER (Sylvan, Seguidor de Baco), RICHARD ZOOK (Ninfa, Tercer Seguidor de Baco), PAULINE GRAHAM (Primera Ninfa). MUSICA AD RHENUM. Director: JED WENTZ.

BRILLIANT 93776 (Cat Music). 2004. 77'. DDD. **PE**



No fue Haendel el único compositor alemán que triunfó en Inglaterra durante el siglo XVIII. John Ernest Galliard, nacido Johann Ernst de padres franceses en Celle (a cuarenta kilómetros al noreste de, precisamente, Hannover) hacia 1687 y fallecido en Londres en 1749 (donde se había instalado en 1706), estrenó su ópera *Pan y Syrinx* en 1718, es decir, el mismo año que vio la luz *Acis y Galatea*, primera obra en inglés de su compatriota. No alcanza la hora de duración y fue frecuente complemento de otras obras escénicas, por ejemplo del *Timón de Atenas* de Purcell cuya

mascarada le sirve aquí de complemento a ella sin siquiera verse anunciada en la portada del disco. Por su argumento tanto como por el tratamiento musical, el documental constituye su valor más destacado, por cuanto todo en ella suena convencional, por más que la mezcla (a veces paródica) de los estilemas franceses, italianos y, naturalmente, alemanes aprendidos no deje de revelar un agudo ingenio añadido a una considerable capacidad de asimilación.

En su debut discográfico, la interpretación es notable. Entre los cantantes, destaca la soprano Johannette Zomer, que a lo largo de los años ha ido madurando hasta conseguir una tímbrica rica en armónicos y uniformemente apoyada en toda la gama, así como una profundidad expresiva que nunca deja de ser estrictamente musical. La mezzosoprano Nicola Wemyss pierde algo de esmalte en los recitativos más dramáticos, no así en unas arias cuyos pasajes de coloratura se negocian con emocionantes efectos. El bajo-barítono Marc Pantus cumple como Pan, aunque no será del gusto de todos la impostación de *crooner* a que en ocasiones somete su noble timbre. Menciones de honor para el tenor Richard Zook, de un color vocal y unas inflexiones de fraseo que por momentos hacen pensar en un posiblemente muy estimable Monostatos, cuando no Mime o Loge, así como para el barítono

Mitchell Sandler, cuya capacidad para la regulación dinámica extrae a su "papagenesco" papel mucho más papel del en principio previsto: su dúo quizá sea de todo el disco el fragmento más logrado desde el punto de vista interpretativo.

En Purcell, como era de esperar a un nivel de calidad compositiva muy superior, la naturalidad técnica y expresiva de la soprano Pauline Graham resulta mucho más atractiva que la artificialidad de su colega Penni Clarke, y el tenor Joost van der Linden simplemente cumple en el breve y sencillo número que protagoniza.

El coro se muestra eficaz en sus breves intervenciones, y la orquesta ofrece una respuesta llena de vitalidad a la sensible dirección de Wentz.

Alfredo Brotons Muñoz

GANASSI:

Io amai sempre. PIERRE BORAGNO, flautas dulces; MARIANNE MULLER, violas; MASSIMO MOSCARDO, laúd y guitarra; FRANÇOIS SAINT-YVES, órgano y clave.

ZIG ZAG TERRITOIRES ZZT081002 (Harmonia Mundi). 2008. 66'. DDD.

Ⓜ PN



Sylvestro Ganassi, nacido en Venecia en 1492, ha pasado a la historia de la música

como autor de los primeros tratados sobre la interpretación y la ornamentación, que tuvo el valor de editar a su costa: *La Fontegara* (1535), para la flauta dulce; *La Regola Rubertina* (1542), para la viola da gamba y, al año siguiente, una segunda parte de esta última para la viola y el laúd. Para los instrumentistas de entonces, la voz humana era el modelo absoluto y era necesario imitarla como la pintura a la naturaleza, pues la separación neta entre música vocal e instrumental tardaría aún un siglo en llegar. Como ya se ha comentado en otra ocasión, la importancia del conocido como *Codex Faenza* deriva de contener la más antigua colección conservada de música para teclado, consistente en una serie de obras resultantes de las reducciones o disminuciones para instrumentos de tecla de obras vocales compuestas a finales del siglo XIV. La importancia de Ganassi no deriva, sin embargo, de las 175 disminuciones que dejó manuscritas, sino de la sistematización del método para

llevarlas a cabo. Como autores de partida recomienda a Josquin Desprez y a sus contemporáneos Adrian Willaert y Nicolas Gombert.

Pierre Boragno, Marianne Muller, Massimo Moscardo y François Saint-Yves, siguiendo los tratados de Ganassi, han procedido a la grabación de una serie de disminuciones de motetes o de madrigales de Willaert (entre ellos *To amai sempre*, que da título genérico al disco), Gombert, Arcadelt y otros, así como recercadas, tocatas y fantasías del propio Ganassi o de Girolamo Cavazzoni, adaptadas a su conjunto instrumental, en el que la flauta dulce adquiere un papel que se nos antoja a veces excesivamente relevante, quizá por no haberse acertado con la adecuada toma sonora.

José Luis Fernández

GARCÍA FAJER:

Oficio de difuntos. LA GRANDE CHAPPELLE. SCHOLA ANTIQUA. Director: ALBERT RECASENS.

LAUDA LAU008 (Harmonia Mundi). 2008. 63'. DDD. Ⓜ PN



Si siguiendo inmediatamente a la interpretación en concierto —puede verse el comentario de ese acto en SCHERZO de abril de 2008—, este disco recoge dos sesiones de grabación en el Auditorio Nacional que ciertamente mejoran la impresión causada por la audición en directo. La obra de García Fajer —a quien se atribuye el *Oficio*, pero no con seguridad— presenta un aspecto bastante arcaizante, que se explica porque debe datarse a finales del decenio de 1750, cuando el compositor estuvo en Italia. La reconstrucción, así como la elección del canto llano pertinente, suenan más que plausibles. Por otra parte, el que esta recuperación forme parte de las celebraciones del centenario de 1808, dado que el compositor falleció en 1809, integrando la lista de las numerosas víctimas del segundo asedio de Zaragoza, no puede ser más oportuno. Hasta ahora hemos podido escuchar alguna de las óperas serias del llamado "Españoleto", como *Pompeo Magno in Armenia*, rescatada por Tomás Garrido en versión de concierto en el Círculo de Bellas Artes en junio de 2003. El *Oficio* parece música de menos interés, si bien tiene instantes atractivos que se diría que

apuntan hacia el clasicismo. Magnífica labor de Schola Antiqua en las partes de canto llano, como en todo el primer *Nocturno de Maïtines*, así como expresivos intercambios del gregoriano y los solistas vocales en *Dominus, Deus meus*. Luego de algún pasaje algo confuso (*Invitatorio*), la lectura adquiere nervio y presenta más contrastes que en la citada interpretación en concierto. La seca exposición del *Dies irae* casi invita a pensar en los desastres de la guerra que hubo de vivir García Fajer. Una grabación de servicio público a favor de nuestro patrimonio y un emocionado homenaje al recordado Àngel Recasens.

Enrique Martínez Miura

GERSHWIN:

Porgy and Bess. LEONTYNE PRICE (Bess), WILLIAM WARFIELD (Porgy), CAB CALLOWAY (Sporting Life), JOHN MAC CURRY (Crown), HELEN COLBERT (Clara), ORQUESTA DE ENTRETENIMIENTO RIAS. Director: ALEXANDER SMALLENS.

2 CD AUDITE 23.405 (Diverdi). 1952. ADD. 138'. Ⓜ PN



Todos conocemos esta obra, acaso una de las tres últimas grandes óperas de la historia junto a *Turandot* y *Wozzeck*. Festejada ya en su estreno (Broadway, 1935), inició sus recorridos por América al año siguiente, se repuso en 1942 y en 1943 desembarcó en una Europa que pronto la prohibió por efectos de la pandemia racista nazi. Blevins David y Robert Breen organizaron en 1951 la *Every Man Opera Company* con el objeto de pasearla por el mundo y así se la presentó en septiembre de 1952 en el Titania Palast de Berlín, con el éxito de que da cuenta esta toma en vivo: carcajadas, aplausos a escena abierta, exclamaciones de admiración. Se advierte lo naturalista de la puesta por la constante intervención de voces habladas, en ocasiones cruzadas y superpuestas, los desplazamientos vivaces, los zapateados, las palmas y sonidos guturales que le aportan un calor capaz de atravesar los años. Una prestación ejemplar que cuenta con una orquesta alemana, ducha —según se oye— en la opereta y capaz de amoldarse a los momentos más folclóricos y afroamericanos (soy políticamente correcto aunque me gustaría decir negros) de la cimera

partitura de Gershwin.

En el elenco, una joven Leontyne Price (24 años), que había debutado poco antes, luce sus medios suntuosos, esmaltados, ricos de registros, totalmente resueltos en pos de una Bess sensual, atormentada, melancólica y con momentos de desgarró. Es su personaje por antonomasia, junto a ciertas prestaciones mozartianas, mucho más que otros repertorios de su tónica. Warfield es un Porgy canónico, que ya conocemos por una selección en estudio junto a la misma Price (1963). En *Sporting Life* el tal vez máximo *crooner* del jazz, Cab Calloway, exhibe unas viñetas de antología diseñando su rufián divertido, elegante, sinuoso, seductor y repugnante con una variedad de matices y de líneas cantables que parecen servidos para él por el compositor. El resto del muy numeroso reparto, tanto en lo vocal como en lo expresivo, cumple con maciza solvencia.

Blas Matamoro

GLOBOKAR:

Der Engel der Geschichte. Les

Otages. SINFÓNICA DE BADEN-BADEN Y FRIBURGO. SINFÓNICA DE LA RADIO DE BAVIERA. Directores: FABRICE BOLLON, MARTYN BRABBINS Y ARTURO TAMAYO.

2 CD COL LEGNO WWE 20609 (Diverdi). 2008. 122'. DDD. Ⓜ PN



La última obra importante hasta la fecha en la transmisión de un discurso so altamente politizado, ha sido la pieza radiofónica *Crystal psalms*, de Alvin Curran. Vinko Globokar (n. 1934) conforma su *Der Engel der Geschichte*, de 2004, como una alegoría acerca de las tensiones políticas y sociales acaecidas en el último cuarto de siglo en los Balcanes. Lo geográfico está presente como motor de la obra, pues el folklore autóctono vertebraba buena parte del discurso, pero la sombra de la obra de Curran cae sobre esta de Globokar, hasta el punto de convertirla en un simple gesto, un intento por presentar un acto de amplio espectro, pero que, en la práctica, es presa, esta *Der Engel der Geschichte*, como la pieza que la complementa, *Les otages*, de no poca histeria en la forma y en el fondo. Manejando tanto Curran como Globokar materiales diversos y heterogéneos, junto a música de extracción popular (lo judío de los

Salmos de cristal se encuentra muy cerca de los cantos que convoca Globokar), el dominio que demostraba el americano sobre todas las facetas del arte radiofónico, con su mosaico de fuentes sonoras y la perfecta inserción de cantos populares, no se percibe en Globokar, quien falla en lo importante, en un planteamiento sonoro acorde con las ideas de partida. Lo ideológico y la música van por caminos distintos. El material vive continuamente en el caos, tan pronto estamos ante una sección orquestal perfectamente compuesta como ante una secuencia improvisada y con profusión de ruidos. La violencia que se le supone a la idea de base, que surge del cuadro *Angelus novus* de Klee y de su pertinente análisis a cargo de Benjamin, no encuentra correspondencia en el tejido instrumental. No es esta la clase de violencia expresiva de un Nono o un Zimmermann, que logran conmocionar justamente por la heterodoxia de las fuentes sonoras y la idea de documento sonoro sobre la de discurso cerrado. A Globokar le falta rotundidad. Le ocurre que se ha visto sobrepasado por un ingente material al que no ha sabido insuflar más allá de gestos que eran característicos en la época de eclosión de este tipo de obras "programáticas" en la vanguardia, pero que hoy, si no van acompañadas por un sentido nuevo (y coherente) del tratamiento instrumental, caen en lo insustancial.

Francisco Ramos

GOMES:

Colombo. ROSANNA POTENZA, (Isabella), GUSTAVO PORTA (Fernando), ALEXANDRU AGACHE (Colombo), FRANCESCO PALMIERI (Il Frate). CORO Y ORQUESTA DEL TEATRO MASSIMO BELLINI. Director: SILVIO BARBATO. BONGIOVANNI GB 2429-2 (Diverdi). 2006. 64'. DDD. **PN**



La historia de la música es a veces olvidada con compositores que gozaron en vida de una fama importante. Este es el caso de Carlos Gomes, compositor brasileño, que se impregnó del estilo italiano y compuso óperas, alguna de las cuales como *Il Guarany* estuvo en repertorio en los principales teatros, cantada por los más importantes cantantes

Michael Moore

TEATRAL

GRECO: Azul. Estado hormonal. Fruta madura. Belle suite. It's late now. Timeless.

Voodoo in New York. The Dream of a Man. MICHAEL MOORE, clarinete bajo y saxofón contralto; EDUARD VAN REGTEREN ALTENA, violonchelo; ELISA MORRIS, DENISE PERDIKIRIS, MARGARET JOVA, TERESA NIETO, BRIAN GALLIFORD Y MIKE DOESCHOT, voces. COLUMNA MÚSICA 1CM0182 (Diverdi). 2008. 74'. DDD. **PN**

Este compacto es una recopilación de diversas obras destinadas a espectáculos de danza y teatro cuyo lenguaje es de un atractivo tan innegable como sorprendente. La definición que va como anillo a esta música tan especial es heterogénea. En ella se funden y confunden las músicas más diversas, mayoritariamente de

las que hemos dado en llamar folclore urbano o música popular —en el sentido más amplio— de nuestro tiempo, sea jazz, rock, pop y hasta flamenco, pero también apreciamos que el autor no es ajeno al influjo de la vanguardia ni de esas otras músicas que cada vez nos resultan más familiares y que conocemos como *world music*. Además, está el elemento teatral, siempre presente en estas obras, con intervenciones vocales que nos remiten a la escena de un modo clarísimo pero también por su propia capacidad de evocación, lo mismo que pasa con la danza, que también está presente en todo momento y que podemos imaginar. Incluso podemos apreciar una cierta similitud con el melodismo propio del musical —pense-



mos en un Lloyd Weber, por ejemplo— cuando escuchamos *The Dream of a Man* y, sobre todo, *It's Late Now*. En fin, un recital fascinante que no dejará indiferente a nadie que se acerque a él; y esto, acercarse a la música de Greco, debe hacerse con la mente tan en blanco como sea posible y dejarse llenar por su colorido.

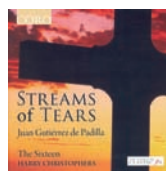
Josep Pascual

de la época. Su música es un punto intermedio entre la gran fuerza verdiana y el verismo, con un punto de exotismo. Después de triunfar en Italia, volvió a su país, donde se le consideraba una gloria nacional. Cuando se celebró el cuadringentésimo aniversario del descubrimiento de América, se compusieron varias obras, una de cuales fue un poema sinfónico-vocal, en cuatro partes, con un texto de Albino Falanca, que según mis datos es la primera vez que se lleva al disco, con cuatro momentos de la vida de Cristóbal Colón. Es una obra que, sin ser genial, muestra sus cualidades, como un melodismo muy bello, fragmentos a la italiana y lo que es más interesante, unos coros de cierta inspiración y con válidos contrastes. En el reperto, encontramos a Alexandru Agache, que da vida al descubridor, con un buen fraseo, capacidad de intención y un timbre bello, acompañado con unos correctos Rosanna Potenza y Gustavo Porta, y la noble línea de Francesco Palmieri, con una dirección elegante y cuidada de Silvio Barbato.

Albert Vilardell

GUTIÉRREZ DE PADILLA:

Misa Ave Regina Caelorum. Motetes. THE SIXTEEN. Director: HARRY CHRISTOPHERS. CORO COR16059 (Harmonia Mundi). 2007. 68'. DDD. **PN**



La evolución de The Sixteen se viene produciendo con la sensatez de los conjuntos realmente excepcionales. Más que a la renovación de su plantilla, los ligeros cambios que su sonoridad va experimentando con el paso de los años se deben a la incorporación, aquilatada y muy madurada, de las aportaciones que dejan como sedimento el paso de tendencias y modas. Así, junto a sus cualidades características "de siempre" —su solidez nunca pesante, la homogeneidad de su empaste y la brillante perfección de trazo— podemos reconocer en sus últimos discos algunos aspectos renovados. Con estas incorporaciones estilísticas breves pero jugosas —inserciones instrumentales y sutiles individualizaciones vocales con ligeros apuntes de un vibrato natural, por ejemplo—, nos adentramos en este monográfico dedicado a Juan Gutiérrez de Padilla (1590-1664).

La música que éste desarrolló como maestro de capilla de la Catedral de Puebla (México) bebe de las fuentes palestrinianas y mantiene ese estilo donde lo modal aún no ha sido desbancado. Christophers escoge algo más de media docena de motetes con los que flanquea los dos pilares fundamentales del disco: las *Lamentaciones* y la *Misa Ave Regina*. Incorpora a la sonoridad

general el sustento casi permanente del órgano en los *tutti* y, ocasionalmente, el de arpa, tiorba y bajón en secciones de efectivos reducidos. Este es uno de los aspectos más atractivos, en un disco en el que la luminosidad podría terminar resultando excesiva. La abundancia de registros medios-altos leídos a coro completo y el mayor peso concedido a la línea superior, conlleva un matiz exultante que —más por recurrente que por falta de belleza— acaba resultando monótono y termina haciéndonos echar de menos un tratamiento más rico en momentos de introspección.

Globalmente, no obstante, un buen disco, engrandecido por lo infrecuente de su repertorio.

Juan García-Rico

HAENDEL:

Música acuática HWV 348-350. Música para los reales fuegos artificiales HWV 351. L'ARCO DELL'ARCO. Director: FEDERICO GUGLIELMO. CPO 777 312-2 (Diverdi). 2004. 66'. DDD. **PN**



A pesar de aparecer catalogada con los números habituales de las tres suites en que con frecuencia se ha dividido, en este disco la *Música acuática* se presenta de una tirada y en el orden

dispuesto en 1896 por la Deutsche Händelgesellschaft de Leipzig, que es el que muy recientes descubrimientos musicológicos confirman como el original. Su interpretación y la de la *Música para los reales fuegos artificiales* a cargo de L'Arte dell'Arco son absolutamente de primerísimo nivel. Federico Guglielmo lidera al grupo desde el puesto de concertino, y es el primero en dar ejemplo de oportunidad y mesura en cuanto a adornos insertos en los *da capo*. Las trompas, uno de los grandes escollos de estas obras, suenan de manera espléndida, con trinos perfectamente ejecutados, seguridad infalible en los ataques y una afinación aún más admirable si cabe. La brillantez de trompetas y oboes no es menor, y las cuerdas tejen constantemente un tapiz multicolor, que se hace muelle o terso, cálido o agresivo a conveniencia de cada pasaje concreto. Los timbales nunca puntúan el discurso sin jamás obstruirlo, y el continuo tiene la fuerza justa para cumplir su función de sostén sin resultar ominoso. La enorme oferta existente en este repertorio no hace sino añadir mérito al lugar puntero que desde ya mismo ocupan estas versiones en el escalafón.

Alfredo Brotons Muñoz

HAENDEL-MENDELSSOHN:

Acis und Galatea. JULIA KLEITER, soprano; CHRISTOPH PRÉGARDIEN, MICHAEL SLATTERY, tenores; WOLF MATTHIAS FRIEDRICH, bajo. CORO DE LA NDR. ORQUESTA DEL FESTIVAL DE GÖTTINGEN. Director: NICHOLAS MCGEGAN. CARUS 83.420 (Diverdi). 2008. 73'. SACD. **PN**



Todo un cursillo acelerado de la historia de la recepción de una obra:

McGegan nos ofrece la composición de Haendel tal como fue arreglada por Mendelssohn e intenta aproximarse a ésta con criterios históricos. Desde luego, se trata de un Haendel a la romántica, pero la visión del romanticismo, a su vez, se ve sujeta a una vuelta de tuerca estilística. Hay coros algo masivos, pero los instrumentos de viento —mucho más numerosos que en el arreglo de Mozart, que ya expandiera la orquesta original haendeliana— cobran una individualidad y presencia más que notables. Obviamente, se utiliza un fortepiano en los recitativos. Del lado mendelssohn-

Núria Rial, Lawrence Zazzo, Laurence Cummings

UNA PAREJA HAENDELIANA



HAENDEL: Dúos amorosos. NÚRIA RIAL, soprano; LAWRENCE

ZAZZO, contratenor. ORQUESTA DE CÁMARA DE BASILEA. Director: LAURENCE CUMMINGS. DEUTSCHE HARMONIA MUNDI 88697214722 (Galileo Mc). 2007. 64'. DDD. **PN**

No cesan los recitales haendelianos. Este tiene notable interés, tanto por los intérpretes como por un programa que se acerca a óperas poco transitadas del músico: *Poros*, *Serse*, *Admeto*, *Muzio Scevola*, *Rodelinda*, *Arminio*, *Teseo*. Zazzo y Rial habían coincidido ya en un par de muestras haendelianas: el *Lotario* grabado junto a esta misma orquesta suiza y la batuta de Paul Goodwin, del que Oehms Classics sólo publicó una selección; y el *Riccardo Primo* que, con los mismos acompañantes, grabaron en 2006 para Deutsche Harmonia

Mundi, un registro que no se ha visto aún en el mercado español.

La pareja comparte un estilo de canto basado en la belleza y el brillo del timbre, la musicalidad y el refinamiento del fraseo. Sus voces funden de forma admirable y resultan especialmente expresivas en la delicadeza y los matices más tiernos del canto *spianato*. No significa eso que los pasajes de bravura no estén bien resueltos, las voces fluyen en la coloratura y en las agilidades más exigentes de forma impecable, pero es en los momentos más intimistas donde estas voces, más recogidas que expansivas, dan lo mejor de sí mismas. Zazzo emociona por ejemplo en las arias de *Admeto* y de *Teseo* como Rial en la de *Rodelinda*, y cuando sus voces se unen hay momentos mágicos, como el *Addio! Mio caro bene* también de *Teseo* o *Ma come amar?* de



Muzio Scevola. Lawrence Zazzo es ya, por la homogeneidad de su registro y la perfección técnica, uno de los grandes contratenores haendelianos del momento y Núria Rial vuelve a enamorarse por su sensibilidad, buen gusto y profunda expresividad. Delicioso recital, acompañado de forma excelente por Cummings y una orquesta que, por equilibrio y elegancia, demuestra un impresionante estado de forma.

Pablo J. Vayón

niano, McGegan nos ilustra sobre el laboratorio de los dos oratorios "a la barroca" del autor de la *Sinfonía italiana* con este trabajo de reescritura haendeliana, incluso parece decirnos el gran operista que pudo haber sido Mendelssohn con el dramatismo de la muerte de Acis y los lamentos subsiguientes. Estupendas prestaciones solistas en la dulce Acis de Julia Kleiter, el estilismo y limpieza vocal del Acis de Prégardien y la ironía del Polifemo de Friedrich. El Damon de Slattery presenta un registro agudo un tanto tirante. Una grabación sumamente interesante.

Enrique Martínez Miura

HAYDN:

Cuartetos para cuerda op. 17. CUARTETO BUCHBERGER. 2 CD BRILLIANT 93760 (Cat Music). 2006-2007. 120'. DDD. **PE**



Vuelve a convencernos plenamente el Buchberger en esta séptima entrega de su ciclo haydniano, que va poco a poco pidiendo un sitio entre lo más selecto de la discografía de estas obras. Naturalmente, no hay aquí ninguna revolución en términos de sono-

ridad o estilo, sino un esfuerzo honesto por revisar un repertorio siempre sujeto a nuevos análisis. El autor austriaco escribió su *Opus 17* con el *Sturm und Drang* como movimiento naciente y cercano a ese punto de inflexión en la vida de cualquier hombre que son los cuarenta, lo cual se puede relacionar, si se quiere, con la doliente melancolía que se respira en alguno de los movimientos (como en el Adagio del *Cuarteto en sol mayor*).

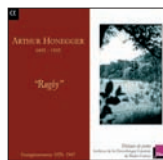
La cuerda del Buchberger no tiene un sonido grato, a veces resulta incluso un tanto avinagrado, pero matiza y frasea con gusto, diferencia los planos y respira con calma. El ímpetu con el que arranca el *Cuarteto en re mayor* es asombroso, en contraste con el refinado humor del inicio del *Cuarteto en mi bemol*, cerrado en todo caso con un brioso arranque de fuerza. Pero la obra más valiosa del estuche es tal vez el *Cuarteto en do menor*, que deja cantar al conjunto en el Moderato inicial, da pie al lucimiento del violín en el elegiaco movimiento lento y anticipa al Beethoven de las tempestades en el Allegro final. Aun así, no es lo único que se predice: como nos recuerda el propio Hubert Buchberger en las notas al programa, en el Adagio del *Cuarteto en mi mayor* nos parece oír a la mozartiana Pamina cantando las

bellísimas líneas de *Ach, ich fühls*. De algún modo, el Mozart más excelso estaba ya anunciado en estas casi seminales páginas.

Asier Vallejo Ugarte

HONEGGER:

Grabaciones históricas. Pacific 231 H. 53. Rugby H. 67. Sinfonía nº 3 "Litúrgica" H. 186. Selección de las Cuatro canciones para voz grave H. 184. Extractos de Alcools H. 12. Tres Salmos H. 144. Fragmentos de las Tres canciones de la Sirenita H. 63. ORQUESTAS ANÓNIMAS. Director: ARTHUR HONEGGER. ALPHA 802 (Diverdi). 1929, 1932, 1946-1947. 72'. AAD. **PM**



Antiguos registros de Odeon, Deca y Columbia alimentan esta serie de evocaciones históricas que van de 1929 a 1947. Como tal historia, a menudo suena de manera insuficiente. Pero como tal historia, estos fonogramas son venerables. El aficionado sabe muy bien que obras como *Rugby* o *Pacific*, o la *Sinfonía nº 3*, tienen referencias de muy buen sonido y garantía artística desde que se ha implantado la alta fidelidad. Que no es imprescindible acudir a escuchar

lo que pensaba o hacía Honegger en tal sentido; porque, entre otras cosas, sabemos que Honegger no fue uno de los grandes directores del siglo pasado. El encanto de escuchar a Madeleine Martinet, Dolores de Silvera, Eliette Schenneberg y Claire Croiza, en cambio, es impagable. Esas voces que surgen de fonogramas imperfectos y de interpretaciones, que a veces son legendarias y que sabemos que son testimonio y obra de arte: he ahí el mayor atractivo de este CD que suena a nostalgia, a tiempo realmente *revolu*, a historia ni siquiera contigua, sino lejana. Un disco a probar y comprobar, porque a pesar de su gran interés, más de un aficionado considerará que no es eso lo que busca.

Santiago Martín Bermúdez

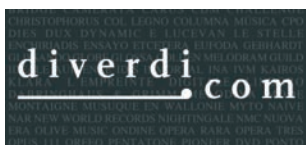
IVES:

Canciones. THEO BLECKMANN, voz y procesamiento electrónico en vivo. KNEEBODY.

WINTER & WINTER 910 147-2 (Diverdi). 2008. 58'. DDD. **PN**



Theo Bleckmann y el grupo Kneebody (efectos acústicos, saxo tenor, piano, trompeta, bajo acústico y eléctrico, percusión, etc.) se permiten libertades con Ives. Doce de sus canciones pasan por imaginarios cercanos al *pop*, y si unas veces recuerdan el *underground* de los 70, otras evocan al Paul Simon (con Garfunkel) de *Puente sobre aguas turbulentas* o *Scarborough Fair*. Y el jazz, desde Nueva Orleans al *cool* o al *free*; incluso el *spiritual* (o sugerencias de ello) y diversas fórmulas que en rigor no constituyen falta de respeto, sino una visita a Ives con otros ojos y otros sonidos. Los efectos electrónicos son importantes, pero no crean, no tienen nada que ver con los de la vanguardia (Nono, Stockhausen y tantos más). El resultado es de una musicalidad de muy alto nivel, sorprendente, una recreación que puede hacer las delicias del aficionado. El lirismo y el caos, dos constantes de Ives, quedan sugeridos, cuando no claramente retratados en esta selección



Antoni Wit

COMUNICAR UNA HISTORIA



KARLOWICZ:
Stanislaw y Anna
Oswiecimowie.

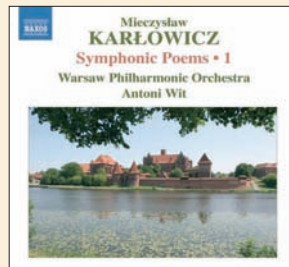
Rapsodia lituana. Episodio y mascarada. FILARMÓNICA DE VARSOVIA. Director: ANTONI WIT. NAXOS 8.570452 (Ferysa). 2006. 71'. DDD. **PE**



Las olas que vuelven. Un cuento triste (Preludios a la eternidad). Canciones eternas.

SINFÓNICA DE NUEVA ZELANDA. Director: ANTONI WIT. NAXOS 8.570295 (Ferysa). 2006. 63'. DDD. **PE**

Por fin un disco que nos descubre en excelentes condiciones los poemas sinfónicos del malogrado Mieczyslaw Karłowicz. De ellos ya habíamos podido escuchar las interpretaciones realizadas por Jerzy Salwarowski para Dux y Gianandrea Noseda para Chandos, estimables, pero sin el fuego de ésta, desde hoy una referencia absoluta, que hace total justicia a estas seis partituras de amplio aliento que en su día contribuyeron a la renovación de una música polaca hasta entonces anclada en el nacionalismo más académico. Karłowicz, como buen representante del grupo Joven Polonia, se propuso escribir



unas partituras que, bebiendo de los mitos de su patria, fueran también más allá y adoptaran todas las novedades que se daban en el resto de Europa. En su caso, es imposible no pensar en las grandes composiciones orquestales de un Richard Strauss cuando escuchamos *Stanislaw y Anna Oswiecimowie* (1907) o *Episodio y mascarada*, su obra póstuma (fue completada en 1911 por Grzegorz Fitelberg), poemas que destacan por su exuberancia orquestal, su contundencia dramática y su efusividad melódica. Aunque quizás los más hermosos sean *Canciones eternas* (1906) y *Rapsodia lituana* (1909), también los más evocadores y poéticos. Pero Karłowicz no es un epígono, sino un compositor con una personalidad arrolladora demostrada no sólo en su dominio de la orquesta, sino también

en un concepto de la armonía particularmente expresivo y moderno. Y eso a pesar de su juventud. En 1909, cuando tan sólo contaba 33 años, murió durante una excursión por la cordillera de los Tatras. Ahora que se cumple un siglo de tan luctuoso hecho, estos dos discos reivindican su figura. Antoni Wit realiza uno de sus mejores trabajos fonográficos, y lo hace al frente de dos orquestas separadas por medio mundo. Su versión es exultante, sin miedo a buscar las aristas de una música que, por encima de todo, quiere comunicar una historia, expresar. Y bajo la batuta de Wit, lo consigue con creces, con virtuosismo y brillantez, pero siempre con intención. En suma, un trabajo que no debería faltar en ninguna discoteca.

Juan Carlos Moreno

de doce canciones que se disfrutan más aún si las comparamos con versiones ortodoxas. Es posible que Ives se quedara de piedra, y no por lo irrespetuoso, sino por ver lo que daban de sí tantos años después unas canciones que él mismo dio a conocer tarde en una edición limitada. Porque Bleckmann y Kneebody, en sus arreglos, parten de Ives, pero componen también música propia. La voz de Bleckmann, atención, es una voz natural, no es una voz impostada, no es un tenor o un barítono que se enfrenta al repertorio. La base es el *pop*, y Beckmann, cantante, compositor y no poco *shouman*, tiene una amplia discografía en la que el *pop*, el jazz y otros componentes se juntan (no se funden, no tratan de hallar una *síntesis superior*, no es eso) para buscar sonidos bellos, que a veces inquietan y otras sorprenden. Que nunca dejan indiferentes. Como este bello recital que parte de Ives.

Santiago Martín Bermúdez

MARTÍN Y SOLER:

Transcripciones para conjunto de viento de arias de Una cosa rara. Divertimentos para conjunto de vientos nº 2, 3 y 4.

MOONWINDS. Director: JOAN ENRIC LLUNA.

HARMONIA MUNDII HMC 902010. 2008. 58'. DDD. **PN**



La posteridad ha preferido a Mozart, con quien compitió en Viena durante la novena década del siglo XVIII, pero desde luego Vicente Martín y Soler (1754-1806) no andaba escaso de talento. Abunda, por ejemplo, en los seis *Divertimentos* que en 1795 le sirvieron como carta de presentación en Londres. Salvador Sanchis, fagotista del Quinteto Cuesta, los halló en la Biblioteca Británica de Londres. Ahora ven la luz discográfica los mismos tres que en julio de 2007 el mismo grupo presentó en el Claustro de la

Universidad de Valencia.

MoonWinds viene marcado en su mismo nombre (suma en inglés del apellido del líder y la naturaleza de los instrumentos: pares de oboes, clarinetes, fagotes y trompas, más un contrabajo) por la imponente personalidad musical del clarinetista Joan Enric Lluna. Pero éste, que por cierto no incluye en su currículum ninguna referencia ni directa ni indirecta al Palau de les Arts (de cuya orquesta, la de la Comunitat Valenciana, es solista), no copia ni mucho menos las virtudes del grupo. Juan Manuel González Lumbreras desempeña con especiales brillantez y resistencia los arduos y largos cometidos asignados al primer oboe en estas obras. Sin embargo, por ejemplo el tercer movimiento del *Segundo Divertimento* debe mucho a la elocuente contribución de los dos fagotes, David Tomás e Higinio Arrue, al diálogo.

La *Harmonie* sobre diez números de la ópera *Una cosa rara* constituye, según nos informa Mercedes Conde en los

comentarios incluidos en la carpetilla, el sexto de los *Diver-timentos*. Como todo el disco, es una delicia por la frescura tanto de la música como de las interpretaciones.

Alfredo Brotons Muñoz

MARTINU:

Jeux I & II H. 205 y 206. 4 mouvements H. 170. Film en miniature H. 148. Spring H. 127. Le Train hanté H. 258. The fifth Day of the fifth Moon H. 318. La Revue de cuisine H. 161. Adagio. Memories H. 362. KAREL KOSÁREK, piano. SUPRAPHON SU 3937-2 (Diverdi). 2007. 67'. DDD. **PN**



El Martinu festivo, saltarín, danzante, de apariencia ligera y musicalidad insuperable. El de

los *Juegos* y eso que llamaban entonces *jazz* sin saber muy bien de qué se trataba; cualquier cosa era *jazz*. Menos en un par de casos, se trata de obras anteriores e incluso muy anteriores a la segunda guerra, esto es, todas son del período clasicista-nacionalista del compositor, que se

volvía cosmopolita cuando le parecía oportuno. Que lo mismo sugería comicidades que proponía un auténtico ballet, como en esos cuatro movimientos, apenas un cuarto de hora, de *La revue de cuisine*, de 1927, una suite pianística de un ballet-jazz que había tenido mucho éxito (ojo a ese *Tango* cómico y encantador). Era la época en la que Martinu era feliz en París con Charlotte, era casi desconocido y no tenía ni un franco. Hay dos piezas posteriores, la muy tardía y muy breve *Memories*, recuerdos de Václav Kaprál y de su hija Vitka, que murió demasiado joven en medio de la huida de los nazis en la guerra relámpago, fue esposa del hijo del pintor Alphonse Mucha y de la que se enamoró Martinu; y *El quinto día de la quinta luna*, dedicada a la esposa china de Cherepnin, poco más dilatada. Para este repertorio hace falta un tipo especial de virtuoso: el que sabe dar el tono, el que baila y canta con las teclas, el que vivacísimo, el divertido, el animado, el alma de la fiesta. Algo así es Karel Kosárek como pianista. Y algo así da con este repertorio de un Martinu que puede parecer menor. Y que no lo es, bajo ningún concepto. Un espléndido disco.

Santiago Martín Bermúdez

MESSIAEN:

Cuarteto para el fin del tiempo. Le merle noir. Pieza para piano y cuarteto de cuerda. Pieza de lectura a primera vista. MATTHEW SCHELLHORN, PIANO. SOLISTAS DE LA ORQUESTA PHILHARMONIA. SIGNUM SIGCD126 (LR Music). 2008. 67'. DDD. **PN**



No tenemos respiro con el *Cuarteto* de Messiaen. No hemos reseñado uno cuando llega otro. Además, el año pasado lo hemos escuchado en vivo varias veces por eso del centenario. Pues bien, el *Cuarteto* que ahora recibimos junto con otras cuatro piezas camerísticas de Messiaen (es sabido que el camerismo estricto no es el medio en que se desarrolló Messiaen, y que la composición del *Cuarteto* fue algo muy especial y doloroso) vuelve a ser servido por una excelente cuadrilla de músicos, todos ellos solistas de la Orquesta Philharmonia. Atención, por destacar algo aunque seamos injustos con otros momentos, ese solo de clarinete de Barnaby Robson (*Abîme des oiseaux*, episodio de cuando los pájaros todavía no habitaban el universo sonoro del

compositor). Excelentes James Clark, Rachel Roberts y David Cohen, más los otros músicos que apoyan el resto del monográfico de cámara. Una nueva referencia del *Cuarteto para el fin del tiempo*. No es cuestión de asombrarse, sabemos que es más obra de espíritus artísticos que de puro virtuosismo. Excelente disco, con obras poco menos que desconocidas, como la *Fantaisie* que abre el recital; con obras excelentes, como *El mirlo negro*, de 1952, para flauta y piano (y aquí sí que surgen ya los pájaros; los años 50 serán los de su historia de amor con Messiaen).

Santiago Martín Bermúdez

MESSIAEN:

Éclairs sur l'Au-Delà...

FILARMÓNICA DE VIENA. Director: INGO METZMACHER. KAIROS 0012742KAI (Diverdi). 2008. 67'. DDD. **PN**



Si el *Cuarteto para el fin del tiempo* es una obra bastante grabada, sobre todo en los últimos años, da la impresión de que algo parecido puede ocurrir

Susanne van Els, Daniel Reuss

LUZ ETERNA



LIGETI: Sonata para viola. Lux aeterna. Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin.

HEPPENER: Im Gestein.

SUSANNE VAN ELS, viola. CAPELLA AMSTERDAM. MUSIKFABRIK. Director: DANIEL REUSS. HARMONIA MUNDI HMC 901985. 2007. 65'. DDD. **PN**

Son fácilmente perceptibles, en la *Sonata para viola* de Ligeti, el uso de temas que pertenecen a otras obras del período último del autor, como el *Concierto para violín* o los *Études pour piano*, de carácter más elegíaco. En todas estas obras de los años ochenta y primeros noventa, hay un trasiego importante de ideas entre distintas partituras de Ligeti. Las obras se alimentan unas a otras y, consideradas en conjunto, forman un gran y preciosista ciclo que parece conectar con el mundo que el músico viviera en sus años de formación en Hungría. Hay aquí, en la *Sonata para viola* y,

sobre todo, en su primera extraordinaria sección, *Hora lunga*, un sentimiento de nostalgia que pudiera parecer raro en una composición de los sesenta, pero que en ese momento es totalmente natural. *Automne à Varsovie*, uno de los primeros *Estudios para piano*, expresa fielmente esta sensación de pérdida, de evocación de lejanos recuerdos que desea transmitir Ligeti. De mano maestra, con una soberbia solista, Susanne van Els, la pieza se incrusta en este programa de Harmonia Mundi alternadamente, para dar paso a las dos piezas vocales que, a cargo de la Capella Amsterdam, deslumbran por la claridad e insólita matización de los timbres, *Lux aeterna*, página-faro del Ligeti de masas sonoras, y la tardía *Tres fantasías sobre un poema de Hölderlin*. La lectura, en efecto, de *Lux aeterna* es de esas que descubren una nueva cara al clásico. Versiones ya históricas, como la de Clytus Gottwald, a



cargo de la Schola Cantorum de Stuttgart, quedan obsoletas a su lado, pues se potenciaba ahí un tono ciclópeo de la pieza totalmente impropio. El conjunto de Amsterdam, muy identificado, por cierto, con el repertorio moderno, reinventa a Ligeti, desmenuza las partes de su pieza vocal y extrae una intensa, matizada y serena musicalidad allí donde los demás han visto exclusivamente un poderoso grupo de *clusters*. El disco se completa, siempre dentro de una realización técnica intachable, con una obra de un compositor, Robert Heppener (n. 1925),

poco difundido fuera de Holanda, su país natal. Lo cierto es que Heppener sólo ha dedicado la última parte de su vida a la composición, pues su tarea principal ha estado del lado de la enseñanza. Al conjunto de Amsterdam se unen miembros de MusikFabrik y entre todos forjan una pieza vocal. *Im Gestein*, de 1992, que no desmerece de las *Fantasías* de Ligeti. Con fortuna, este tema podría ser un pequeño clásico de nuestros días, pues no le falta nada en su afán conciliador de distintas técnicas y recursos. La expresividad es abrasadora en las secciones pares, con un brillante uso de los timbres instrumentales para reforzar la dinámica de las voces, que se mantienen en un raro estatismo en las partes primera y tercera, una suerte de, como dice atinadamente Paul Janssen en sus notas al programa, "forma interesante de monotonía".

Francisco Ramos

con *Relámpagos hacia el más allá*, la última obra orquestal de Messiaen, despliegue de timbres, de ritmos, de pájaros, de riqueza sensorial y de introspección. Todo, todo a la vez. Porque Messiaen lo quería todo. Y como esta obra es magistral, y al mismo tiempo todo el mundo parece estar de acuerdo en que es así, todos los maestros quieren grabarla después de que lo hicieran Chung y Witt hace tiempo. Es una obra que tiene apenas 15 años, y ya se ha grabado unas cuantas veces. No ha de extrañarnos que llegue ahora una nueva referencia insoslayable nada menos que de la Filarmónica de Viena, un registro en vivo del pasado enero dirigido por una de las batutas más interesadas en la música de nuestro tiempo, animador muy *bernsteiniano* de ciclos de conciertos como los llamados *¿Quién teme a la música del siglo XX?*, que eran conciertos de año nuevo en Hamburgo. Escribió un libro con ese mismo título, y esa insistencia o vocación lo dice todo. Atención a su *Wozzeck*, atención a su *Motets y Arón*, a sus registros de Hartmann o Henze, y a que programó el *Prometeo* de Nono en Salzburgo (no en Francfort, ¡en Salzburgo!) No ha de extrañar que este maestro quiera registrar esta obra magistral, insuperable, agradecida aunque difícil. No ha de sorprender que sus resultados sean excelentes. Lo son por el virtuosismo unido a la intensidad, por la riqueza de colores y la sensación de emotivo viaje por las constelaciones, por todo eso que constituye el universo de Messiaen, que carece de pathos pero que es rico en sugerencias emotivas. Para comentar esta obra remitimos al dossier Messiaen, aunque tiene demasiada tela que cortar para desmenuzarla en pocas palabras. Para vivirla, para sentirla, para verla en su realidad, agárrense a esta referencia de Metzmacher; sin menoscabo de la de Chung y otras de excelentes nivel que nos fueron dando a conocer esta obra maravillosa.

Santiago Martín Bermúdez

MOZART:

Canciones completas. RUTH ZIESAK, soprano; LOTHAR ODINIUS, tenor; ULRICH EISENLOHR, piano. 2 CD NAXOS 8.557900-01 (Ferysas). 2006-2007. 97'. DDD. **PN**

Excelente iniciativa es la de reunir toda la producción cancionero de Mozart con una voz de distinto sexo (perdón: género, sea-



mos políticamente correctos), adecuada a las letras que cada pieza propone. No es el lugar ni el momento para analizar la serie mozartiana, pero cabe decir, en honor de la excelente labor cumplida, que aparecen todos los matices del empeño: la canción de sesgo popular, la galantería, el elegante sentimentalismo que anuncia tiempos más pasionales. Según es buena costumbre de Naxos, la elección de los intérpretes y el trabajo de taller rayan a la mejor altura.

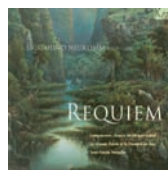
Ziesak es una adorable *soubrette* de cámara, con una voz pequeña y cristalina que recorre en todas sus posibilidades, emitiendo con saludable diamante y musicalidad sostenida. No empalidece ante el recuerdo de Elisabeth Schumann, Irmgard Seefried o Elly Ameling, por ejemplo. Es sencilla cuanto lo es Mozart y sabemos que, en arte, la sencillez es una forma elevada de la astucia. A su lado, Odinius, sin tener el comparable encanto sonoro de ella, la sigue en cuanto a dicción, carácter variado, concentración y depurado estilo.

Mención aparte merece Eisenlohr, al que se conoce y reconoce como acompañante en el mundo romántico y aquí propone otra sonoridad, adecuada al repertorio dieciochesco, más esmaltada y leve, con intervenciones a solo de exquisita propiedad y un canto que parece la tercera voz del concierto. Adorno trató del "fiel correpetidor", al cual corresponde añadir otra fidelidad, la del talento.

Blas Matamoro

NEUKOMM:

Réquiem. Marcha fúnebre y miserere. CATARÉUNION, ENSEMBLE VOCAL DE L'Océan Indien, LA GRANDE ÉCURIE ET LA CHAMBRE DU ROY. Director: JEAN-CLAUDE MALGOIRE. K 617 210 (Harmonia Mundi). 2008. 59'. DDD. **PN**



Sigmund Neukomm (1778-1858) es tan desconocido hoy en día como popular fue en su día: además de contribuir con composiciones propias a muchas celebraciones políticas de primerísimo nivel mundial (suyos fueron, por ejemplo, el *Te Deum* cantado en Notre-Dame cuando Luis XVIII entró

en París en 1814 o la misa en memoria de Luis XVI encargada por el Congreso de Viena un año más tarde), a él cupo el honor de dirigir la *Misa de la coronación* y el *Réquiem* de Mozart cuando en 1842 se inauguró el monumento dedicado a éste en la ciudad natal de ambos. Alumno de los hermanos Haydn (de Michael en Salzburgo y de Franz Joseph en Viena), viajó por toda Europa y por la mayor parte de América, donde fue uno de los primeros en interesarse por la música folclórica autóctona. Su catálogo sobrepasa muy ampliamente el millar de composiciones, de las cuales únicamente se conoce una parte ínfima.

Como uno de los primeros intentos a gran escala de remediar tan lamentable olvido se presenta este disco. Contiene el *Réquiem* que constituye su sexta misa, más el *Miserere* y la *Marcha fúnebre* que, insertando ésta entre los ocho versículos de aquél, debía acompañar al difunto a su última morada antes o durante el oficio religioso en el interior del templo. Frente a la convencionalidad un tanto rutinaria de la otra, esta parte es la más valiosa y atractiva desde el punto de vista compositivo, por más que su solemnidad resaltada por el empleo del gong resulte un tanto artificiosa a oídos actuales. En la carpetilla se anuncia que el rigor estilístico ha llevado a interpretarla con los ejecutantes deambulando por el interior de la iglesia de San Martín de Hoff en Sarreburgo.

A falta naturalmente de competidores, la versión, notable en la parte instrumental y voluntariosa en la vocal, se hace recomendable al menos por la curiosidad de constatar una vez más los errores de apreciación a que la falta de perspectiva histórica puede inducir a la crítica estética.

Alfredo Brotons Muñoz

OFFENBACH:

Madame Favart. FANÉLY REVOIL (Mme. Favart), LYLIANE BERTON (Suzanne), MICHEL DENS (Favart), RENÉ HERENT (Pontsablé). CORO Y ORQUESTA RADIO LYRIQUE. Director: ROGER ELLIS. MALIBRAN MR 698 (LR Music). 1953. 140'. Mono/ADD. **PN**



Del inagotable catálogo offenbachiano recupera Malibran — siempre tan servicial en el

género de la exhumación y tan avara en informaciones— esta pieza protagonizada por una de las *divettes* de la opereta en su época, la marsellesa Fanély Revoil (1910-1999). Aparte de la obra en versión abreviada, acaso radiofónica y con oportunas intervenciones de un locutor que guía al escucha en cuanto a acción escénica, hay un recital de Revoil donde muestra la ancha gama de sus personajes: Lecoq, Auber, de nuevo y siempre Offenbach, Pierné, Audran, Messenger, Ganne y Van Paris.

La soprano tenía unos medios típicamente franceses en cuanto a timbre y emisión, un registro de soprano lírica con buenas agilitades, resuelto con gran solvencia, una dicción límpida y un talento de composición actoral del que esta *Madame Favart* es sobrada muestra. En efecto, su personaje, la mujer del hombre de teatro Favart que da nombre a la sala de la Ópera Cómica, se la pasa disfrazándose y metiéndose en las habitaciones íntimas de diversos señores, incluido el rey Luis XV, y obteniendo favores administrativos condignos.

Rico en melodías contagiosas, desparpajado, picante, colorido, Offenbach siempre lo es. Servido por intérpretes imbuidos de su estilo y, a la vez, comediantes finos y divertidos, es un plato suculento y en su punto. El bonus nos permite examinar a Revoil y tener a mano un abanico de su carrera, que también transitó por la ópera (Musetta, Niklause, Micaela, Cherubino) y la enseñanza (Versalles, 1958 y París, 1964). Estos datos no habrían sobrado en la sucinta carpeta.

Blas Matamoro

PÉRES:

Contemplation. Libro de los muertos de los antiguos egipcios. MARCEL PÉRES, órgano.

ZIG ZAG TERRITOIRES ZZT080601 (Harmonia Mundi). 2007. 71'. DDD. **PN**



Posee *El libro de los muertos de los antiguos egipcios* (o sea cual sea su título verdadero), según lo que podemos intuir a través de unas traducciones tan dispares como las de la Biblia, frases misteriosas —suerte de comentarios-descripciones— sobre las transformaciones de la conciencia tras la muerte (o la muerte física). Algunos poemas, o fragmentos son fascinantes ("Soy el Ayer... Existo, vivo...")

Estoy solo, y recorro las soledades cósmicas"). Pensar, antes o durante la escucha de la obra de Marcel Pérès (dividida en movimientos intitulados: *El alba de la noche*, *El balcón de oro...*) en ese libro o en los fragmentos incluidos en el libreto, plantea el eterno problema de la música programática que necesita a un erudito en el tema o a un oyente completamente crédulo.

Otro oyente, igualmente naif, como yo, que sueña o soñó con el Antiguo Egipto gracias al *Secreto de la Gran Pirámide* de Edgar Pierre Jacobs, al documental en el que Carter abre la tumba de Tutankamón, a Indiana Jones, al *Retorno de la momia...* incluso el que conozca la obra de algunos compositores franceses que frecuentaron esos mundos podrá extrañarse ante la elección del instrumento, el órgano, ligado a otras tradiciones religiosas.

Estos tontos temores se des hacen desde las primeras notas: Marcel Pérès es, se sabe, el director genial que ha inventado o recreado esa música hecha de universos sonoros múltiples incorporando al canto llano la polifonía popular de Córcega o las voces orientales...

Tras haber incorporado durante decenios una increíble cantidad de música(s), Marcel Pérès, pasa al otro lado del espejo, invierte en cierto sentido el vapor y, como solían hacer los intérpretes del pasado, como Dominique Vellard en su reciente CD de Glossa, su composición tiene una base triple: su instrumento, en este caso, el órgano, que Marcel Pérès convierte en una fábrica de timbres mágicos; su repertorio, que reelabora superponiendo o confrontando las técnicas medievales (música visual; espacialización...) a su renacimiento durante el reino de las músicas seriales y ulteriores; un tono general de improvisación contemplativa (entre lisztiana y espectral) que reúne pasado y futuro. Una manera sutil y eficaz de cumplir con el programa.

Pierre Élie Mamou

PORPORA:

Cantatas. ELENA CECCHI FEDI, soprano. AUSSER MUSICI. Director: CARLO IPATA. HYPERION CDA67621 (Harmonia Mundi). 2006. 55'. DDD. **PN**



En las cuatro cantatas que se presentan en este disco puede admirarse no sólo la elegancia y

el encanto melódico de la música de Porpora, no sólo su virtuosística escritura vocal, sino también la variedad de sus soluciones: *Or si m'avveggió, ob Amore* incluye un violonchelo concertante; *Credimi pur che t'amo* se abre con una sinfonía tripartita y utiliza el estilo del *concerto grosso* en el acompañamiento instrumental; *Già la notte s'avvicina (La pesca)* cuenta con un bajo de naturaleza plenamente cantabile, escrito específicamente para un violonchelo; finalmente, *Or che d'orrido Verno* se abre con una sinfonía en dos partes e incluye una flauta concertante.

Elena Cecchi Fedi, soprano ligera de timbre claro y penetrante, canta con brillantez y gran intensidad, salvando con notable solvencia los numerosos pasajes de agilidad, que llegan a ser extremos en el aria *Amami e non languir de Credimi pur che t'amo*. Muy teatrales los recitativos, en especial el único de la cantata *Già la notte s'avvicina* y el primero de *Or che d'orrido Verno*, posiblemente la obra más interesante del CD, interpretada aquí con una fuerza expresiva más dramática que lírica, que es el sentido que domina el resto del trabajo. Muy flexible y elegante el minimalista acompañamiento, con mención destacada para el violonchelista Alessandro Palmeri.

Pablo J. Vayón

PUCCHINI:

La bohème. NORAH AMSELLEM (Mimi), MARCUS HADDOCK (Rodolfo), GEORGIA JARMAN (Musetta), FABIO CAPITANUCCI (Marcello), DENIS SEDOV (Colline), CHRISTOPHER SCHALDENBRAND (Schaunard). CORO Y SINFÓNICA DE ATLANTA. Director: ROBERT SPANO. TELARC 80697 (Índigo). 2007. 110'. DDD. **PN**



Otra nueva *Bohème*, tras las varias y excelentes ya catalogadas, incluyendo la ya clásica de Karajan (con Freni y Pavarotti) últimamente reeditada o la más reciente de Netrebko y Villazón, es casi un riesgo innecesario. Tal puede parecer la presente, pese a su digno resultado global. Amsellem, con una carrera actual en sólido rodaje como soprano preferentemente lírica (en Madrid fue Violetta y la misma Mimi) y en Las Palmas Manon de Massenet), saca del personaje su lado más musical, cuidando la línea y el canto. La voz es

bonita y homogénea y sólo en algunos agudos se distorsiona un tanto. Haddock, también conocido por estas latitudes (Madrid, Barcelona), asimismo de instrumental lírico (aunque sea Hoffmann su mayor caballo de batalla), realiza un juvenil, como corresponde, Rodolfo, correcto vocalmente y de limitada imaginación expresiva, con frases que podría (porque puede) redondear mejor. Entra más en el personaje en los dos últimos actos. Capitanucci es un Marcello suficiente pero vulgar y la Musetta de la Jarman resulta certera, con una conveniente sensualidad inicial que luego se traduce en dramatismo en sus postreras intervenciones. Sedov aprovecha el *Vecchia zimarra* para lucir una rica voz y un canto apropiado. Dentro de la más estricta normalidad o rutina el resto. Spano dirige un poco como en concierto, ya que la versión así se ha ofrecido, lo que no impide que la orquesta pucciniana aparezca en todo su esplendor (con tendencia a *tempi* lentos) y los solistas estén bien asistidos. Otra muestra fidedigna de cómo se puede cantar hoy tan popular ópera.

Fernando Fraga

PURCELL:

Fantásias en tres y cuatro partes para cuarteto de violas. VITTORIO GHIELMI, viola da gamba. IL SUONAR PARLANTE. WINTER & WINTER 910 134-2 (Diverdi). 2007-2008. 41'. DDD. **PN**



Las *Fantásias* (deletreo original) para cuarteto de violas de Purcell constituyen uno de los grandes enigmas de la historia de la música que probablemente nunca se resolverá. Como atestiguan las dataciones que acompañan a muchas de ellas, fueron compuestas en su mayoría durante el verano de 1680, cuando el compositor residía en la corte del castillo de Windsor. Su número varía entre catorce y dieciséis, según se incluyan las dejadas incompletas o carentes de fecha. El hecho de que no se publicaran nunca y los indicios incontestables de que la intención era alumbrar una cantidad bastante superior de tales páginas apoyan la hipótesis de que se trata de un trabajo emprendido como ejercicios destinados a la mejora de la propia técnica compositiva. Además, ya en su época se consideraron el canto

de cisne de una tradición, la del *consort of viols*, que en Inglaterra hacía décadas que había cedido ante el empuje invasor de las sonatas italianas para violín y la música francesa para ballet. Por otro lado, si bien no carece de fundamento la consideración de la maestría contrapuntística que aquí se advierte como un antecedente claro del *Arte de la fuga* de Bach, no es menos cierto que, propiciada por la combinación de cromatismo, osadas "falsas relaciones", suspensiones provocadoras de una sensación de ensimismamiento y modulaciones de tan libres casi libertinas, a cada paso resalta una componente expresiva que hace pensar en el propósito de al menos satisfacer a un público "conservador".

Sea como fuere, la interpretación plantea, aparte de tremendos problemas técnicos, la necesidad de adoptar un enfoque conceptual cuanto más nítidamente definido mejor. Ghielmi y compañía resuelven la primera cuestión con competencia más que sobrada, y en relación con la segunda se decantan por una opción extrema: máximo espectro dinámico, ritmos articulados con precisión rayana en la sequedad y acusada acentuación de los contrastantes humores que se reemplazan casi de una frase a la siguiente. Todo ello en el marco de una acústica cálida aunque nunca ominosa, en la que los hermosos timbres suenan tan naturales como a un tiempo espontáneas y coherentes las continuas inflexiones de fraseo. En definitiva, una muy propuesta muy recomendable para conocer y disfrutar de este injustamente olvidado monumento al contrapunto.

Alfredo Brotons Muñoz

RACHMANINOV:

Suites para dos pianos nº 1 op. 5 y nº 2 op. 17. CHAIKOVSKI: Extractos de "La bella durmiente". BRIGITTE ENGERER Y BORIS BEREZOVSKI, pianos. MIRARE 070 (Harmonia Mundi) [+ Bonus DVD]. 2006. 65'. DDD. **PN**



Brigitte Engerer y Boris Berezovski protagonizan un disco exquisito a mente interpretado, cuyas principales claridades son su compenetración total y el gusto más que depurado por un *touché* refinado. Básicamente esto es lo primero que asombra tras su escu-

cha. El equilibrio entre ambos es absoluto; en ningún momento queda perturbado, ya que la afinidad es evidente. Son dos intérpretes parecidos a la vez que diferentes y por esta razón su complementación es perfecta. Su Rachmaninov es atinado y busca más los colores sonoros que la fuerza llana: lleno de fantasía abrasa con una calidez sin timidez. Como en ambos la calidad sonora es su puntal, nunca encontramos en sus interpretaciones durezas ni asperezas; el dúo exhibe siempre un sonido aterciopelado y cuidadoso, firme pero ponderado. Miman y comprenden la arquitectura de las obras, sus texturas y sus contrastes. Engerer toca la parte aguda mientras que el discípulo (entre otros) de Virsaladze se ocupa de los bajos y obviamente de los pedales: juntos como si fueran uno solo incluso en la forma de pensar y sentir (y si no, vean el bonus DVD que se incluye, por cierto en el que se les puede ver en diferentes momentos de la grabación, y en entrevista, solamente en inglés o en francés) repasan las dos *suites* y añaden cinco movimientos extraídos del ballet *La bella durmiente* de Chaikovski. Aquí se muestran decididamente más etéreos y su sonido busca la comparación con la orquesta, sugiriendo fluidez y un lirismo muy *cantabile*. Es una versión ligera y abierta al optimismo, aunque nada que ver con la extroversión y el descontrol, sino que más bien es fruto de una gran maduración artística. En fin, un dúo que con aplomo y una serenidad asombrosas dan un buen repaso a las obras en cuestión.

Emili Blasco

RAMEAU:
La Pantomime. Pièces de clavecin. SKIP SEMPÉ, clave; OLIVIER FONTIN, segundo clave.
PARADIZO PA0005 [+ DVD] (Diverdi). 2006. 59'. DDD. **PN**



Como es sabido, Rameau publicó tres libros de piezas para clave en 1706, 1724 y 1728. Más tarde, en 1741, publicó las *Pièces de clavecin en concerts*, en las que el clave desarrolla un papel concertante con instrumentos melódicos como el violín, la flauta o la viola da gamba. Por último, en 1747 escribió una obra suelta con motivo de la boda del Delfín titulada *La Dauphine* que no se publicó hasta mucho más

tarde. Son en total 54 piezas para clave solo y 16 para clave concertante, aunque de cinco de estas últimas el propio Rameau escribió una segunda versión para clave solo.

Skip Sempé presenta en este disco una selección de varias piezas para clave solo agrupadas por tonalidades y otras seis más que forman parte de las *Pièces de clavecin en concerts*. Pero, original como siempre, los instrumentos melódicos son sustituidos aquí por un segundo clave, lo que puede tener una explicación teórica justificativa pero poco convincente comparativamente a la sonoridad original. Y otra curiosidad es la sustitución del nº 3 del primer concierto, titulado *Le Vézinet*, por la transcripción para dos claves de un fragmento de *Les indes galantes*, cualquiera sabe el porqué.

Naturalmente, nadie va a poner pegas a la forma en la que Sempé, seguido como una sombra por Olivier Fontin en el segundo clave, recrea el tan incisivo como delicado mundo sonoro de Rameau, compaginando sabiamente delicadeza y brillo, pero esa especie de afán de poner siempre su toque diferenciador de los demás resulta un poquito irritante. En cualquier caso, se pasa pronto, pues el disco contiene como bonus un DVD en el que podemos ver a ambos clavecinistas volviendo a tocar dos de las obras de Rameau contenidas en el CD (*La Cupis* y *La Pantomime*) y a Sempé dándonos de regalo otras tres de Armand-Louis Couperin, Chambonnières y Pancrace Royer. La de este último, la espectacular *La marche des Scythes*.

José Luis Fernández

RHEINBERGER:
Der arme Heinrich. CORO INFANTIL DE LA ÓPERA DE STUTTGART. WÜRTTEMBERGISCHES STAATSORCHESTER STUTTGART. Violinista y Director: JOHANNES KNECHT.
CARUS 50.037/99 (Diverdi). 2008. 42'. DDD. **PN**



Josef Gabriel Rheinberger, nacido en Vaduz (Liechtenstein) en 1839 y fallecido en Múnich en 1901, pertenece a la numerosa tribu de compositores olvidados, pese a haber sido en su tiempo organista y pedagogo notable (entre sus alumnos cabe citar a Humperdinck y a Wolf Ferrari), ser considerado en su círculo un niño prodigio y haber

sido nombrado maestro de capilla de la Corte. Seguramente la causa principal de ese olvido es que sus obras eran demasiado rigurosamente tradicionales. Este CD recoge, en primera grabación mundial, *Der arme Heinrich*, op. 37, un corto *singspiel* cómico en verso para niños, una partitura sin mayor trascendencia que la de servir de entretenimiento a los pequeños (parece ser que fue escrito para uno de los bailes de máscaras infantiles). El argumento nos habla de un pobre huérfano que es criado en la casa del maestro de escuela, a la que anuncia su visita el señor conde. Con tal motivo se organiza un coro con los estudiantes del centro. Interfiere una vecina, que acusa al huérfano de haber matado a su gato. Finalmente, se descubre que el niño es hijo del hermano del conde que unos bohemios habían secuestrado. Todo se aclara y todos cantan juntos al final. La música tiene ciertos lejanos ecos mozartianos y, en su irrelevancia, conserva una aséptica factura. El piano es el único instrumento acompañante, pero el autor quiso, doce años después, orquestar la obertura añadida posteriormente para que funcionara como una pieza de concierto independiente. La verdad es que resulta más interesante la versión original que la instrumentada después. La interpretación se mantiene en un buen nivel, tanto por parte de los infantes como de los seniores.

José Guerrero Martín

RÖNTGEN:
Sinfonía nº 10
"Walzersymphonie".
Sinfonietta humorística. Tres preludios y fugas. Suite "Oud-Nederland". FILARMÓNICA ESTATAL ALEMANA DE RHEINLAND-PFALZ. Director: DAVID PORCELIJN.
CPO 777 308-2 (Diverdi). 2007. 63'. DDD. **PN**



Puede una forma tan académica e incluso árida como la fuga parecer algo amable, algo que logra seducir y encantar al oído? Es difícil, pero basta escuchar los *Tres preludios y fugas* (1918-1919) de Julius Röntgen (1855-1932) que se ofrecen en este disco para ver que sí, que tal milagro es posible. Ahí, en los pocos compases de esta partitura se condensa todo el arte de este maestro holandés, lo que hace de él un compositor extraordinario,

que sigue sorprendiéndonos con cada disco que recupera alguna obra de su ingente catálogo. Encontramos aquí sabiduría, por supuesto, pero sobre todo humanidad, amor y humor. La instrumentación es cristalina, una filigrana llena de delicadeza que, sin embargo, sabe también adquirir una poderosa grandeza. Parece fácil, y ésa es otra de las virtudes de Röntgen, pero en realidad hay que tener mucho talento y mucha humildad para lograr esto. Pero el interés de esta grabación no se agota aquí: el resto del programa nos trae al Röntgen más lúdico y hedonista, al más desenfadado e imaginativo. La *Sinfonía nº 10* data de 1930, año en el que el maestro compuso seis sinfonías, todas definidas por su brevedad y por contar con un único movimiento. En este caso concreto, es un gozoso homenaje al vals, la danza de las danzas, con momentos que recuerdan *El caballero de la rosa* de Richard Strauss. La *Sinfonietta humorística* (1922) muestra también deliberados guiños a tradiciones y compositores diferentes, como Mendelssohn, Grieg o Chaikovski, dejando constancia de la inventiva de Röntgen en la orquestación en el alado y delicioso Con moto e con delicadeza que constituye el segundo movimiento. La *Suite "Oud-Nederland"* (1907), por último, testimonia el interés del compositor por las antiguas melodías folclóricas de su país, recreadas con elegancia y un conseguido tono popular.

David Porcelijn mantiene el excelente nivel ya demostrado en otras entregas de esta edición Röntgen que está llevando a cabo CPO. En este caso concreto, su versión resalta la transparencia sonora de esta música, su brillantez, su vigor, sus ganas de hacer disfrutar al oyente. Realmente, es incomprensible que muchas de estas obras el compositor las escribiera por puro placer, a sabiendas que iban a quedar abandonadas en un cajón sin nadie que se interesara por ellas. Por suerte, se están recuperando. Que siga la racha.

Juan Carlos Moreno

ROTH:
Songs in Time of War. MARK PADMORE, tenor; PHILIPPE HONORE, violín; ALISON NICHOLLS, arpa; MORGAN SZYMANSKI, guitarra.
SIGNUM SIGCD124 (LR Music). 2008. 62'. DDD. **PN**

En términos estéticos, pocas dudas caben sobre la paternidad lírica de Alec Roth. Por encima de



los dos ciclos de canciones aquí reunidos llamea el espíritu de Benjamin Britten, preceptor preclaro e invisible de los pentagramas de Roth. No sólo el temperamento del gran padre de Peter Grimes infunde sus calidades a esta música, o su predisposición para lo canoro, sino que también las propias inflexiones de su pluma sobre el papel pautado, el vigor de sus ritmos y la cualidad fronteriza de su universo armónico (una tonalidad colmada de digresiones) se hallan muy presentes en la obra vocal de este compositor.

Pero para un buen compositor como Roth hay vida más allá de Britten (estancarse en él sería una impostura) y, al menos por lo que puede deducirse de estos dos estupendos ciclos líricos, fluye desde lo transcultural y no desde ultraísmos técnicos o conceptuales. Tanto las *Songs in Time of War* (2006), basadas en los versos de Vikram Seth sobre la poesía del antiguo chino Du Fu (siglo VII) y escritas para tenor y una formación variable de trío de arpa, violín y guitarra, como las de *Chinese Gardens* (1991), para voz y guitarra (en el estreno fueron confiadas a la mezzo Claire Bradshaw) e inspiradas por una visita a unos jardines localizados en la ciudad china de Suzhou, no pretenden estar por encima de la palabra (en el primer caso, las vivencias de Du Fu durante la gran guerra de su tiempo; en el segundo, el programa de jardines, transfigurado por Vikram Seth), sino servirla con candor y franqueza. Para ello, Roth monta los versos de Seth sobre unas baladas expresivas, diatónicas las más de las veces (atención a lo bellamente declinado que está el amor en el quinto número) y vertebradas sobre rasgos propios del folclore chino, indio o indonesio (los *glissandi sul ponticello* en el violín de *The Old Cypress Tree at the Temple of Zhu-ge Liang* refiere el tañido del erhu; el rasgueo de la guitarra, los rumores del zheng o de la biwa; las progresiones paralelas de *To Wei Ba, who has Lived Away from the Court*, las escalas del gamelán; los cuatro números de *Chinese Gardens*, la rítmica asiática). En este sentido, tanto un ciclo como el otro comparten semejanzas con el uso cinematográfico (no se trata de un demérito) de reforzar lo etnológico en sus propios términos, aunque aquí siga pesando el ya rancio prejuicio de occidentalizar los dispositivos (¿por qué no un

erhu, una biwa y un gamelán, por ejemplo, en *Songs in Time of War*?) para esquivar el efecto.

Entre ciclo y ciclo, y a modo de interludio, se ha tenido el muy buen gusto de incluir un juego de dos delicadas piezas para guitarra del compositor que sirven para adecuar el paladar sonoro al sutil cambio de gusto. El excelente tenor Mark Padmore, habitual de la casa, se siente como en su hogar en esta tesitura britteniana: su decir poderoso, pero terço, su centro bien colocado y, sobre todo, una expresividad a prueba de alturas, inflaman estas preciosas canciones.

David Rodríguez Cerdán

SCARLATTI:

Sonatas K. 1, 2, 3, 28, 29, 30, 146, 208, 209, 212, 213, 214, 462, 463, 532 y 533. TOMOKO MATSUOKA, clave. GENUIN GEN 88131 (Gaudisc). 2008. 67'. DDD. **PN**



Debut discográfico en solitario de la jovencísima clavecinista japonesa Tomoko Matsuo. Con un instrumento salido del taller de Johannes Ruckers que se conserva en el Museo de Arte e Historia de la localidad suiza de Neuchâtel, afronta Matsuo un recital dedicado a 16 sonatas de Scarlatti, que toca con excesiva gravedad, lo que se aprecia en la uniformidad de acentos, la sobriedad ornamental y una tendencia a ralentizar los *tempi* que resta a las sonatas más rápidas algo del fulgor que las hace únicas y convierte sistemáticamente los Andantes en Adagios. La claridad de los planos sonoros es de todo punto magnífica y la pulsación resulta nítida y de extraordinaria limpieza, con lo que la intérprete obtiene atmósferas muy relajadas y cristalinas, pero los elementos vinculados al ritmo y el color, fundamentales en Scarlatti, reciben una consideración en exceso secundaria que resta interés global al trabajo de una clavecinista en la que, en cualquier caso, se adivinan virtudes suficientes como para no perderla de vista.

Pablo J. Vayón

SCELSI:

12 Preludi. Variazioni e fuga. Capriccio. Poemi. Rotativa. DONNA AMATO, piano. STRADIVARIUS STR 33804 (Diverdi). 2002. 63'. DDD. **PN**



Ante las obras primeras de Giacinto Scelsi para piano, que cubren el período que va de 1930 (*Rotativa*) a 1940, con las *Variazioni e fuga*, cabe preguntarse qué rumbo habría tomado la música de este autor si no hubiera sido la suya una mente inquieta que le impulsara a aprender de otras formas culturales para, a partir de ahí, airear el lenguaje propio. El Scelsi de estas piezas pianísticas se mueve, *grosso modo*, en un ámbito reconocible, lo que está muy lejos del aura que más tarde presidirá todas las nuevas obras del italiano. Aunque este es un Scelsi domesticado, inserto en la vía del clasicismo europeo, se percibe una rotundidad y un mismo modo de acometer la escritura para piano que sintieran personalidades tan poco conformes con el legado romántico como Sorabji, con quien guarda Scelsi algún punto en común. Si Sorabji nunca se apartó de la senda pianística que marcara con un sentido musicológico Busoni, Scelsi se descarta del academicismo tras un período brutal de ascesis. Pero antes de llegar a esa radicalidad, compone en un estilo "convencional" una serie de piezas que figurarían con regularidad en los programas si no supiéramos que hay "otro" Scelsi. Y es que todas las obras grabadas aquí están repletas de musicalidad y de una claridad formal que puede satisfacer el gusto de todo tipo de receptores. Donna Amato, la responsable del concierto, en un piano que encuentra el punto justo de espacialización y con un dominio perfecto de la técnica, igual sirve el Scelsi cristalino de los más que convincentes *12 Preludi*, que ofrece con naturalidad los timbres más escarpados de *Poemi*, una página en la que Scelsi evidencia su deuda con el romanticismo, pero aquel que se sitúa en la senda de la improvisación y el virtuosismo de Liszt y va a desembocar en *Rotativa*, de 1930. Tal vez ese tono mecánico respondiera al gusto que Scelsi sintiera

entonces por las nuevas formas de transgresión en el arte. Hay aquí un intento por inventar que parece vislumbrar al Scelsi de los grupos de improvisación de la modernidad italiana.

Francisco Ramos

SCHOENBERG:

Pelleas und Melisande op 5.

Erwartung. ANJA SILJA, soprano. ORQUESTA PHILHARMONIA. Director: ROBERT CRAFT. NAXOS 8.557527 (Ferysa). 1999-2000. 69'. DDD. **PN**



Si no estoy mal informado, Anja Silja no pudo completar la *Lulu* que había grabado con Dohyányi para Decca en 1978 por culpa del estado de su voz en el momento de los años 80 en que se vio la posibilidad de grabar el acto tercero. Ese acto completaba la *Lulu* conocida desde su estreno suizo hasta 1979, año de la *Lulu* en tres actos en París (Cerha, Jarmann, Boulez, Stratas, Chéreau son los nombres clave). Lástima, Dohyányi y Silja se habían adelantado unos cuantos compases. Uno de los registros de por entonces de ambos fue un *Wozzeck* (Marie, claro está) y un *Erwartung*. Pues bien, en este registro para Koch del año 2000 que ahora reedita Naxos escuchamos a Silja en plena forma. Claro está, que el tenso y a menudo trémulo papel de la Mujer en *Erwartung* no tiene las dificultades y la cantidad de notas y de presencia que el personaje de Wedekind, pero aun así sorprende este buen estado, porque un año antes la habíamos visto en vivo en Emilia Marty y salía más airosa como actriz que en lo vocal. Y lo mismo en la Kostelnicka que vimos ahora hace tres años (ambas, en el Liceu). Quizá el micro y el estudio ayudan mucho, aunque hoy día los que de veras ayudan son los técnicos de sonido. Quién sabe. El caso es que Silja se recrea en este personaje que está solo en escena durante media hora de progresiva crispación dramática y vocal. Y que sale airosa, con un notable alto en lo vocal y, desde luego, en lo histriónico, que domina con magisterio. También sale airosa la batuta de Robert Craft, gran schoenbergiano, que en este CD vuelve a demostrar quién es. El poema sinfónico *Pelleas y Melisande* pertenece al período todavía posromántico de Scho-

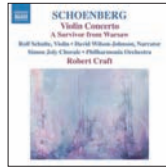
enberg, en el que parece poco más o menos un Schreker, cuando podía haber continuado en el estro de su amigo Zemlinsky, con abundancia de chorros musicales que salen por todas partes, diatonismo que parece querer pasarse en tales o cuales momentos al enemigo cromático, amplios y ambiciosos desarrollos temáticos que dan lugar a dilatados y densos episodios. Pero no es una obra tan inspirada como los *Gurre-Lieder* (no hablamos de ambición) ni como *Noche transfigurada*. Aun así, *Pelleas y Melisande* es de una belleza que no puede dejar indiferente a nadie, y menos a los aficionados a ese repertorio rico en intensidades narrativas y dramáticas que se adscribe al periodo final de la Belle Époque en esa Europa Central que va a sufrir enormes convulsiones; entre ellas, la desaparición de esta música y de sus músicos. Este único movimiento de 40 minutos lo divide felizmente la indexación en siete pistas de acceso directo, desde el Comienzo hasta el último *Sehr langsam*. No es baladí esta división. Craft, en fin, nos hace lamentar de nuevo que CBS no le permitiera concluir su lejano ciclo Schoenberg. Y nos permite celebrar esta recuperación, que es doble, de un sello decaído y de un destino adverso cuyos dictámenes tienen nombres y apellidos. También lamentaremos, una vez más, que los archivos de inanes directivos mantengan oculta la edición Webern de Craft. Por el momento, si quiera tenemos esto, un disco espléndido y la edición parcial de Schoenberg por Craft para Naxos. No es poco; si lo dudan, escuchen siquiera un rato.

Santiago Martín Bermúdez

SCHOENBERG:

Concierto para violín op. 36. Un superviviente de Varsovia op. 46. Preludio al Génesis para coro mixto y orquesta op. 44. Dreimal Tausend Jahre para coro mixto a cappella op. 50a. Salmo 130, de Profundis, para coro mixto a cappella op. 50b. Oda a Napoleón Bonaparte op. 41. ROLF SCHULTE, violín; DAVID WILSON-JOHNSON, recitador; JEREMY DENK, piano. THE FRED SHERRY QUARTET. SIMON JOLY CHORALE. ORQUESTA PHILHARMONIA. Director: ROBERT CRAFT. NAXOS 8.557528 (Ferysa). 1999, 2005-2007. DDD. **CD PE**

Nueva entrega de la *Edición Schoenberg* de Robert Craft para Naxos. En este caso, sólo el



Concierto para violín procede de una edición anterior (Koch). Y, como siempre, el acoplamiento es de apariencia diversa. En realidad, se trata de obras de plena madurez, posteriores todas ellas al exilio, ya en plena estancia americana, incluido ese *Concierto* de difícilísima ejecución para el solista (recordemos aquello del “sexto dedo” que tenía que crecer, según Schoenberg, para que futuros violinistas pudieran con esta obra). Las obras corales *opp. 50 a y b* están expuestas de manera diáfana y sólo con el misterio imprescindible, como si fueran clásicos (y en muchos sentidos, lo son). Hay un contraste deliberado, pero no favorecido secuencialmente, entre el *Superviviente* y la *Oda a Napoleón*, con sus recitadores sometidos en mayor o menos medida a la métrica, esto es, a la voz hablada, al canto hablado, *Sprechgesang*. David Wilson-Johnson cumple en ambos casos, que son muy distintos, mientras que la dirección de Craft se luce en el *Superviviente* y se muestra discreta en el camerismo de la *Oda*. El *Preludio al Génesis* es aquí un bello preámbulo a las dos obras *Op. 50*. Y el *Concierto* es la fiesta, la traca final, el virtuosismo y el dramatismo en marcha, sin desmelenarse, pero sin ahorrar gestos, saltos y hasta muecas. Espléndido y esplendoroso el violinista Rolf Schulte, y también insuperable el maestro Craft, con sus años a cuestas y su capacidad artística se diría que intacta, a pesar de la que ha caído y lo que le ha caído desde los lejanos tiempos de papá Stravinski. Este CD anuncia un libro de Craft, pluma siempre incisiva (hay que destacar su *Crónica de una amistad*, nunca traducida al español, referida a sus relaciones con Stravinski: qué estilo, qué maestría, qué prosa). Es *Down a Path of Wonder*, que tiene un subtítulo: *Recuerdos de Stravinski, Schoenberg y otras figuras de la cultura*. Ya nos gustaría echarle un vistazo. Creo que se puede recomendar sin ver. Mientras que este CD lo recomendamos de todo corazón después de haberlo visto y, desde luego, oído con placer y con la inquietud estética que provocan tantas obras de Schoenberg cuando están tocadas así. Así de bien.

Santiago Martín Bermúdez

SCHUBERT:
Sonata D. 894. Tres piezas D. 946. GERHARD OPPITZ, piano. HÄNSSLER 98.287 (Gaudisc). 2007. 63'. DDD. **CD PN**



Hasta hace bien poco, Gerhard Oppitz ha venido ofreciendo su integral beethoveniana, una versión de las sonatas que alcanza horizontes y brinda excelencias. Lejos de arredrarse, el pianista alemán ahora se atreve con la obra de Schubert, no adentrándose solamente en las sonatas sino también en todo lo demás. Su Schubert se presenta reservado, íntimo, sosegado y con mucho que decir. Oppitz encuentra firmeza a través de su ya conocida y experta paleta sonora; su refinado *touché* y su inquieta búsqueda tímbrica proporcionan unas calidades que emulan a las de la vieja escuela (Kempff, Richter) pero que aprovechan la riqueza de los pianos actuales y todo el avance que ha comportado el paso del tiempo. Su receta está basada una gran atención al sonido, que siempre bien tratado y lleno de matices se antoja como su pilar interpretativo. Hay que añadir su elaboración de los *tempi* y un esmero evidente para que estos sean consecuencia del sentido musical más natural. Las versiones contienen fantasía y *rubato*, así como una gran destreza en los planos sonoros. Oppitz, que condensa romanticismo, ternura y hasta melancolía, busca sirviéndose de sus posibilidades la profundidad hasta encontrar el poso de la esencia. Tanto de su sonata como de las piezas que conforman el *D. 946* se desprende lirismo y una gran destreza en lo que concierne a los ataques y articulaciones. Resumiendo, se trata de un Schubert muy notable que promete lo que ya es una realidad, esto es: versiones mimadas al detalle con galanura y maestría.

Emili Blasco

SCHUBERT:
Edición Deutsch vol. 28. Amigos de Schubert vol. 3. RAINER TROST, tenor; ULRICH EISENLOHR, piano. NAXOS 8.557567 (Ferysa). 2007. 69'. DDD. **CD PE**

La *Edición Deutsch* del completo cancionero schubertiano tiene, como todas las producciones Naxos del género, una doble



excelencia: la selección de los intérpretes y el trabajo general de estricta estilística y peculiar de cada ciclo o de cada obra. Esta entrega confirma felizmente la regla.

Trost se inscribe en la gran tradición del tenor de cámara alemán o, más ampliamente, de cultura germana, donde desfilan Erb, Dermota, Häfliger, Schreier y tantos otros de comparable altura. su voz, ni personal ni excepcionalmente timbrada, está estudiada y dominada con una sobrada eficacia, de modo que sus medios lírico-ligeros ensamblan a la perfección con las exigencias del repertorio. A ello une una dedicación extrema a la recitación del verso y la intensidad expresiva de cada página, de manera que se engargan una a la otra en el vasto paisaje del continente Schubert. Descuella, en particular, en los recitativos (*Al señor Josef Spaun, Asesor en Linz*), la narración en balada (*El enano*), alternando con el buen humor de *El pescador* y la meditación íntima y serena de *Soledad* y *Pieza nocturna*. Eisenlohr, vaya dicho aunque sobre, es un maestro al que se debe no sólo lo cimero de su piano sino también el ajuste en el estudio y la función junto al cantante.

Los poetas son amigos personales de Schubert, empezando por él mismo, quien escribió los versos de *Despedida D. 578*. El muy querido Mayrhofer tiene seis títulos (su amado Franz musicó 47 poemas suyos y figura segundo en el palmarés que encabeza Goethe con 60) y lo acompañan el barón Schlechta, conocido del músico desde el bachillerato, Collin —poeta y dramaturgo—, Senn, político perseguido por el poder restaurador, y Heinrich Hüttenbrenner, hermano de otros dos amigos del círculo. Los imaginamos con Franz al piano, cerveza mediante, cantando las canciones que seguimos y seguiremos cantando, de alguna manera, con ellos.

Blas Matamoro

SCHWARZ-SCHILLING:
Introducción y fuga. Sinfonía en do. Sinfonía diatónica. STAATSKAPPELLE WEIMAR. Director: JOSÉ SEREBRIER. NAXOS 8.570435 (Ferysa). 2007. 66'. DDD. **CD PE**

Reinhard Schwarz-Schilling (1904-1985) quedó profundamente marcado por Heinrich



Kaminski en su época de estudiante. Kaminski, como Braunfels y Ehrenberg, le dio

clases y le aportó una buena formación, pero además le influyó estéticamente como compositor al mostrarle las posibilidades que aún ofrecía el contrapunto tradicional de Bach a Bruckner y la tonalidad. También Schoenberg dijo aquello de que "todavía quedan por escribir grandes obras en do mayor" pero Schwarz-Schilling se lo tomó muy en serio y permaneció fiel a la tradición. Lo primero que de él escuchamos en este espléndido compacto es una composición para cuerdas que estrenó Celibidache al frente de la Berliner Philharmoniker en 1949, obra que acusa la poderosa influencia de las enseñanzas de Kaminski; esto es, fidelidad al legado de los grandes maestros. La introducción presenta un cierto aliento expresionista pero la fuga se mueve entre el modelo bachiano y los últimos coletazos del romanticismo. Después escuchamos la *Sinfonía en do*, de 1963, de sonoridades entre brucknerianas y sibelianas, de perfecta construcción y admirables desarrollos, de escritura digna de un auténtico maestro en todos los sentidos y de inequívoca filiación clásica en el más amplio sentido del término. La *Sinfonía diatónica*, de 1957 —que se graba ahora por primera vez— está en esa misma línea y parece como si las sucesivas vanguardias no hubieran tenido lugar. Schwarz-Schilling, como decíamos, permaneció fiel toda su vida a un mundo estético que hizo suyo y se desarrolló como creador a partir de él. Y lo hizo magistral y honestamente. Serenbrier guía con pulso firme y con su habitual buen hacer a la estu-penda Staatskapelle Weimar, transmitiendo al oyente toda la intensidad expresiva y la belleza intemporal de esta música digna de conocerse. Para muchos, será una sorpresa y algunos deberán reconocer, aunque les pese, los muchos méritos de este clásico-romántico del siglo XX.

Josep Pascual

SCRIABIN:

Sonatas 1-10. VLADIMIR STOUPEL, piano. 3 CD AUDITE 21.402 (Diverdi). 2005. 169'. DDD. **PN**

Es una grabación del año 2005 e incluye las diez sonatas que

Gerald Finley, Sibylla Rubens, Sarah Connolly

DEL RIESGO A LA DISTANCIA

SCHUMANN: Amor de poeta y otras canciones con poemas de Heine.

GERALD FINLEY, BARÍTONO; JULIUS DRAKE, piano.

HYPERION CDA 67676 (Harmonia Mundi). 2008. 70'. DDD. **PN**

Amor y vida de mujer. Siete canciones op. 104. Poemas de la Reina María Estuardo. Seis cantos op. 107.

SIBYLLA RUBENS, soprano; UTA HIELSCHER, piano.

NAXOS 8.557078 (Ferysa). 2007. 47'. DDD. **PE**

Cantos de amor y muerte.

SARAH CONNOLLY, mezzo; EUGÈNE ASTI, piano.

CHANDOS CHAN 10492 (Harmonia Mundi). 2007. 66'. DDD. **PN**

El canadiense Finley, tras unos quince años de carrera internacional, se ha concentrado en la ópera clásica, barroca y contemporánea, y en una variedad de programas cancioneriles. En Schumann apuesta fuerte y logra ser creativo, personalísimo, transitando un menú de lo más transitado, valga el eco. Con una voz de calidad nada especial, que llega al grave con modestia y se aclara en el agudo como si fuera un tenor corto, su maestría en el dominio de los volúmenes y las inflexiones —canto franco, notas blancas, filados, canto semihablado— logra convertirla en un instrumento dócil y variopinto al servicio de una imaginación desbordante. Es expresivo en todos los registros, desde la entrega melódica (*La flor de loto, Eres como una flor*) hasta la narración fronteriza con el expresionismo, tan schumaniano (*Los dos granaderos, Baltazar, Mi coche andaba lenta-*



mente). En la encarnación de personajes puede ser popular y semejar incauto (la serie del *Pobre Pedro*) o inventarse al poeta enamorado del célebre ciclo heiniano, donde la recitación se vuelve acre, vengativa, burlona, irónica y mordaz sin perder sentido melódico a partir de la frase recitada. El emparejamiento con el pianista es total. Hacen el mismo Schumann porque sienten y piensan en el mismo Schumann.

Mucho menos arriesgada y

también menos variada es la faena de Rubens, excelente intérprete del *Lied*. Acaso un programa monográfico le quede holgado pero vaya por delante la encarnación de la Reina Estuardo, con una tristeza señorial y resignada que pone en pie al personaje. Lo mismo en cuanto al curioso y tardío ciclo *Op. 104* sobre poemas de una enigmática, enfermiza y precoz Fräulein Kullmann. Menos acertado se oye el ciclo de la mujer enamorada, al cual le faltan contrastes y decisiones de patetismo. En todo caso, Rubens es solvente en lo musical y técnico, sacando partido tímbrico de una voz simpática, esmaltada y agradable. A la altura, o sea correcta y proba, la pianista.

Connolly, muy conocida ya en ópera barroca, clásica y algunas incursiones en novedades de estos siglos —el que acabó y el que empieza— cuenta con una bella sonoridad cálida de mezzo lírica, que maneja con plenitud, diciendo siempre con académica claridad. Como intérprete, es distante y algo monocorde, sin perder solvencia profesional en ningún caso. En *Amor y vida de mujer* retacea la composición como Rubens, a favor de una lectura aprobable. Lo mismo en cuanto a las opciones del *Ciclo de canciones op. 39* y en los *Poemas de la Reina María Estuardo*. Lo mejor del programa son los números sueltos como *Mi hermosa estrella* y el *Réquiem op. 90*. El pianista, en completa inteligencia con la voz, tiene su misma y competente profesionalidad.

Blas Matamoro



compuso Alexander Scriabin para el piano. El intérprete es Vladimir Stoupel, pianista y director, discípulo en su día de Lazar Berman, quien ofrece todo el corpus pianístico con emoción y elocuencia. El también discípulo de Gennadi Rozhdestvenski aborda las partituras con seguridad y personalidad, fijando en ellas un sello particular en cuanto a concepción y arquitectura: Stoupel construye la música a través de un fraseo con-

tenido (muy bien descrito por cierto) y temerosamente dilatado, donde los *crescendi* alcanzan despacio sus cimas con un resultado que, rodeado de serenidad, es muy satisfactorio. El ruso nacionalizado francés estampa las sonatas con tenacidad y firmeza, con naturalidad y sinceridad en su manera de hacer. Busca la proyección del sonido con plasticidad y cultiva su calidez. Lejos de cualquier estridencia, se personifica como un virtuoso atento a la partitura a través de las sugerencias del compositor, aportando con observancia toda clase de detalles y sobre todo un

espíritu; aliento que lleno de vigor plasma con poesía y belleza sonora. Las versiones rebelan una forma de tocar cuidadosa y firme en ideas, que persuade por su alto contenido expresivo, y que hace de él su razón de ser. Muy recomendable.

Emili Blasco

SHOSTAKOVICH:

Sinfonía nº 5. Obertura festiva. ORQUESTA PHILHARMONIA. Director: VLADIMIR ASHKENAZI. SIGNUM SIGCD135 (LR Music). 2001. 50'. DDD. **PN**

Nikolaus Harnoncourt

AL PARAÍSO CON HARNONCOURT


SCHUMANN: Das Paradies und die Peri op. 50. DOROTHEA

RÖSCHMANN, MALIN HARTELL, sopranos; CHRISTOPH STREHL, WERNER GÜRA, tenores; REBECCA MARTIN, mezzo; BERNARDA FINK, contralto; CHRISTIAN GERHAHER, barítono. CORO Y SINFÓNICA DE LA RADIO DE BAVIERA. Director: NIKOLAUS HARNONCOURT. 2 CD RCA 88697 227155 2 (Galileo Mc). 2005. 111'. DDD. **PN**

El oratorio schumanniano *Das Paradies und die Peri* no es precisamente la obra más popular y conocida de su autor, aunque entre los admiradores del músico de Zwickau sí se encuentra, con toda probabilidad, entre las partituras corales más apreciadas. La discografía de la obra parece no responder a la limitada difusión de la página, porque cuenta entre otras con las lecturas de Giulini (Sinfónica de la RAI de Roma, Arts Archives, 1974), Henryk Czyż (Sinfónica de Düsseldorf y un elenco en el que están Moser, Gedda y Fassbaender, EMI, mediados de los 70), Weigle (Sinfónica de la Radio de Leipzig, Berlin Classics, 1984), Sinopoli (Staatskapelle Dresden, DG, 1995), Armin Jordan (Suisse Romande, Erato, 1988), Albrecht (Filarmónica Checa, Supraphon, 1987) y, finalmente, Gardiner (Orquesta Revolucionaria y Romántica,

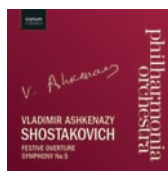
Archiv, 1999), única hasta ahora realizada con instrumentos de época. Lo primero que a uno se le ocurre al comprobar que la obra goza del favor de batutas tan ilustres como algunas de las citadas, más otras como la de sir Simon Rattle (que ha dirigido la obra con frecuencia en los últimos tiempos, y del que no sería extraño esperar una grabación en breve), es aquello tan viejo de "algo tiene el agua cuando la bendicen". Y así es, en efecto. El oratorio schumanniano tiene una música luminosa, abundante en episodios líricos, pero también rica en contrastes y colorido, y realmente en su olvido bien podría haber jugado algún papel el desafortunado papel de Goebbels, que intentó arimar el ascua de la obra a la sardina nazi a base de enarbolar con ella lo bueno de sacrificar la vida por la patria (nada que ver con el texto de la obra sobre el hada que sólo puede acceder al paraíso ofreciendo al cielo algo que éste considere digno). De la lista no exhaustiva de versiones enumeradas al principio, la de Giulini es probablemente hasta ahora la más atractiva en cuanto a dirección, pero la grabación es mejorable y la orquesta y el coro no son de primer nivel. A cambio, sus solistas (Hollweg y Price especialmente) sí son sobresalientes. Más fácil de encontrar es la his-



toricista versión de Gardiner (Archiv), que entre sus ventajas cuenta con una toma de sonido sensacional, un Coro formidable y algún solista (Prégardien, Fink) de excepción, aunque a cambio a algún otro (Bonney) le falta cuerpo. También está el hecho de que el álbum (2 discos, como el que se comenta) incluye el *Requiem für Mignon* y el *Nachtlied*. Luego está el asunto de que a uno le tiene que gustar lo de acercarse a Schumann con instrumentos de época, aunque la orquesta de Gardiner se desempeña con la perfección con la que lo hace. En el álbum que ahora se comenta, ya premiado en Japón, Harnoncourt no renuncia a sus raíces en lo que se refiere a la claridad de texturas, pero extrae el mejor partido a la estupenda prestación de la orquesta bávara. Su Schumann es tan efusivo como exquisitamente dibujado, de un sincero lirismo en el comienzo de la

obra, nada espeso o denso en lo sonoro (las maderas lucen sin esfuerzo) y de una claridad, equilibrio y fluidez en la exposición verdaderamente extraordinarias. Una dirección dibujada y matizada con mimo, de forma que momentos como el comienzo del último número de la primera parte tienen en su inicio una atmósfera intimista, casi camerística, donde todo se oye y se aprecia, para culminar de forma exaltada en un final brillantísimo pero sin grandilocuencia, con una Röschmann superlativa. Este ejemplo nos lleva al elenco, probablemente el que mejor resultado global ofrece de cuantos hay en la discografía. La precitada Röschmann tiene una voz con cuerpo y su riqueza de expresión otorga a la protagonista una dimensión más rica que la de la demasiado pequeña y ligera Bonney (con Gardiner). La diferencia es muy palpable en el número que cierra la obra. Strehl es un narrador intenso y convencido, y tanto Fink como Gerhaher y Gura están magníficos. Sobresalientes coro y orquesta. En resumen: sensacional interpretación para un hermoso oratorio. La estupenda y bien equilibrada grabación completa un álbum que recibirá, a buen seguro, más premios.

Rafael Ortega Basagoiti



Tal vez alguien le ha dicho a Ashkenazi: tu ciclo Shostakovich no quedó del todo bien. Desmerece de los considerados "grandes ciclos" del maestro soviético. Así que puedes empezar otro. O grabar alguna sinfonía de manera más cuidada. Y en uno de esos viajes, en una gira japonesa, Ashkenazi graba de nuevo una *Quinta* de Shostakovich, junto con una obrita con encanto y muchas menos pretensiones y alcance. Pero la cosa no es del todo así, puesto que este registro es del verano de 2001, cuando Ashkenazi no tenía terminado su ciclo para Decca, que se apresuró a acabar con motivo del centenario, con otra orquesta, y precisamente en Japón, y en uno de los casos en el mismo local en que había grabado, de gira, esta

Quinta con Philharmonia. De nuevo nos encontramos ante una lectura bella, incisiva a veces, interesante, pero no magistral, no comparable a las grandes ni por alcance ni por intensidad. Nadie quedará defraudado por completo, pero tampoco se apoderará de ellos un verdadero entusiasmo.

Santiago Martín Bermúdez

SHOSTAKOVICH: Concerto para violonchelo nº 2 op. 126. BRITTEN: Suite nº 3 para violonchelo solo op. 87. PIETER WISPELWEY, violonchelo. SINFONETTA CRACOVIA. Director: JURJEN HEMPEL. CHANNEL CCS SA 25308 (Diverdi). 2006-2007. 62'. DDD. **PN**

Shostakovich y Britten estuvieron cerca. Fue a través de Rostropovich, aunque no sólo. El violonchelo de Slava solicitó



partituras como éstas que nos acercan ahora el violonchelo holandés Pieter Wispelwey. Acompañado por la Sinfonietta Cracovia que dirige Jurjen Hempel, Wispelwey recrea con lirismo y con fuerza inquietante (atención al marcadísimo contraste del doliente Largo y de los Allegrettos) el *Segundo Concerto*, pieza magistral de una época avanzada del maestro soviético. Pero Wispelwey a solas desgana los diez movimientos breves (unos menos que otros) de la *Tercera Suite* de Britten; su secuencia es magistral, por lo sugerente y por el virtuosismo sosegado de la sucesión de episodios, resultados siempre con habilidad técnica y con fantasía puramente artística, musical, como un bello sueño plasmado en sonidos. Intimidad y belleza,

tanto el *Suite* como en el *Concierto*; magisterio de un chelista de la estirpe de Rostropovich, un todo terreno como demuestra su discografía, desde Bach a Gubaidulina, desde Beethoven y Schubert a Hindemith y Ligeti. No es éste que comentamos el menor de sus registros, ni mucho menos. Una belleza.

Santiago Martín Bermúdez

SIBELIUS: Edición Sibelius vol. 5. Música para el teatro. SINFÓNICA DE LAHTI. Director: OSMO VÄNSKÄ. SINFÓNICA DE GOTEMBURGO. Director: NEELE JÄRVI. 6 CD BIS-CD-1912/14 (Diverdi). 1983-2008. 465'. DDD. **PN**

Sólo una vez cedió Jean Sibelius a los cantos de sirena de la ópera. Lo hizo en 1896 con *La doncella de la torre*, sin que el experimento dejara en él la necesidad



de volver a abordar el género. ¿Falta de talento dramático? En absoluto, más bien desintereés hacia un arte excesivamente conservador en el que no podía hablar con voz propia. Porque lo que es teatro, el puro teatro, eso era algo que le apasionaba. Como prueba, este quinto volumen de la monumental edición Sibelius de Bis, sensacional de principio a fin, consagrado a las músicas incidentales del maestro.

No es un género fácil. Frente a las grandes construcciones sinfónicas que permiten extensos desarrollos, la música incidental, como las bandas sonoras cinematográficas, exigen concisión, flexibilidad, eclecticismo estilístico, fantasía y, por supuesto, talento dramático. Y de todo eso hay aquí a raudales, desde la juvenil *El rey Cristian II* (1898), sobre un texto de Adolf Paul, hasta esa obra maestra absoluta que es *La tempestad* (1925), de Shakespeare, pasando por *Kuolema* (1903), de Arvid Järnefelt, en la que sobresale el celeberrimo *Valse triste*; *Pelléas y Mélisande* (1905), de Maurice Maeterlinck; *El festín de Baltasar* (1906), de Hjalmar Procopé; *El cisne blanco* (1908), de August Strindberg; *Scaramouche* (1913), de Poul Knudsen y Mikael Trepka Bloch, y *Jedermann* (1916), de Hugo von Hofmannsthal. O, lo que es lo mismo, obras maestras de la literatura universal y productos de esos que hoy sólo se recuerdan por estas músicas de Sibelius. Y en algunos casos, ni eso, pues la pantomima *Scaramouche* es una página más bien anónima, sin la luz y gracia que alguien esperaría de una partitura que pretende acercarse al espíritu de la *commedia dell'arte*... Pero es la excepción, porque el nivel de estas creaciones es alto, cuando no altísimo, como en esa *Tempestad*, en la que Sibelius se revela como un magnífico pintor sonoro ya desde su misma obertura, construida sin necesidad de tema alguno... Las obras se ofrecen completas, partes vocales incluidas a cargo de solistas como la mezzosoprano Lilli Paasikivi, completándose la edición con las suites que el propio compositor extrajo de las partituras originales. ¿Redundante? No, ni mucho menos, pues las piezas no son siempre exactamente idénticas y, además, con buen criterio, los responsables de Bis han optado por asignar las versiones a batutas diferentes. Así, Osmo Vänskä se ocupa de las músicas incidentales, mientras a Neeme Järvi le corresponden

las suites de concierto, además de *Scaramouche*. Ambos se desempeñan de manera irrefutable y complementaria. Lo que en el primero es búsqueda del matiz, de la expresividad pura, sin alardes ni ímpetus exagerados, en el segundo es arrebatado y extroversión, colores más restallantes y potentes. Dos formas, pues, de descubrir las diferentes caras de estas partituras. Quedan para otra ocasión las obras compuestas por Sibelius para acompañar cuadros históricos y las creaciones camerísticas destinadas al teatro, que no toda la producción teatral del maestro finlandés se agota aquí. Paciencia, que todo llega.

Juan Carlos Moreno

SIBELIUS:

Seis Canciones. Rakastava. Koskenlaskijan Morsiamment. Tulent Synty. Vapauteettu Kuningatar. Hymn. Kuutamolla. Isänmaalle. Veljeni Vieraila Mailla. Har du Mod? Laulu Lemminkäiselle. Jääkärien Marssi. Till Havs. Dos Canciones. Finlandia-Hymni. TOM NYMAN, tenor; TOMMI HAKALA, barítono. CORO MASCULINO YL. SINFÓNICA DE LAHTI. Director: OSMO VÄNSKÄ. BIS CD-1433 (Diverdi). 2000, 2005-2006. 80'. DDD. **PN**



Seguramente, Sibelius es mayoritariamente apreciado por su *corpus* sinfónico. Sin embargo, destacó también en otros géneros, como es el caso de las composiciones para voz. De su cuantiosa producción en esta parcela, el presente CD reúne quince obras, de las cuales siete son a *cappella* (tres de ellas se ofrecen en primera grabación mundial en su versión original) y el resto con acompañamiento orquestal. La conclusión que se obtiene de su escucha es que el dominio del autor en este terreno está a la altura del que demuestra en otros campos, haciendo alarde además de una formidable capacidad expresiva, con una amplia gradación que incluye su poder de emocionar, de conover, de provocar la temura, incluso de enardecer. El nacionalismo de Sibelius y la defensa de la independencia de su país respecto a cualquier ocupación extranjera se manifiesta en toda su potencia en algunos de los himnos y de las marchas aquí incluidos, lo mismo que su talento al transportar textos poéticos patrióticos a las voces.

Aspecto clave de la alta calidad del contenido de este compacto es el YL, coro de voces masculinas, protagonista absoluto del programa, muy bien acompañado por la Sinfónica de Lahti. Sin duda, el YL, fundado en la Universidad de Helsinki en 1883, lo que le convierte en el más antiguo coro de lengua finlandesa en Finlandia, ha ganado a lo largo de los tiempos una merecida fama de intérprete ideal de Sibelius. Aquí queda acreditado una vez más.

José Guerrero Martín

SOLER:

10 Sonatas para piano. MARIE-LUISE HINRICHS, piano. CPO 777 200-2 (Diverdi). 2006. 62'. DDD. **PN**



He aquí un recital sobre algunas de las sonatas del padre Antonio Soler (1729-1783) donde destaca sobre todo un espíritu abierto y pasional, una manera de hacer extrovertida que en general busca deliberadamente la comunicación accesible y directa. La especialista Marie-Luise Hinrichs (no es la primera vez que se adentra en dicho autor) así lo siente y transmite según su óptica personal, con ánimo preciosista y abundancia de matices. Aprovecha todas las ventajas que le ofrece el instrumento moderno y sorprende momentáneamente su uso del pedal o algunas ornamentaciones (¿fuera de contexto?) que configuran éstas interpretaciones frescas y dinámicas. Al igual que su fraseo que es cuidado, disfruta con las melodías del catalán de forma evidente; eso sí, primando básicamente el regocijo y el júbilo. Hinrichs escoge las sonatas con arreglo a su idiosincrasia, dejando de lado la faceta más intimista del compositor, allí donde se prestaría a más recogimiento e intimidad. Y si en alguna de las piezas incluidas pudiera prestarse, ella se encarga de añadir una buena dosis de efervescencia. La intérprete es metódica y esmerada con el resultado, crea ambientes ricos en sensualidad y llenos de impulso. Son versiones intensas y vívidas en las que la fantasía también es parte imprescindible y donde por encima de todo prima una fruición fácilmente identificable. Interesante y recomendable.

Emili Blasco

SOR:

Doce estudios op. 6. Fantasía op. 7. Seis divertimentos op. 8. Introducción y variaciones sobre un tema de Mozart op. 9. GORAN KRIVOKAPIC, guitarra. NAXOS 8.570502 (Ferysa). 2007. 66'. DDD. **PE**

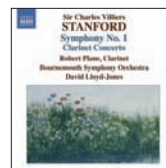


Nuevo compacto de música para guitarra de Sor en Naxos con el habitual nivel de excelencia interpretativa. Esta vez, la música del insigne maestro catalán nos llega de la mano del montenegrino Goran Krivokapic quien, a la vista está, no sólo domina su instrumento sino que además conoce en profundidad el estilo genuino que debe dominar cualquier acercamiento serio y que pretenda ser fiel a Sor. Así, Krivokapic nos trae un Sor entre clásico y romántico como el que podríamos considerar ideal para apreciar en plenitud la serena belleza de esta música. Incluso en los estudios, Krivokapic se vuelca expresivamente para subrayar el lirismo de Sor pero siempre con la claridad y nitidez propia de un clásico. Y para muestra el que tal vez sea el más hermoso de los estudios de Sor, el *Op. 6, n.º 11* en versión admirable de este guitarrista digno de la máxima atención. Asimismo, la magistral *Introducción y variaciones sobre un tema de Mozart, op. 9*, quizá la obra más célebre de Sor, es objeto de una interpretación que merece destacarse y situarse entre las más recomendables por su riqueza de matices, por su claridad textural y de líneas y, sobre todo, por su intrínseca belleza. Una valiosa contribución a la discografía de Sor, sin duda.

Josep Pascual

STANFORD:

Sinfonía n.º 1 en si bemol mayor. Concerto para clarinete y orquesta. ROBERT PLANE, clarinete. SINFÓNICA DE BOURNEMOUTH. Director: DAVID LLOYD-JONES. NAXOS 8.570356 (Ferysa). 2007. 71'. DDD. **PE**



Al final, gracias a esta integral sinfónica de Naxos que concluye con este disco, nos va a acabar gustando Stanford. O, mejor, le vamos a mirar con más respeto. No se trata de

ningún genio, su papel es más el de un revitalizador que el de un renovador pero las estupendas versiones de David Lloyd-Jones lo reivindicaron como un artesano capaz, históricamente decisivo y dotado, también, de una aceptable inspiración. Su *Primera Sinfonía* (1879) —con un tiempo inicial de lo más memorable del autor— bebe de Mendelssohn y Schumann y lleva todo el romanticismo detrás de sí pero se escucha con agrado y a veces hasta con sorpresa al ver cómo Stanford resuelve con oficio los problemas que se plantea. El *Concierto para clarinete y orquesta* (1903) fue escrito para Richard Mühlfeld, amigo de Brahms y dedicatario de algunas de sus obras para el instrumento, y lleva la impronta del compositor hamburgués. La obra vale la pena por sí misma pero, además, es de las pocas que ofrece ese repertorio y merecería estar más a menudo —o sea, alguna vez que otra, pues no está nunca— en las salas de concierto. Es lucida, animada y de vez en cuando hermosa. Robert Plane la negocia con suficiencia en este disco que, al fin, bien merece la pena.

Claire Vaquero Williams

STRAUSS:

Don Juan. Una Sinfonía alpina. REAL ORQUESTA DEL CONCERTGEBOUW DE ÁMSTERDAM. Director: MARISS JANSONS. RCO LIVE RCO 08006 (Diverdi). 2007. 70'. DDD. **PN**



Prosigue Jansons y su orquesta con la música de Richard Strauss. Lástima que no se hayan filmado los dos poemas sinfónicos de este disco, como la memorable versión de *Una vida de héroe* para este mismo sello que inauguró la titularidad del director letón con la Concertgebouw. Tanto *Don Juan* como la *Alpina* son dos excelentes versiones, espléndidamente tocadas, traducidas y grabadas, aunque en ambos casos y a juicio del firmante, haya mejores muestras de ellos, más refinadas e idiomáticas (recordemos la espectacular e imbatida recreación de la *Alpina* por Kempe y la Staatskapelle de Dresde —EMI—, lo mismo que la versión de *Don Juan* por los mismos intérpretes). A pesar de ello, la soberbia actuación de la orquesta holandesa en ambos casos, la competente y entregada dirección de Jansons, así como la

estupenda grabación, hacen de este disco una muestra impagable dedicada al compositor bávaro. Como decimos, no hace que nos olvidemos de los grandes traductores de estos pentagramas y seguramente si el CD se hubiese filmado habría conseguido mayor difusión, pero los strausianos que lo escuchan detenidamente pasarán un buen rato con él, al fin y al cabo es de lo mejor que, fonográficamente hablando, nos ha dejado Mariss Jansons con la orquesta holandesa.

Enrique Pérez Adrián

STRAUSS:

Capriccio. LISA DELLA CASA (Condesa), ROBERT KERNS (Conde), WALDEMAR KMENTT (Flamand), WALTER BERRY (Olivier), OTTO WIENER (La Roche), CHRISTA LUDWIG (Clairon), LUCIA POPP (Cantante italiana), FRITZ WUNDERLICH (Tenor italiano). ORQUESTA DE LA ÓPERA ESTATAL DE VIENA. Director: GEORGES PRÊTRE. 2 CD ORFEO C 734082 I (Diverdi). 1964. 130'. ADD/Mono. **PM**



Desde que Clemens Krauss dirigiese su estreno en Múnich en 1942, la obra raramente se representa en los teatros europeos y americanos, exceptuada la Ópera de Viena, donde sube periódicamente a su escena de la mano de los más diversos maestros (Böhm, Karajan, Prêtre, Stein, Hollreiser o Schneider, la han dirigido a menudo), siendo un exquisito divertimento, una ironía de medias tintas refinada y decadente que resume el contenido de la larga y rica existencia del compositor, como si su vida hubiese sido únicamente el pretexto para un capricho. Prêtre dirige con cuidado y distinción, se adapta plenamente al estilo discursivo de la obra, acompaña bien a los cantantes y obtiene resultados óptimos de la orquesta, bien captada por los microfónos de la Radio Austriaca. La estrella vocal, obviamente, es la Condesa de Lisa della Casa, alma de la representación con su canto luminoso y matizado que se eleva por encima de otras grandes recreadoras del personaje (Schwarzkopf y Janowitz incluidas). El competente reparto vocal cumple sin problemas, y en él encontramos algunos lujos para papeles menores, como Popp y Wunderlich en los dos cantantes italianos, que harán las delicias de cualquier conocedor

Evgeni Svetlanov

INIMITABLE

STRAVINSKI: La consagración de la primavera. Juego de cartas. SINFÓNICA DE LA URSS. Director: EVGENI SVETLANOV. MELODYA MELCD1000192 (Diverdi). 1966, 1970. 58'. ADD. **PM**



Alejada de la tendencia de la mayoría de las batutas actuales hacia la búsqueda del hedonismo tímbrico, primando la esencia coreográfica original de la obra sobre su cautivadora combinatoria rítmico-orquestal, nos encontramos con esta lectura de 1966. Diferenciado de casi todos, Svetlanov registra una concepción sumamente particular y alucinante, a la vez que sugestivamente emocionante. Básicamente podríamos decir que concibe la brutal partitura como un diálogo de fuerzas entre lo camerístico y lo sinfónico. Enmarca esta dialéctica en un ámbito de austeridad general que, por oposición, provoca una sublimación de los momentos de gigante ensanchamiento orquestal. Su disección de las magníficas polirritmias es tratada con un control métrico que, mientras por una parte clarifica la complejidad hasta lo impensable, por otra evidencia su primordial sentido danzante. En la lucha entre lo pequeño y lo enorme hay atención al detalle pero también lugar para el peso de la esclerosis tímbrica de muchas páginas. La toma sonora —un excepcional ADD que haría palidecer a cualquier modernidad técnica— nos permite asombrarnos una y otra

vez con los resultados que arrojan los hallazgos geniales del director ruso. Son muchos detalles los que marcan la excepcionalidad de este registro que asombra por su capacidad de transgresión —como la sustitución del *tutti* por ese violín solo en pizzicato (pista 1, 3:07)—, por la parquedad sobrecogedora que llega a alcanzar en muchos momentos buscados con un astuto olfato maestro —chelos/contrabajos con poquísimo arco (pista 4, 0:26)—, por su capacidad de penetración en algunos de los pasajes más armónicamente impactantes de todo el siglo XX —extracción de las cuartas descendentes de trompas III-VI (pista 4, 2:07)—, o por el mayor de los descarados atrevimientos —oigan lo que hace en ese acorde *sfff* (pista 13, 4:26) como gran grito colectivo final. Impresionante. Una versión sin imitación posible.

Juego de cartas, después de todo lo oído anteriormente, no sabe a nada pero ya no importa.

Juan García-Rico



o experto aficionado. Aunque quizá en conjunto otras versiones de estudio como las de Sawallisch (EMI, 1957-1958) o Böhm (DG, 1971) estén mejor realizadas y posiblemente sean preferibles a ésta, perderse el monólogo final de Lisa della Casa en esta velada, además del idiomático y elegante conjunto, sería un lamentable error para los buenos strausianos. Aceptable sonido monofónico y libreto con los estudios acostumbrados en los idiomas de rigor.

Enrique Pérez Adrián

TARTINI:

Conciertos para violín vol. 14. Conciertos D. 7, 28, 31, 33, 34, 65, 68, 78, 102, 103 y 107. GIOVANNI GUGLIELMO, FEDERICO GUGLIELMO Y CARLO LAZARI, violín. L'ARTE DELL'ARCO. 2 CD DYNAMIC CDS 548/1-2 (Diverdi). 2006-2007. 142'. DDD. **PN**



Desde hace ya algunos años, el magnífico grupo de instrumentos originales L'Arte

dell'Arco continua sin descanso con la grabación integral de los conciertos para violín de Tartini; lo hace además con los tres solistas habituales, uno de ellos Giovanni Guglielmo, director del grupo, y manteniendo a lo largo de todo el ciclo una encomiable regularidad y un auténtico compromiso con la música del compositor italiano. Llega ya el volumen 14, que recoge 11 conciertos del considerado segundo período del autor, según la clasificación en tres períodos realizada por Minos Dounias; en esta fase de la creación de Tartini se alcanza la plena madurez instrumental y estilística, y buen ejemplo de ello son estas obras, llenas de dificultades virtuosísticas y al mismo tiempo de un refinado y cálido lirismo. La versiones son una vez más excelentes y equilibran a la perfección los aspectos más técnicos con los expresivos, avanzando un paso más en esta ya consolidada integral.

Daniel Álvarez Vázquez

TELEMANN:
12 *Fantasías para flauta TWV 40:2-13*. **BACH:** *Partita para flauta BWV 1013*. ERIK BOSGRAAF, flautas de pico. BRILLIANT 93757 (Cat Music). 2008. 70'. DDD. **PE**



Cada vez está más próximo el día en que Telemann vuelva, esta vez para compartirla, a la cima del panteón de los músicos barrocos alemanes que en vida ocupó prácticamente en solitario y del que luego fue desplazado por Bach y Haendel. Hoy en día son ya pocos los músicos que no encuentran en su vasta producción una considerable cantidad de música útil e interesante para sus instrumentos específicos. Las *Doce Fantasías para flauta*, TWV 40:2-13 no constituyen una excepción. Publicadas en 1732, es decir, en la cima de su carrera, contienen más sustancia de la que en principio cabría suponer en un compositor tan prolífico. Su habilidoso recurso a grandes saltos y figuraciones arpegiadas que alternan los primeros y segundos planos requieren de los intérpretes una técnica consumada. a diversidad de afectos y emociones exige además del intérprete una aguda sensibilidad expresiva no sólo para distinguir las que corresponden a cada movimiento, sino las que se suceden den-

tro de cada uno de éstos. Aquí Telemann revela una vez más, si bien en miniatura, su eclecticismo en un verdadero compendio de formas: danzas, fugas, arias y otros géneros descriptivos se suceden con asombrosa riqueza y una afinidad espiritual que trasciende la tradición alemana para adentrarse en una gestualidad musical que, en términos materiales y de prestigio, le reportaría grandes beneficios cuando en los últimos años 1730 visitó París.

La polémica sobre si la más adecuada es la flauta travesera o la de pico ha de calificarse de estéril por cuanto con ambas se pueden conseguir versiones muy estimables y, con ser tan erudita, acaba por resolverse mediante una elección subjetivamente motivada por el gusto de cada cual. En su mismo terreno instrumental y de repertorio, Erik Bosgraaf viene a competir con Dan Laurin (véase SCHERZO nº 91, pág. 117), que en dos discos trae como complemento no únicamente la *Partita* de Johann Sebastian Bach, sino también una sonata del hijo de éste Carl Philipp Emanuel. El empleo de flautas de diversas tesituras y los correspondientes cambios de tonalidades reportan al joven flautista holandés (Drachten, 1980) un plus de variedad interpretativa. A cambio, el sueco (Jönköping, 1960) ofrece un sonido más redondo y oscuro, así como un fraseo que, sin la más mínima concesión en cuanto a virtuosismo, subraya con trazos más definidos los contrastes entre los pasajes de velocidad y los de serena reflexión. Aunque por muy poco, sigue por ello conservando la primacía en mis preferencias, por más que a la nueva propuesta no se le pueda negar la condición de resultar más divertida.

Alfredo Brotons Muñoz

TELEMANN:
Oberturas TWV 55: D17, TWV 55: A2, TWV 55:a2, TWV 55: e8, TWV 55: F16, TWV 55: g2, TWC 55: G7, TWV 55: D13. COLLEGIUM INSTRUMENTALE BRUGENSE. Director: PATRICK PEIRE. 2 CD BRILLIANT 93704 (Cat Music). 2007-2008. 131'. DDD. **PE**



La tercera entrega del ciclo de oberturas (en realidad suites orquestales) de Telemann a cargo de Patrick Peire con sus fuerzas brujenses mantiene el nivel de las dos anteriores y

Juan Bautista Otero

UNA RECUPERACIÓN NECESARIA

TERRADELLAS: Artaserse.

ANNA MARIA PANZARELLA (Artaserse), CÉLINE RICCI (Arbace), MARINA COMPARATO (Mandane), SUNHAE IM (Semira), AGUSTÍN PRUNELL-FRIEND (Artabano), MARIVÍ BLASCO (Megabise). REAL COMPAÑÍA ÒPERA DE CÁMARA. Director: JUAN BAUTISTA OTERO. 3 CD RCOO 0800.3 (Harmonia Mundi). 2008. 175'. DDD. **PN**



Era por demás urgente volver a reconsiderar la música de Domènec Terradellas, cuyas óperas estaban semiolvidadas, bien que muy de tanto en tanto se repusieron en el Liceo o en alguna versión de concierto aquí y allá. En este sentido, la labor de Otero, ciertamente fascinado por el compositor catalán adscrito al estilo de la ópera napolitana, no atrae sino elogios. *Artaserse* es una ópera seria con todas las de la ley; ello quiere decir que responde, por texto y por música, a todos los tópicos esperables; o sea, a todas las fórmulas y recursos de comprobado funcionamiento. Arias de rabia, venganza, alusiones náuticas, onomatopeyas sonoras... todo aparece manejado por Terradellas con mano maestra. Otero defiende la música con extraordinaria convicción e idiomatismo, se recrea en la sensualidad melódica de Terradellas, subraya el dramatismo de algunas escenas —por manida que pueda ser la expresión verbal del mismo— y obtiene una respuesta muy apreciable de su orquesta. El reparto convocado para el empeño es importante, con un rendimiento general muy alto, encabezado por una entregada y convincente Panzarella al frente, a la que se suman el Arbace sensible de Ricci y la

virtuosista Comparato en Mandane. Agustín Prunell-Friend como Artabano no deslumbra, pero se muestra eficaz. Blasco (Megabise) tiene algunas notas problemáticas en el agudo, pero saca adelante la parte. Una edición, en fin, que abre el camino para hacer justicia a un compositor muy relevante. Un único detalle no tan menor: la información exterior del cuadernillo es engañosa, al afirmar que está en inglés, catalán, español y francés. Es cierto que la interesante introducción del propio Otero —que a juzgar por los créditos de las traducciones la escribió en la tercera de estas lenguas— está en todos estos idiomas, pero el libreto —lo que posiblemente interesa más al aficionado— sólo en italiano, catalán e inglés y la información institucional (bueno, publicidad) del final sólo en catalán e inglés. Es entre sangrante y divertido que figure el Ministerio de Cultura de España entre las administraciones que han contribuido de alguna manera a la edición. Este tipo de decisiones, no precisamente inteligentes, no puede decirse que ayuden a difundir el producto, que, estúpides aparte, se lo merece de verdad.

Enrique Martínez Miura

sigue sorprendiendo por las ricas combinaciones tímbricas, la vitalidad rítmica impresa a las danzas más animadas, las formidables aportaciones de los solistas y el partido sacado a los movimientos más aparentemente triviales. Se puede discutir la autenticidad en términos de sonoridad, pero todo nos llega con una transparencia, un color, una belleza y una rara suntuosidad de primerísimo orden. La cuerda se luce en la *Obertura en sol menor*, sobre todo en el vir-

tuosismo de *Les Scaramouches*, pero sabe cantar, frasea con elegancia, controla el vibrato y sigue a los solistas con disciplina y buen pulso. Llama la atención la explosiva energía con que se cierra la *Obertura en fa mayor*, en vivísimo contraste con el delicado Minueto que lo precede en apenas un minuto y medio. Peire echa también sentido del humor en esta música que lo pide una y otra vez, como en la *Fanfare* de la *Obertura en la mayor* o en el inicio

de la *Obertura en sol mayor*, donde el violín y los oboes demuestran haber interiorizado a fondo la singular chispa telemanniana. Tan gozosos son estos discos que no recordaremos que el precio juega, una vez más, en su favor.

Asier Vallejo Ugarte

VASKS:

Cantus ad pacem. TALIVALDIS DEKSNIS, órgano. WERGO 6712 2 (Diverdi). 2006-2007. 78'. DDD. **PN**



Continúa alimentando el instrumento rey la inspiración de los creadores actuales, y aún más de aquellos que, como el letón Peteris Vasks, aprovechan su carácter simbólico como expresión de premisas fundamentales de su poética creativa, en este caso la voluntaria raigambre espiritual, cuando no directamente religiosa, de su música.

Indudable solidez de oficio muestra Vasks en estas cinco obras, bien sea en el poderoso y dramático primer estilo, con Messiaen al fondo, de *Cantus ad pacem* (1984) o en el dramático cromatismo y manejo de amplios volúmenes sonoros de *Musica seria* (1988), explícitamente vinculada por su autor al proceso de independencia de las naciones bálticas, bien en las composiciones adscritas a su vuelta a la simplicidad formal y armónica desde la década de los noventa; así, el *Te Deum* de 1991 se refugia en la escritura tradicional del instrumento, con la alternancia de pasajes corales y fugados, en tanto las dos transcripciones para el instrumento de *Viatore* (2002) y *Canto di forza* (2006) —a partir de las versiones originales para orquesta de cuerda y grupo de violonchelos, respectivamente— se fundan en la tan idiomática oposición de registros y ámbitos propios del órgano, en su capacidad de sostenidos *crescendi* y prolongados pedales y en su vinculación a arquitecturas poderosas y un tanto enfáticas, como en el diatonismo triunfal de la sección central (obviamente, en do mayor...) del mencionado *Canto di forza*.

Sólo del *Te Deum* existía una grabación disponible, algo antigua (BIS, 1992, Hans-Ola Ericsson), y pocos intérpretes tan apropiados como Talivaldis Deksnis, profesor de órgano en la Academia de Música de Leto-

nia y estrechamente vinculado al compositor —de hecho, es dedicataria de las dos piezas más recientes incluidas—, para domeñar con inteligencia, rigor e inventiva en la registración las prestaciones de los grandes órganos románticos de la catedral de Riga y de su iglesia de Santa Gertrudis.

Germán Gan Quesada

VERDI:

Un ballo in maschera. AMY SHUARD (Amelia), REGINA RESNIK (Ulrica), JOAN CARLYLE (Oscar), JON VICKERS (Gustavo), ETTORE BASTIANINI (Renato). CORO Y ORQUESTA DEL COVENT GARDEN. Director: EDWARD DOWNES. 2 CD ROYAL OPERA HOUSE ROHS009 (Diverdi). 1962. 122'. ADD. **PN**



La Royal Opera House, de Londres, con su sello propio, va recuperando representaciones en dicho coliseo y ahora nos presenta *Un ballo in maschera*, del veintitrés de febrero de 1962, con un reparto de artistas habituales, junto a figuras foráneas de la época. Entre éstas destaca la presencia de Ettore Bastianini, que impresiona por la potencia de su instrumento, por su dominio del rol, en el que destaca más en las escenas más dramáticas, como en el aria del último acto, donde sabe reflejar todo el odio que le corroe y el deseo de venganza. También adquiere gran relieve la presencia de Regina Resnik, como Ulrica, que impresiona por la intensidad que dota a la adivina, alternando frases profundas con otras de cuidada expresión. Los dos protagonistas están a cargo de Amy Shuard, que interpretó el rol en el Liceu, y que muestra una voz expansiva y homogénea, pero su canto es algo superficial y no refleja plenamente el amor y el sufrimiento de Amelia, acompañada de Jon Vickers, brillante Otello, pero con un estilo que no acaba de cuajar en las particularidades del veleidoso Gustavo III, a pesar de su fraseo cuidado e intencionado. Completa el reparto el paje correcto de Joan Carlyle, con una dirección profesional, pero algo lineal, de Edward Downes.

Albert Vilardell

VERDI:

Nabucco. RENATO BRUSON (Nabucco), FABIO ARMILIATO (Ismaele), FERRUCCIO FURLANETTO (Sacaía), MARIA GULEGHINA (Abigaille), ELENA ZAREMBA (Fenena). SINFÓNICA DE TOKIO. Director: DANIEL OREN. 2 CD NAÏVE V 5158 (Diverdi). 1998. 114'. DDD. **PN**



La afición a la ópera en Japón siempre ha sido importante y por sus teatros han pasado muchas de las grandes figuras, como prueba esta versión de *Nabucco* cantada en 1998. En ella destaca la presencia de Renato Bruson, que tiene la gran virtud de, sin poseer una voz tan densa como es necesaria para el repertorio verdiano, saber triunfar en roles como el que da nombre a la ópera. El gran barítono aprovecha sus posibilidades para unir su refinado estilo belcantista a su gran capacidad de expresión, que le permite sacar resultados desde los momentos de mayor altivez y orgullo, hasta los más delicados, y quizá la prueba más palpable, es como canta toda la escena de la prisión, matizado el recitativo, en forma de plegaria el aria y con fuerza en la cabaletta. A su lado, Maria Guleghina muestra el poderío de su voz, su dominio del instrumento y su seguridad para afrontar páginas de gran dificultad, con una versión que mejoró en el tiempo, pero que expresa claramente la evolución del personaje. Completan el reparto el siempre efectivo Fabio Armiliato, la musicalidad de Elena Zaremba y la corrección de Ferruccio Furlanetto, en un rol que requiere más impacto. La dirección musical está a cargo de Daniel Oren, que consigue de la orquesta japonesa cohesión, pero queda más interesante el coro.

Albert Vilardell

VIERNE:

Quinteto con piano op. 42. Cuarteto de cuerda op. 12. LEVENTE KENDE, piano. CUARTETO SPIEGEL. MDG 644 1505-2 (Diverdi). 2007. 58'. DDD. **PN**

Estas declaraciones de Louis Vierne (1870-1937) son todo un alegato estético y una defini-



ción de su propia obra como creador: “Amo en la música aquello que emociona, no lo que sorprende”. Porque, efectivamente, nada hay en ella que “sorprenda”, en el sentido que suene a innovador, a diferente. En absoluto. Y no pasa nada, pues poco a poco nos vamos quitando de encima esos prejuicios de juventud según los cuales sólo lo rompedor vale la pena y lo demás se puede borrar de un plumazo con el adjetivo de “carca”. Más bien al contrario, pues hoy mucha de esa música pretendidamente moderna suena a eso, a algo viejo y rancio, mientras que estas obras, construidas con solidez y conocimiento, se yerguen como imperecederas. Y aunque Vierne no tenga el marchamo del genio, siempre tiene cosas que decir.

Es la producción para órgano lo que más ha hecho para preservar el nombre de Vierne, mas no por ello sus composiciones camerísticas carecen de interés. Su *Cuarteto de cuerda en re menor op. 12* (1894) es una obra de juventud, que el propio compositor consideraba poco personal. Y tenía razón, pero en ella ya está latente el magisterio de la forma y una concepción del hecho musical que fluye sin estridencias. La construcción es tradicional, el dominio del contrapunto notable y la inspiración melódica generosa. Pero es en el *Quinteto con piano en do menor op. 42* (1918) donde hallamos una partitura más personal y sentidamente dramática. No es para menos, pues Vierne la escribió bajo la impresión causada por la muerte de su hijo en el frente. De ahí una obra que es toda ella expresión, homenaje al hijo desaparecido en el que hay mucho de rabia soterrada, de rebelión ante el sinsentido de la guerra. Es una obra de un cromatismo acentuado, rica en ideas instrumentales y más libre en cuanto a forma que el cuarteto, pero sobre todo es su carácter trágico lo que la convierte en una página extraordinaria. La interpretación es meritoria, sirviendo a la perfección a una música poco conocida, pero que merece ser escuchada.

Juan Carlos Moreno

VILLA-LOBOS:

Choros n°s 1, 4, 6, 8 y 9. FABIO ZANON, guitarra; LINDA BUSTANI E ILAN RECHTMAN, pianos; DANTE YUNQUE, OZÉAS ARANTES Y SAMUEL HAMZEN, trompas; DARRIN COLEMAN MILLING, trombón bajo. SINFÓNICA DE SÃO PAULO. Director: JOHN NESCHLING. BIS CD-1450 (Diverdi). 2003-2005. 81'. DDD. **PN**



Como en la colección de *Bachianas*, Heitor Villa-Lobos se propuso con sus *Choros* sintetizar diferentes tradiciones musicales de su Brasil natal, en concreto la india y la popular de raíz europea. Y lo cierto es que consiguió uno de sus ciclos más interesantes, él, que siempre fue un compositor tan torrencial como dado al exceso. Lo que aquí se nos ofrece es un festival de ritmos, melodías, colores y armonías, en el que la inspiración fluye con total libertad, con un aire rapsódico que hace todo aún más sugestivo. Transcripciones de cantos de pájaros, descripciones casi pictóricas de la naturaleza americana o recreaciones de melodías indígenas, todo cabe en estas partituras. Por otro lado, las combinaciones instrumentales de los *Choros* que se presentan en este volumen (segundo de la integral que está llevando a cabo Bis) incluyen desde una pieza para solista, el celeberrimo *Choro n° 1* (1920) para guitarra, hasta la gran orquesta sinfónica, usada en los *Choros n°s 6* (1926) y *9* (1929), y en el *Choro n° 8* (1925) en combinación con dos pianos, mientras que el *Choro n° 4* (1926) reclama tres trompas y un trombón. Villa-Lobos fue un instrumentador extraordinario y eso es precisamente lo que más destaca John Neschling en su lectura. En otras manos sería fácil que estas composiciones se convirtieran en un castillo de fuegos de artificio sin pies ni cabeza, pero el director consigue huir de tal tentación, igual que del enfoque puramente exótico. De este modo, los *Choros* ganan en sugerencias, en variedad de acentos, sin perder ni ese empuje épico ni ese calor melódico tan característicos de Villa-Lobos. Una serie a seguir.

Juan Carlos Moreno

WAGNER:

Parsifal. NORMAN BAILEY (Amfortas), MICHAEL LANGDON (Titurel), LOUIS HENDRIKX (Gurnemanz), JON VICKERS (Parsifal), DONALD MCINTYRE (Klingsor), AMY SHUARD (Kundry). CORO Y ORQUESTA DE LA ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN. Director: REGINALD GOODALL. 4 CD ROYAL OPERA HOUSE ROHS012 (Diverdi). 1971. 283'. ADD. **PN**



Bromeando con las lentitudes de Goodall, que incluso necesitó un CD de más (cinco en total) para su versión en estudio de *Parsifal*, un amigo me dijo: "Cuando termines de escucharlo ya habrá cien mil parados más, que no te pase nada", e incluso hasta el propio *Boletín* de la distribuidora Diverdi lo vapuleaba sin mucha consideración. Pero tenía ganas de ver qué hacía el británico Goodall ("un fascista partidario de Mosley" decía Lebrecht) con este festival escénico sagrado, y quería averiguar por qué unos y otros abominaban de él exceptuada la prensa especializada inglesa, que siempre le trató con cierta mano de terciopelo, suponemos que por haber grabado para EMI el *Anillo* con la Welsh Opera cantado en inglés (un disparate). Y efectivamente, el misterio se desveló tras el soporífero e incoloro prelude, en el que ya se adivinan todos los inconvenientes y se puede comprender aquello que escribía Mayo de los *tempi* "plúmbeos y desarticulados" de Goodall. Pero si con esta narración orquestal crece la barba y la impaciencia del oyente casi a partes iguales, cuando entran las voces todavía es peor: tremolante e insufrible Hendrikx (Gurnemanz), que para más Inri es el que más canta en toda la obra; cavernoso y sin mucha convicción Bailey (Amfortas), aceptables McIntyre (Klingsor) y Shuard (Kundry), ésta sin mucha sutileza interpretativa, y bien Vickers (Parsifal), quizá la única intervención realmente digna de esta desventurada representación. En fin, incomprendible publicación en la que, además, el comentarista del libreto, John Deathridge, chauvinista e inglés, sitúa a Goodall por encima de su admirado Knappertsbusch, el modelo a

quien Sir Reginald trató de imitar sin éxito durante toda su carrera. Por tanto, salvo Vickers y en menor medida Shuard, muy limitados por la mediocridad general, versión sin ningún interés.

Enrique Pérez Adrián

mayor, Joanna Madroszkiewicz se ha convertido en una apóstol de la obra de nuestro compositor. Entusiasmo e implicación no le faltan, como tampoco a Paul Gulda, un pianista sobrio y eficaz.

Juan Carlos Moreno

WELLESZ:

Suite para violín y piano op. 56. Courante para violín solo. Tempo di siciliana para violín solo. Sonata para violín solo op. 36. Sonata para violín solo op. 72. Cinco miniaturas para violín y piano op. 93. HAYDN: **Sonata para piano con acompañamiento de violín Hob. XV: 31.** BEETHOVEN: **Sonata para violín y piano n° 4 op. 23.** JOANNA MADROSZKIWICZ, violín; PAUL GULDA, piano. GRAMOLA 98818 (Diverdi). 2007. 70'. DDD. **PN**



Un disco en el que, extrañamente, son los complementos los que se llevan la parte del león. Sí, las dos obras de Haydn y Beethoven, que abren y cierran respectivamente el programa, eclipsan al que en principio debería ser su protagonista, el austríaco Egon Wellesz (1885-1974). ¿Qué ha pasado? Pues que, al lado de las de aquéllos, las piezas de éste quedan como meros apuntes o aforismos, en los que no encontramos a ese sinfonista original y de amplio aliento que es Wellesz, un músico que supo conciliar la tradición vienesa más clásica con las novedades armónicas y expresivas de la Segunda Escuela de Viena. Qué duda cabe, estas obras no están faltas de interés, sobre todo las *Cinco miniaturas op. 93* (1965), en las que el compositor parece volver su mirada hacia el expresionismo imperante en el panorama musical de su juventud. Pero en el fondo, la sensación es que no estamos ante obras mayores, razón por la que la comparación con Haydn y Beethoven, aquí presentes por la admiración que Wellesz les profesaba, las hace palidecer aún más. La interpretación no defrauda. Desde que descubriera su *Concierto para violín op. 84*, éste sí una obra

WOLF-FERRARI:

La viuda astuta. ANNE-LISE SOLLIED (Rosaura), MAURICIO MURARO (Milord Runebif), EMANUELE D'AGUANO (Monsieur Lebleau), MARK MILHOFFER (Bosco Nero), RICCARDO ZANELLATO (Alvaro de Castiglia), ELENA ROSSI (Marionette), ALEX ESPOSITO (Arlequín). CORO Y ORQUESTA DE LA FENICE. Director: KARL MARTIN. 2 CD NAXOS 8.660225-26 (Ferysa). 2007. 141'. DDD. **PE**



Ya se conoció, en DVD Dynamic-Naxos, la toma en vivo de las funciones venecianas de esta obra, captadas el 13 y 15 de febrero de 2007, con puesta en escena, elegante e ingeniosa, muy goldoniana, de Massimo Gasparon.

La obra, de una neoclasicismo mechado de efusiones modernistas en lo melódico, cuidada y colorida de instrumentación, se adapta muy bien a la propuesta de la comedia dieciochesca original. Los tiempos de cada escena, cada acto y las enmascaradas astucias de la viuda, responden a una estricta economía y sirven al divertimento irónico y sentimental que le cuadran.

Buena parte de la acción recae en el trabajo cantable y escénico de la protagonista, que cumple con las exigencias de su parte. Por lo demás, es un trabajo de equipo, que aquí se da con homogeneidad de humor y estilo. A la galantería algo caricatural de los pretendientes se añade la picardía de los personajes venidos de la *Commedia dell'Arte*, Marionette y Arlequín. Destaca, por su compromiso de tenor lírico ligero y galante, Milhofer. Martin conduce con equilibrio, buena dinámica y un buen conocimiento del refinado estilo de Wolf-Ferrari. Es un título infrecuente y la entrega viene a llenar, con solvencia, un hueco en los catálogos.

Blas Matamoro

RECITALES

RAFAEL AGUIRRE MIÑARRO. Guitarrista.

Obras de Sor, Ibert, Poulenc, Ohana, Rautavaara, Villa-Lobos, Clerch, Yemaya y Tárrega.

NAXOS 8.572064 (Ferysa). 2008. 63'.

DDD. **PE**



Como ya es habitual, Naxos publica un recital a cargo del último ganador del premio Tárrega de Benicassim. El de 2007 fue el malagueño Rafael Aguirre Miñarro (n. 1984) que prácticamente empieza ahora su carrera e incluso sigue todavía formándose en Düsseldorf con el cubano Joaquín Clerch de quien podemos escuchar aquí tres obras. El recital empieza dejando bien claro que Aguirre es un intérprete exquisito. Fijense qué elegancia, qué limpieza en el fraseo y qué *legato* en la encantadora *Fantasia op. 16* de Sor (¡palabras mayores!). Así pues, lo primero que queda de manifiesto es la sensibilidad de Aguirre y su capacidad para hacer cantar su instrumento, con vibratos de gran poder expresivo como después advertimos en la *Ariette* de Ibert, por ejemplo. También debemos destacar la claridad de las líneas melódicas en algún que otro momento contrapuntístico o de melodía con acompañamiento, como en la *Sarabande* de Poulenc, claridad que se pone de manifiesto no sólo en las obras más líricas como las ya mencionadas sino también en obras de signo bien distinto como el *Tiento* de Ohana e incluso en los dos *Estudios* de Villa-Lobos que aquí escuchamos. Y virtuosismo no le falta tal como queda demostrado en, por ejemplo, la guinda final, las deliciosas *Variaciones sobre "El carnaval de Venecia"* de Tárrega. Sin duda, Aguirre tiene por delante una carrera de lo más prometedora. ¡Ánimo!

Josep Pascual

MIGUEL ÁLVAREZ-ARGUDO. Pianista.

Obras de Roberto Segura, José Espí, Ruperto Chapí, Amancio Amorós y Vicente Peydró.

INSTITUT VALENCIÀ DE LA MÚSICA PMV007 (Diverdi). 2007. 64'. DDD. **PN**

Seguramente sin una iniciativa oficial, con su correspondiente ayuda económica, un CD como el que nos ocupa sería muy difí-

Victoria de los Ángeles

EXQUISITA**VICTORIA DE LOS ÁNGELES.**

Soprano. **The Voice of an Angel.** Obras de Puccini,

Verdi, Massenet, Bizet, Rossini, Mascagni, Catalani, Villa-Lobos, Mozart, Wagner, Falla, Leoncavallo, Cound, Offenbach. *Lieder, fragmentos de zarzuela, canciones francesas y españolas.* Solistas, coros, orquestas, directores y pianistas varios.

7 CD EMI 2 17308 2. 1948-1971.

533'. **PE**

En la mayor parte de su carrera, la cantante catalana estuvo bajo contrato exclusivo de la EMI. No es de extrañar que a la hora de hacerle un definitivo homenaje el material existente fuera amplísimo, fruto de la enorme versatilidad de la intérprete y de su constante asistencia a los estudios. La voz de Victoria, se sabe, era en esencia la de una soprano lírica de hermoso y cálido centro, graves redondeados y firmes en correspondencia con un agudo algo aleatorio, capaz de enfrentarse gracias a su formidable talento a un repertorio de excepcional alcance y proyección. Su musicalidad exquisita, la dicción límpida y espontánea unida a la facilidad idiomática, la capacidad casi milagrosa para captar la esencia de cada fragmento, el meollo de cada estilo o estética, lograron que cualquier página que colocara en atril sonara como una perfecta interrelación entre compositor y ejecutante. Hizo algo aún más revelador: dar dignidad o valor a la página más humilde o de calidad discutible. No puede haber nada tan extremo como la Elvira verdiana, escrita para una dramática de agilidad resuelta por la



cantante con una vitalidad inesperada (¿cómo saca adelante el exigido trino y las notas picadas del enlace entre aria y cabaletta!), frente al susurrante intimismo de la cantinela de Villa-Lobos, con el que crea en compañía del propio compositor un instante de magia impercedera; o la diferencia existente entre el exquisito desarrollo melódico que logra en el *Op. 55, n.º 4* de Dvorák con el desparpajo exhibido en la canción de la *Tempranica* de Giménez. Están todos estos cuatro ejemplos escogidos un poco al azar entre muchos otros posibles incluidos también en estos siete discos. En muchos de ellos, Victoria creó un modelo difícil de igualar o superar. Se puede indagar y perseguir en ellos el paso del tiempo, con la evolución y los cambios vocales, así como su capacidad para ir superando dificultades, gracias al perfecto conocimiento y dominio de un instrumento que maneja a la perfección, a través de la inteligencia y astucia de tan sagacísima intérprete. El repertorio de los discos proviene de recitales y de fragmentos de grabaciones completas. Así, figura completo el recital de ópera italiana registrado en 1954 en Roma con Giuseppe Morelli, donde Victoria hizo aquel alarde, digamos "callasia-

no", donde pasa imperturbable de la Angelina rossiniana, contrato de agilidad, a la dramática Santuzza mascagniana, de la Elvira verdiana ya citada, en extremos estéticos, a una Elisabeth wagneriana, la de sus dos páginas solistas tan dispares, transmitidas con una musicalidad tan infalible como su impoluta concepción dramática. Los fragmentos de óperas grabadas al completo nos muestran a la cantante al lado de alguno de los astros líricos contemporáneos, en especial Bjoerling (Pinkerteron, Rodolfo) y Gedda, este último compañero de un registro (*Faust*) a la cabeza entre los más logrados de la discografía comparada. Victoria demuestra que en la canción francesa (Ravel, Duparc, Debussy, Hahn, Fauré y, desde luego, Canteloube) supera a cualquier colega de esa nacionalidad antes (a excepción quizás de Ninon Vallin), durante y, posiblemente, después de ella. Su afinidad con el lied alemán sólo encontró en nuestro país una posible rival en la berlinesa de adopción Pilar Lorengar. Asimismo, reinventó la canción española, a través de Granados y Falla, así como la catalana con Montsalvatge y Toldrá, testimonios que figuran asimismo en los discos al lado de ejemplos de Nin, Guridi y los arreglos de García Lorca y de Valls sobre canciones sefardíes. No faltan tampoco en la selección dos clásicos "victorianos" como *Clavelitos* de Valverde, del que no se puede extraer mayor jugo, y el *Adiós, Granada* acompañándose ella misma a la guitarra. En definitiva, el retrato musical más completo posible de la genial artista.

Fernando Fraga



cil, por no decir imposible, editarlo. Y sin embargo también la música que contiene es de agradecer por lo que supone de recuperación de un patrimonio, además de proporcionar alimento a la nostalgia que todo ser humano tiene. El fino y delicado piano de Miguel Álvarez-Argudo,

buen conocedor de la propuesta que nos hace, es el adecuado transmisor de una serie de obras del tardorromanticismo valenciano que el propio intérprete se ha encargado de seleccionar. Roberto Segura (Valencia, 1849-1902), José Espí (Alcoi, 1849-Valencia, 1905), Ruperto Chapí (Villena, 1885-Madrid, 1909), Amancio Amorós (Agullent, 1854-Sant Cugat del Vallès, 1926) y Vicente Peydró (Valencia, 1861-1938) son

los cinco autores escogidos, cuyas piezas componen un amable repertorio de música de salón para ser consumida en las veladas burguesas del siglo XIX. Música sin pretensión de perdurar y desprovista, en general, de grandes dificultades técnicas, aunque haya algún atisbo de virtuosismo. Música cuyo objetivo no era otro que agrandar, procurar distracción y amenizar las reuniones sociales. Así que el oyente de este com-

pacto asiste a una sucesión de vales, mazurcas, caprichos, estudios, zarabandas, polcas y aires entre el nocturno y la bagatela que alegran el espíritu, le quitan trascendencia al momento y le hacen decir a uno: ¿y por qué no?

José Guerrero Martín

MONTSERRAT CABALLÉ.

Soprano.

Obras de Vivaldi, Haendel y Martí. MIGUEL ZANETTI, piano.

SOLISTES DE CATALUNYA. Director: XAVIER GÜELL.

CLASSIC D'OR CD 0101003 (Gaudisc). 1979, 1985-1986. 52'. ADD. **PN**



Montserrat Caballé, sin ser especialmente una cantante de repertorio b a r r o c o ,

aporta siempre su gran musicalidad y esa capacidad para el canto flotante que la ha hecho famosa. Ahora se recuperan tres intervenciones, una en el Teatro Real de Madrid, de 1979, otra de su actuación en el Festival Internacional de Música de Cadaqués, de 1985 y lo que es más importante su intervención en el Palau de la Música Catalana en 1986, acompañada por Solistes de Catalunya, dirigidos por Xavier Güell, con dos obras de un compositor que prácticamente sólo aparece en algunas enciclopedias. Se trata de Josep Antoni Martí i Rosselló, nacido en Tortosa en 1719 y fallecido en el Monasterio de Montserrat en 1763, donde era monje benedictino y donde realizó una amplia actividad como director de la Escolanía y compositor, habiendo sido, antes de entrar en la vida monástica, organista de la iglesia de la Soledad de Madrid. Se nos presentan dos piezas religiosas, *Ave Maria* y *Suscepiit Israel*, destacando en la primera una bella introducción en el estilo de la época y un canto cuidado, y en la segunda un estilo descriptivo de carácter intimista, a las que la Caballé aporta exquisitez vocal, su estilo dulce y un cuidado contraste. En las piezas de Vivaldi y Haendel que incluyen los anteriores recitales la soprano les da ese estilo descriptivo y claro, muy bien acompañada por Miguel Zanetti, fallecido hace poco, al que siempre recordaremos como uno de los mejores colaboradores de los cantantes.

Albert Vilardell

José Bros

GENEROSO Y BRILLANTE



JOSÉ BROS. Tenor.

Giuramento. Páginas de Il giuramento, I puritani, Il pirata, Anna Bolena, Il duca d'Alba, Roberto Devereux, Mattinata, La fille du régiment. CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID. ORQUESTA TITULAR DEL TEATRO REAL. Director: FRIEDRICH HAIDER.

DECCA 0028947669166 (Universal). 2007. 47'. DDD. **PN**

En toma en vivo desde el Teatro Real, dentro del ciclo Grandes Voces, el excelente tenor catalán ofrece un programa valiente, exigido y agotador, donde tanto cuenta la pureza del estilo como la generosidad y brillantez instrumentales. No sólo resuelve tales requisitos con largueza y dominio, Bros exhibe un canto de una elegancia nada común, una dicción primorosa y, además, sitúa al personaje de inmediato dentro de cada situación dramática. Viscardo del *Giuramento* de Mercadante y Marcello del *Duca D'Alba* de Donizetti son preciosas novedades, tan diferentes entre sí en planteo y consecuencias, complementando el resto del programa,

ma, en el que aparecen interpretaciones ya conocidas y disfrutadas en anteriores oportunidades. Del Gualtiero belliniano del *Pirata* ha elegido la segunda página solista, menos difundida que la cavatina de presentación, quizás más cómoda de tesitura pero igualmente nada fácil de realización, sin que el intérprete acuse alguna dificultad, como acababa de evidenciar en una ejecución en vivo y al completo en Ancona al lado de la imbatible Mariella Devia. Siendo un Arturo belliniano de nivel, como traductor de los donizettianos Percy y Devereux no tiene hoy Bros rival posible y he aquí una nueva prueba de ello con un *Vivi tu* de pasmosa disposición belcantista o *Come un spirto angelico* pocas veces escuchado con el justo sentido melódico tan característico del compositor bergamasco y con tamaña variedad de fraseo. *Mattinata*, en la primera de las propinas, rompe un poco el clima del concierto, pese a su cuidada lectura, más fina e intimista de lo que nos es dado escuchar habitualmente. Con una generosidad que le honra,

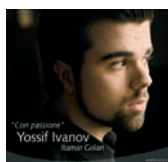


ya por encima de sus estrictas cualidades profesionales, Bros acaba la faena, inmenso, nada menos que con los nueve do de Tonio en *La hija del regimiento*, página cantada con similar disposición en el mismo teatro en la "fiesta" de *El dúo de La africana* en 2004. Un disco que le hace justicia a tan inteligente y sólido cantante y que lo encuentra en un momento óptimo de su carrera, por experiencia y madurez. Haider, al que se le han quitado las partes orquestales de la velada, acompaña sin perturbar la labor del solista, al frente de una agrupación suficiente y un coro bastante por encima de la media nacional.

Fernando Fraga

YOSSIF IVANOV. Violinista.

Con passione. Obras de Chaikovski, Ravel, Chausson, Kreisler, Sarasate, Shchedrin y Waxman. ITAMAR GOLAN, piano. AMBROISIE AM 136 (Diverdi). 2007. 63'. DDD. **PN**



El título del artículo del libreto de este compacto lo dice todo: *El legado de Paganini*.

Efectivamente, se trata de un puñado de obras virtuosísticas que desafían la capacidad técnica del violinista. No falta nada en el repertorio de fuegos de artificio y, en este sentido, el disco supone un amplio muestrario de lo que da de sí un violín en manos de un intérprete experto como evidentemente es Ivanov, su protagonista indiscutible. Pronto aparecerá su primer compacto con obras concertantes —el *Primero* de Shostakovich y el *Segundo* de Bartók— con Pinchas Steinberg al frente de la Orchestra Philharmonique Royal des Flanders, y entonces podremos apreciar probablemente mejor su competencia interpre-

tativa en lo expresivo y ante composiciones de mayor enjundia que las del compacto que hoy presentamos. En todo caso, no cabe dudar de su sensibilidad entre tantos alardes virtuosísticos, y no sólo en el bellísimo *Poème* de Chausson —admirablemente tocado en todos los sentidos por él y también por el pianista. Aunque con algo de precipitación y con un concepto interpretativo algo discutible, en Kreisler tiene gracia, en Chaikovski se muestra más elegante que sentimental y en el resto del programa convence por su indiscutible brillantez. Y, como apuntábamos, muy bien por Golan, totalmente plegado a los caprichos, a veces discutibles, de Ivanov, y asumiendo su noble papel secundario.

Josep Pascual

SHANNON LEE. Violinista.

Obras de Wieniawski, Kreisler, Debussy, Elgar, Scriabin, Brahms, Vitali, Engel, Chopin, Rimski-Korsakov, Ernst y Bazzini. PAMELA MIA PAUL, piano. TELARC CD-80695 (Índigo). 2007. 55'. DDD. **PN**



Este compacto sirve de presentación del penúltimo fenómeno del violín, la joven intérprete canadiense Shannon Lee, que empezó su carrera como solista en 2005 y que va prodigándose a ambos lados del Atlántico y que ya cuenta con algún que otro premio. Para demostrar que está dispuesta a comerse el mundo nos ofrece aquí un recital virtuosístico, de unas dificultades técnicas que vence con rotundidad y brillantez. Le acompaña un pianista competente que cumple su papel secundario con dignidad de modo que sí, que de acuerdo, que nos convence la muchacha con sus fuegos artificiales y que tenemos claro que el violín no tiene secretos para ello. Pero, ¡ay!, cuando se trata de música, aunque pueda considerarse menor, como la bellísima *Salut d'amour* de Elgar, ahí la cosa cambia. Lee confunde expresividad con almíbar y lirismo con verborrea. Lo mejor de su interpretación es el brevísimo

Magdalena Kozená

BELLEZAS SENCILLAS

MAGDALENA KOZENÁ.

Mezzo. **Canciones que me enseñó mi madre.** *Obras de Janáček, Dvorák, Novák, Schulhoff, Eben, Martinu, Rössler y tradicionales.* DOROTHEA RÖSCHMANN, soprano; MALCOLM MARTINEAU, piano; MICHAEL FREIMUTH, guitarra. DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 6665 (Universal). 2007. 70'. DDD. **PN**

A estas alturas, Magdalena Kozená es algo parecido a una diva, acaso lo es del todo. Ha impuesto varios repertorios, y entre ellos el puramente checo, el suyo de verdad. Y ha depurado su estilo y su timbre, que no eran tan redondos hace unos años, como tampoco lo era su línea puramente musical. Y sin duda ha depurado más cosas, hasta llegar a esa voz que tiene un *centro-hacia-debajo* de esmalte y volumen

excelentes, pero con un agudo muy penetrante que da el pego, de manera que a veces creemos que se trata de una soprano. Aquí se las ve con el repertorio checo más cercano a lo *folk*. A veces es *folk*, como en esa canción que abre el recital: *Era yo una mata de fresas*. O muy, muy cercano, apenas alterado el material original por la mano del músico: las tres de Janáček de la serie *Poesía popular morava en canciones*; los dos cantos de la serie de *Dúos moravos* de Dvorák, las tres obritas vocales de la serie de *Canciones y danzas populares de Tesin*, del malogrado Erwin Schulhoff. O tienen el encanto de lo popular, como las de Dvorák para voz sola, y en especial la que da título al álbum, que es la cuarta de la *Canciones gitanas op. 55*. Además, la cantante checa asegura



que estas canciones son de esas que de veras le enseñaba su mamá. Bendito sea Dios. Pero ¿y los viejos textos puestos en música de sabor "antiguo", quién sabe si tardomedieval o renacentista temprano, por Peter Eben? Ahí estamos en otro mundo, no lejano, pero de un alcance no demasiado distinto, con ese sabor arcaico y esas armonías sin embargo diáfanamente acompañadas por la cuerda pulsada. En fin, podríamos

acercar al viejo Rössler, alejar a los modernos Novák y Martinu, o acaso al contrario. El resultado sería el mismo: un recital muy equilibrado con páginas que tienden a lo popular o que le sirven de contraste nunca especialmente tenso. Son, en efecto, canciones que una mamá podría cantar a su bebé, y que Kozená nos canta ahora a todos nosotros con todo su arte, ese que ha alcanzado con el tiempo y sin duda con el esfuerzo, para ser quien es ahora. La sirven dos excelentes acompañantes y una soprano de altura, Dorothea Röschmann, en el par de *Duetos moravos* que se nos dan en este bello recital. Que, sea cual sea el autor o el estilo, sabe a poco por su excelencia y sus bellezas sencillas.

Santiago Martín Bermúdez

apunte de parte de la melodía principal a cargo del piano (hacia 2'33"), de modo que ya ven... No nos extenderemos más pues es un disco claramente prescindible y podemos vivir perfectamente sin él.

Josep Pascual

PATRICIA PETIBON.

Soprano.

Enamoradas. *Obras de Haydn, Mozart y Gluck.* CONCERTO KÖLN. Director: DANIEL HARDING. DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 4468 (Universal). 2008. 69'. DDD. **PN**



Ya aceptada en múltiples sedes como brillante soprano lírico-ligera, la cantante francesa propone aquí un menú variado que se centra en el siglo XVIII y en personajes de enamoradas. Hay diferencias de tesituras, homologadas en volumen por la toma con abundancia de cámara, aunque se advierte que el repertorio natural de Petibon es el que brilla en la Reina de la Noche y en el aria de concierto *Vorrei spiegarvi oh Dio*, en *Lucio Silla* y *Zaide*, todas de Mozart. En ellas, la diamantina coloratura se añade a la expresión tensamente dramática o serenamente resignada, traducida con destilada musicalidad. Lo mismo en el

aria de furor de la haydniana *Armida* y en las sugestivas páginas nocturnas de Barbarina y Susana en *Las bodas de Figaro*. No falta gracia de comedieta en la versión del travestido Volpino (Haydn: *Lo speciale*), con sus palabrisms tomados del italiano goldoniano.

En otras páginas como las de Gluck (Ifigenia y Armida) que no corresponden a la especialidad de Petibon, su vena patética, la habilidad para oscurecer el timbre —sobre todo en el grave— sin afejar la emisión, y el trabajo intencional de la palabra, obtienen un eficaz resultado. Tal vez sobren ocasionales vocablos hablados, dengues y excesos histriónicos, fuera de estilo e innecesarios en una faena de alto nivel general. El final de la gluckiana *Armida* es un desliz evitable aunque, repito, no daña el juicio global. Harding conduce de manera exquisita, con una elegancia muy dieciochesca y un almohadado sonoro de pertinente encanto estilístico.

Blas Matamoro

ALEXANDRA SOUMM.

Violinista.

Obras de Bruch y Paganini. DEUTSCHE STAATSPHILHARMONIE RHEINLAND-PFALZ. Director: GEORG MARK. CLAVES 50-2808 (Gallicantu/Gaudisc). 2007. 62'. DDD. **PN**



La joven violinista austriaca Alexandra Soumm (n. 1989) ya tiene tras de sí una carrera importante jalonada de premios y reconocimientos que le hacen destacar entre los músicos de su generación. Requerida para tocar como solista en diversas orquesta —no sólo las "tradicionales" sino también otras como los London Mozart Players— es asimismo una activa intérprete de cámara a la que hemos podido ver en el Festival de Verbier y en otros acontecimientos musicales de prestigio —Schleswig-Holstein, Sommet Musicaux de Gstaad... Por algo será que la casa Machoid Rare Violins le ha cedido una joya para tocar, un Omobono Stradivarius de 1735 del que extrae un bello sonido como podemos apreciar en esta grabación. Acompañada con solvencia por el experto Georg Mark —un director interesante que no se prodiga como merece en la discografía— al frente de una orquesta estupenda que cumple a la perfección su papel, Soumm nos trae un programa trilladísimo que no despertará el interés de nadie a no ser, claro está, por la interpretación —que no por lo interpretado, que ya cuenta con referencias indiscutibles— pero que permite apreciar sus dotes como brillante solista a la manera tradicional. Así pues,

este compacto es una muestra del buen hacer de esta violinista emergente, una especie de tarjeta de presentación y poco más. De momento, a esperar grabaciones de mayor vuelo y ambición. Pero promete.

Josep Pascual

KRASSIMIRA

STOYANOVA. Soprano.

Páginas de Les huguenots, Simon Boccanegra, Fosca, Le villi, Hérodiade, Il Guarany, Les contes d'Hoffmann, Luisa Miller, La juive y La battaglia di Legnano. ORQUESTA DE LA RADIO DE MÚNICH. Director: FRIEDRICH HAIDER. ORFEO C 740081 A (Diverdi). 2007. 59'. DDD. **PN**



Bien conocida por los públicos de Barcelona (donde fue Desdemona junto a Cura, Luisa Miller) y Bilbao (Donna Anna mozartiana), esta cantante búlgara reafirma su calidad en este primer recital en el que reúne varias heroínas ya interpretadas en escenario (dos de las ya citadas anteriormente, además de Antonia de Offenbach, Valentine de Meyerbeer, Amelia verdiana) con las rarezas siempre bienvenidas de los dos fragmentos de óperas de Gomes. Voz esencialmente lírica pero de cierto peso y

densidad, timbre cálido, saludable y mediterráneo, emitida con una higiénica uniformidad de registros del grave nada forzado al agudo límpido y sonoro, capaz de plegarse ocasionalmente a las exigencias ornamentísticas (presentación de Luisa Miller, cabaletta de Lida) con un talento dramático apreciable (recitativo de Fosca), sentido del canto ligado de un suntuoso lirismo contemplativo (Amelia Boccanegra), atención a las dinámicas con apreciables y móbidas medias voces, dicción conveniente tanto en italiano como en francés, la cantante ofrece un variado retrato de su interesante personalidad. Con muy respetables interpretaciones de las heroínas elegidas, trátase del mundo delicadamente femenino de Puccini (en *Le villi* introduce una "morcilla" final para rubricar mejor el aria) o de Massenet (una Salomé de inequívoca sensualidad) como del más vehemente y enérgico de Verdi primerizo de *La battaglia di Legnano*, con una cabaletta expuesta con considerable fortaleza obteniendo el necesario contraste con la dulzura exquisita lograda en el aria. En territorio francés sabe adaptarse tanto al intimismo enfermizo de la infeliz Antonia como a la retórica de las tan típicas representantes de la *grand-opéra* como son Valentine y Rachel, de cuyas páginas como también de las demás ha acertado a definir, con genuinos recursos, su auténtica esencia emotiva.

nal. Haider asiste con similar impulso y primoroso sonido a la solista. Recomendable.

Fernando Fraga

BRYN TERFEL. Barítono.

Canciones de las Islas

Británicas. KATE ROYAL, soprano; RONAN KEATING, voz; SHARON CORR, voz. LONDON VOICES. SINFÓNICA DE LONDRES. Director: BARRY WORDSWORTH. DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 7471 (Universal). 2008. 55'. DDD. **PN**



Por una vez, la hibridación ha sido eficaz. Tomando canciones folclóricas de Gales, Escocia, Irlanda e Inglaterra, Chris Hazell ha resuelto con finura sinfónica los acompañamientos y les ha dado, aquí y allá, algunos toques de instrumentos típicos que añaden un sutil colorido exótico al conjunto. El resultado se inclina hacia la comedia musical más que hacia la música anónima rescatada por eruditos, pero tiene una excelencia sonora que la sabia dirección de Wordsworth pone en su lugar.

Terfel luce su imaginación interpretativa y la riqueza volcánica de sus medios al servicio de estas piezas menores y deliciosas. Aclara su timbre, apiana, susurra, levanta la voz y vibra

cuando hace falta, alterna el sentimentalismo confidencial con el humor, la narración en estrofas con alguna página marcial, es siempre comunicativo y vivaz. A su lado, las voces complementarias suenan modestas pero señalan al público que las conoce. Los coros, en faena de alivio, aportan su propia excelencia.

Blas Matamoro

KONSTANTIN WOLFF.

Bajo-barítono.

Victor Hugo en música. Obras

de *Liszt, Lalo, Fauré, Hahn e. a.* TRUNG SAM, piano. HARMONIA MUNDI HMC 901997. 2008. DDD. 65'. **PN**



La sombra de Victor Hugo es alargada. Maestro del romanticismo francés, en prosa y verso, en novela y drama, en panfleto y ensayo, su referencia aparece en los escritores que lo siguieron, lo amaron o lo detestaron. Es inevitable como la lengua francesa, el mar y el viento, sin los cuales no hay literatura de Francia.

En 19 piezas, el programa abordado por este par de aplicados alemanes ejemplifica toda una época de la canción en la tierra de Hugo: el romanticismo académico, que involucra también a

un húngaro cosmopolita y mimado por París, Franz Liszt. La huella de Saint-Saëns se detecta en sus colegas y alumnos o meros seguidores como Lalo, Fauré, Hahn y en nombres menores (Godard) o accidentales: Louis Lacombe y Paul Vidal. El rescate de páginas traspuestas alterna con piezas tan queridas por los cantantes como *Oh, cuando duermo* (Liszt) y *Si mis versos tuvieran alas* (Hahn). En todas ellas hay una continuidad estética que concede gran importancia al piano, rico en búsquedas armónicas, diseños de climas, descripciones de estados anímicos o de elementos narrativos. La palabra es tratada con limpidez, de modo que siempre se advierta la respiración del verso en la estrofa y de la estrofa en la melodía. Mirada en conjunto, la antología suena a un amplio y variado homenaje a Hugo.

Wolff es un barítono grave que trabaja su timbre con cuidado y lo resuelve en una decantada musicalidad. Recita con elegancia, matiza con inteligencia y exhibe un notable dominio del estilo camerístico francés del tiempo en que estas obras fueron concebidas, la plácida y complacida *Belle Époque*. Sam brilla sin competir con el cantante, igualmente dotado para el buen sonido y el detalle exquisito. La compenetración de ambos resulta ejemplar.

Blas Matamoro

VARIOS

À NOS AMOURS.

Obras de J. Strauss II-Schoenberg, J. Strauss II-Berg, Wagner, Schubert-Schoenberg, Denza-Schoenberg y Busoni-Stein. DIABOLICUS. Director: DIETRICH HENSCHL. AMBROISIE AM 137 (Diverdi). 2007. 68'. DDD. **PN**



Dietrich Henschel es una de las voces más destacadas del panorama actual, apreciado sobre todo como intérprete de lied. Pero siente una poderosa atracción por la dirección, una atracción que ha ido cultivando y cuyo primer fruto importante llegó en 2004 cuando ofreció una serie de conciertos en el Châtelet al frente del Ensemble Diabolicus, con el que colabora desde entonces con regularidad. Además, ha

dirigido en calidad de invitado orquestas sinfónicas como la de Castilla y León y orquestas de teatros de ópera como las de Ruán y La Monnaie. Le interesa sobre todo el repertorio alemán de los siglos XIX y XX, con una especial atención por la Segunda Escuela de Viena. Y de ahí este compacto, ya que su contenido se nutre de los arreglos que miembros de esa escuela y sus "allegados" realizaban de obras ajenas para que fueran interpretadas en selectas reuniones musicales de la Sociedad de ejecuciones musicales privadas que se creó en Viena —la Verein für musikalische Privatführungen. Los arreglos de estas obras, a las que se añade un original wagneriano acorde con el resto del programa, son de una gran transparencia, las líneas melódicas quedan manifiestamente claras, se aprecia todo sin dificultad y son de una esencialidad webberiana de

sonoridades extrañamente modernas, muy de Segunda Escuela de Viena. Y esa modernidad es lo que viene a subrayar esta interpretación como es habitual y como ya hemos apreciado en versiones anteriores del mismo repertorio. Pero Henschel, además, incide en la voz principal sino también en el resto, mostrándonos toda la riqueza de estas obras en principio amables pero de una altura artística indiscutible.

Josep Pascual

AIRS AND GRACES.

Obras de Stanley, Haendel, Roman y Anónimo. PARNASSUS AVENUE. BIS SACD-1595 (Diverdi). 2005. 66'. DSD. **PN**

La unión de Inglaterra y Escocia en 1707 abrió amplias pers-



pectivas de intercambio cultural que, naturalmente, afectaron también a la música. En este CD se ilustra en concreto la influencia del folclore escocés en los compositores activos en Londres durante el siglo XVIII. Siete de las nueve tonadas populares incluidas se presentan en los arreglos debidos en 1742 a Francesco Barsanti, mientras que las otras dos proceden de una colección publicada por Robert Bremmer en 1765. El instrumento dominante es la flauta de pico del especialista Dan Laurin, que lo mismo que sus acompañantes (archilauíd, clave y dos violonchelos) encuentra en todos los casos el tono adecuado, más desenfadado o más académico, para resaltar los contrastes entre las músicas sólo armonizadas y las

creaciones originales con compositor conocido. Entre éstas destaca, por supuesto, la *Sonata en si menor HWV 376* de Haendel, de quien también se añade al final el Minueto de la *Sonata en mi menor HWV 375*. Tiene asimismo su interés la *Sonata en do mayor para violonchelo y bajo continuo, op. 5, n.º 3* de Geminiani, donde Tanya Tomkins se desenvuelve con noble timbre y limpia técnica. Menos conocidos pero muy bien encajados en este contexto, aparecen John Stanley con su *Sonata para flauta y bajo continuo en si menor op. 4*, y Johan Helmich Roman, el llamado "Haendel sueco", cuya *Sonata n.º 10, en mi menor, para flauta y bajo continuo, BeRI 210* despierta la ansiedad por profundizar en su catálogo. La modestia de los objetivos no empaña la brillantez con que se cumplen, de manera que este es un disco recomendable seguramente para pocos, pero sí muy intensamente.

Alfredo Brotons Muñoz

ÓRGANOS HISTÓRICOS DE LAS ISLAS CANARIAS.

Obras de Buxtehude, Marpurg, Nebra, Cabezón y Ruiz de Ribayaz. LIUWE TAMMINGA, órgano. ACCENT ACC 24204 (Diverdi). 2007. 80'. DDD. **PN**



Liuwe Tamminga, organista cotitular de la basílica de San Petronio de Bolonia junto a su maestro Luigi Ferdinando Tagliavini, ha analizado los órganos históricos existentes en Canarias y grabado en algunos de ellos obras de los siglos XVII y XVIII. Sin duda ello tiene que ver con la participación de ambos en la tercera edición (2007) del Festival de órgano de Canarias, que bajo la dirección artística de la catedrática de la Universidad de La Laguna Rosario Álvarez Martínez, se viene celebrando anualmente cada otoño.

Los instrumentos antiguos conservados pueden dividirse en dos grandes grupos: los debidos a organeros españoles y los contruidos por sus colegas del norte de Alemania, región con la que existían unas fluidas relaciones comerciales. Para el presente disco se han utilizado los órganos ibéricos de la Catedral y la iglesia de Santo Domingo de Las Palmas y el de la iglesia de La Encarnación de Santa Cruz de

Daniel Barenboim

HABLANDO EN SERIO

CONCIERTO DE AÑO NUEVO 2009. Obras de Johann Strauss I y II, Hellmesberger II, Josef Strauss y Haydn. FILARMÓNICA DE VIENA. Director: DANIEL BARENBOIM. 2 CD DECCA 478 1133 (Universal). 2009. 104'. DDD. **PN**

Siempre que se habla del Concierto de Año Nuevo sale a colación la mayor o menor afinidad de su director con eso que se llama "el espíritu vienés", que se refiere, sin duda a una Viena idealizada y ya problemática: la de la época de la dinastía Strauss. Pero igualmente —y por qué no— podríamos aplicar ese concepto a la evolución de una ciudad y un ambiente que vivieron el fin de un imperio y el ascenso de otro presunto y macabro y que hoy quintaesencia su tradición en el marco de una sesión globalizada, que todo el mundo ve por la televisión. A sus directores se les mira antes que nada ese pedigrí vienés y si no lo poseen buena parte de la cátedra desconfía de ellos. Krauss, Boskowski, Karajan o Harnoncourt lo ejemplificarían quizá mejor que nadie —Maazel y Carlos Kleiber serían caso aparte— a lo largo de los años pero, si bien se piensa, tampoco lo han hecho mal quienes aprendieron ese espíritu viviéndolo como estudiantes —Abbado o el sorprendente Mehta de hace dos años— y otros a base de trabajo con los *Philharmoniker*, como Muti, Jansons, Prêtre o el curiosamente acertado Ozawa.

Era inevitable que Daniel Barenboim, un gran director de orquesta, mediático además, dirigiera el *Neujahrskonzert* a unos músicos a los que conoce perfectamente. Y especialmente significativo que el azar haya querido que ello sucediera mientras se producía el choque de las dos culturas que él defiende como judío crítico con

respecto a los acontecimientos de Palestina —no tiene ello que ver con la música pero sí con el tiempo en que ésta llega. Lo que hallamos en este Barenboim vienés es, sobre todo, que acude a la cita con todo su bagaje de experto recreador de un repertorio que ayuda a entender este otro, y seguramente por eso aporta texturas y densidades a las ligerezas de los Strauss y compañía del mismo modo que Harnoncourt aportaba acentuaciones y guiños. Vale por eso sentir ciertas sombras brucknerianas, más protectoras que amenazantes, en el final de una *Annen-Polka* cuyo inicio anduvo por los caminos del buen humor. O dotar de un cierto sentido melancólico a *Märchen aus dem Orient*, un vals que era de esperar en su programa. O sentir la facundia de las *Danzas húngaras brahmianas*, más primorosamente dicha *Obertura de "El barón gitano"*. Decía José Luis Pérez de Arteaga en su crítica al disco que recogía el de 2008 (SCHERZO n.º 227) que las características de lo que se ha dado en llamar "estilo vienés" serían "acentuación, fraseo y sobre todo flexibilidad". Me da la sensación de que Barenboim se interesa más por lo que podría estar detrás de estos rasgos, sin que los olvide del todo pero también sin dejarse obsesionar por ellos. Tal vez esa sea la razón de que puedan interesar menos, a la vista de otras versiones, las que él hace de los grandes clásicos como *El bello Danubio azul* o el *Vals del tesoro*. Sin embargo, en *Rosas del sur* aparece con toda evidencia ese anhelo por tomarse en serio, desde el punto de vista de una tradición que no puede dejar al margen ni a los ligeros ni a los serios, una música que pertenece a ella en toda regla. Ese momento es, junto a una lectura extraordinaria de



Música de las esferas de Josef Strauss —quién sabe si la obra maestra de todo este repertorio con la obertura de *El murciélago* cercana a la de Karajan cosecha 1949 pero, curiosamente, con un puntito de mayor humor sinfónico que el de su casi inalcanzable antecesor— el momento álgido de toda la velada. Las dos son el resumen de esa seriedad de concepto, de esa consideración del vals vienés como algo más que un mundo ido —que no ha de volver pero que sí se ha transformado. Para el maestro, Viena es ancha como el mundo.

No olvidemos tampoco al hombre de teatro, al director de foso, a aquel para el que una obertura contiene un mundo. Da por eso la sensación de que la citada de *El barón gitano* o la de *Una noche en Venecia* se dieran no tanto como muestras aisladas sino como concentrado de algo más. Falta sólo decir, a modo de resumen, que este Concierto de Año Nuevo —que ofrece la curiosidad de un Final de la *Sinfonía de los adioses* de Haydn soberanamente tratado— está repleto de buena música, que constituye el testimonio lleno de interés de cómo un gran maestro se enfrenta a unas piezas que lo ponen a prueba y de qué manera sale airoso de su intento firmando un disco plenamente recomendable.

Claire Vaquero Williams

La Palma, que es el más antiguo de todos (1658), mientras que los de factura alemana, todos en la isla de Tenerife, han sido los del convento de las Catalinas de La Laguna, San Juan Bautista de La Orotava, que conserva dos diferentes, y Nuestra Señora de la Peña de Francia en El Puerto de la Cruz.

En cuanto al variado repertorio, ha sido elegido en fun-

ción de las peculiares características de las escuelas constructivas. En los contruidos en la Alemania septentrional, Tamminga interpreta obras de Buxtehude, Marpurg y otros compositores que trabajaron en dicha zona, mientras que en los de la escuela ibérica no faltan las diferencias, los tientos, las batallas y, por supuesto, los canarios, con la presencia de com-

positores como José de Nebra, Cabezón y Ruiz de Ribayaz, entre otros. En fin, una ilustrativa grabación que deja constancia, sobre todo, de la abundancia y variedad de órganos históricos existentes en Canarias, hecho probablemente desconocido para muchos melómanos peninsulares, sin ir más lejos.

José Luis Fernández

BIZET:

Los pescadores de perlas. ANNICK MASSIS (Leïla), YASU NAKAJIMA (Nadir), LUCA GRASSI (Zurga), LUIGI DE DONATO (Nourabad). CORO Y ORQUESTA DEL TEATRO LA FENICE DE VENECIA. Director musical: MARCELLO VIOTTI. Director de escena: PIER LUIGI PIZZI. Director de vídeo: TIZIANO MANZINI. DYNAMIC 33459 (Diverdi). 2004. 122'. **PN**



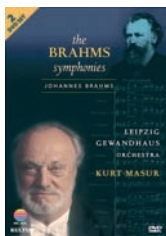
Producción del Teatro La Fenice de Venecia, aunque realizada en el Teatro Malibrán de la capital del Véneto, estos *Pescadores* resultan, gracias a la producción de Pizzi, de un lirismo exacerbado. Prueba de ello es la utilización de bailarinas en determinadas escenas, como la muy hermosa del primer acto entre Zurga y Nadir (*C'est toi...*). El concepto escenográfico se basa en una especie de templo oriental dorado que ejerce de elemento aglutinador alrededor del cual se sitúa la acción, y una pasarela roja que, gracias al efecto óptico, parece una espada oriental y por la cual se mueven los personajes. Con estos sencillos elementos, Pizzi deja la responsabilidad dramática a los cantantes, que responden con plena solvencia.

En el terreno vocal, la bravura de un papel como Nadir le viene grande a Nakajima, quien no se encuentra nunca a la altura. Su sufrimiento vocal se nota en cada escena. El resto del reparto se muestra más afinado. La Leïla de Annick Massis es delicada y fuerte al mismo tiempo, mientras que Grassi y de Donato defienden con ardor sus papeles. La dirección de Viotti es flexible y dramáticamente irreproachable. La orquesta y coros, impecables.

Carlos Vílchez Negrín

BRAHMS:

Sinfonías. ORQUESTA DE LA GEWANDHAUS DE LEIPZIG. Director: KURT MASUR. Director de vídeo: MIKE NEWMAN. 2 DVD NVC ARTS 50-51011-6860-2-3 (Warner). 1991. 196'. **PN**



En 1991, en una gira por Escocia, la Orquesta de la Gewandhaus filmó en el Glasgow Royal Concert Hall la integral de

las *Sinfonías* de Brahms bajo la batuta de quien era entonces su titular: Kurt Masur. Una producción de la BBC de Escocia que, para su posterior difusión, contó con el propio director para que introdujese cada una de las obras y hablara de sus experiencias musicales y vitales. Todo ello está incluido en este doble DVD que cuenta, asimismo, con subtítulos en castellano.

Las versiones, desde un punto de vista puramente musical, son muy del estilo del director germano: ordenadas, intachables en su construcción, muy sólidas en general. Pero también excesivamente envaradas, poco imaginativas y escasamente sutiles. Masur tiende a lo directo y, a la postre, resulta muy aburrido por monótono.

La calidad de la filmación es correcta. La imagen y el sonido no son de primera, pero la realización es amena y permite apreciar el trabajo de los músicos y del director sin confusiones.

Carlos Vílchez Negrín

CHAIKOVSKI:

La bella durmiente. ALINA COJOCARU (Aurora), FEDERICO BONELLI (Hada de las lilas), MARIANELA NÚÑEZ (Carabosse). SOLISTAS Y CUERPO DE BAILE DEL ROYAL BALLET. ORQUESTA DE LA ROYAL OPERA. Director musical: VALERI OVSJANIKOV. Director de escena: CHRISTOPHER CARR. Coreografía: MARIUS PETIPA, REVISADA POR NINETTE DE VALOIS Y NICOLAS SERGEYEV. Vestuario: OLIVER MESSEL. OPUS ARTE OA O995 D (Ferysa). 2007. 135'. **PN**



Poco hay que añadir a la excelencia de esta reposición, captada en vivo y hecha con todos los cánones del género: un cuerpo de baile de relojería, unos solistas que lamentablemente no cabe elogiar nombre a nombre, por razones de espacio, a cual mejor, una escenografía pictórica de buen gusto, un vestuario suntuoso y elegante, una homogeneidad de estilo total, una orquesta conducida con limpia corrección y tiempos adecuados. Son muchas las exigencias de conjunto y todas se cumplen con alta probidad. Se advierte un trabajo en equipo y un taller de primera calidad, con la ya lejana intervención de sucesivos maestros y maestras, más que duchos y encariñados

con la obra maestra de Chai-kovski y Petipa.

Del reparto, brillante en cualquier caso, cabe destacar a la protagonista, que tiene un largo compromiso como actriz y bailarina de proporciones justas, actitudes plásticas de escultórico diseño, encanto de princesa legendaria y recursos técnicos al servicio de un canto corporal exquisito y seductor. A su lado, el galán llena su cometido, bailando los acompañamientos con mimo y luciendo sus variaciones, en especial durante el segundo dúo. Las hadas, perfectamente feéricas. Por una vez, Carabosse es una bella señora, imperiosa y maligna, cabal encarnación de las fuerzas oscuras que se rinden a los resplandores de la Aurora y a la protección infalible del hada buena. Para los amantes del ballet clásico, una golosina.

Blas Matamoro

CILEA:

Adriana Lecouvreur. MONTSERRAT CABALLÉ (Adriana), FIORENZA COSSOTTO (Princesa de Bouillón), JOSÉ CARRERAS (Maurizio), ATTILIO D'ORAZI (Michonnet). UNIÓN DE COROS PROFESIONALES JAPONESES. SINFÓNICA NHK. Director musical: GIANFRANCO MASSINI. Director de escena: GIUSEPPE DE TOMASI. VAI 4435 (LR Music). 1976. 147'. **PN**



Los grandes cantantes y las óperas de repertorio han tenido en Japón un público entusiasta y de ello hay registros tanto en DVD (editados por VAI) y CD, con cantantes que brillaban en los cincuenta y sesenta. De un periodo posterior, con la misma pasión, es esta grabación de *Adriana Lecouvreur* que cuenta con la presencia de Montserrat Caballé, en un personaje que, con un planteamiento personal, crea sonidos de una espectacular belleza, envolviendo así a la protagonista, destacando su forma de decir la frase "Ecco respiro appena" por la retención del sonido flotante, con esos impecables pianísimos, que desembocan en la pureza de la línea melódica del aria que le sigue, mostrando después intensidad en el dúo con su rival, llegando al punto máximo con la dicción refinada de *Poveri fiori* y la intensa belleza del final.

Fiorenza Cossotto impresio-

na por la fuerza de su instrumento y por su estilo denso y dramático, con un timbre penetrante y una expresión de odio y venganza que impacta, con su capacidad para dar carácter a este tipo de personajes. José Carreras es el tenor entregado, con un canto cálido y un fraseo comunicativo, tanto en las arias, como en los momentos de mayor fuerza dramática, donde resalta las características, algo banales, de Maurizio. La dirección de Gianfranco Massini es profesional, demuestra que conoce la obra y saca de la orquesta el rendimiento posible, aunque poco matizado, mientras que la producción, del que no consta en el DVD el autor y que es Giuseppe di Tomasi, es convencional, y sirve para desarrollar la acción de forma clara, aunque podía tener una iluminación algo más nítida.

Albert Vilardell

DONIZETTI:

L'elisir d'amore. SILVIA DALLA BENETTA (Adina), RAÚL HERNÁNDEZ (Nemorino), ALEX ESPOSITO (Dulcamara), DAMIANO SALERNO (Belcore). CORO Y ORQUESTA DEL FESTIVAL GAETANO DONIZETTI DE BÉRGAMO. Director musical: ALESSANDRO DE MARCHI. Director de escena: ALESSIO PIZZECCH. Director de vídeo: MATTEO RICCHETTI. 2 DVD DYNAMIC 33577 (Diverdi). 2007. 132'. **PN**



El mundo del DVD se está desarrollando a partir de las representaciones en teatros de ópera, y esto genera que los resultados sean variables, según los medios de que disponen. El Festival Donizetti, en su patria natal, está intentando elevar el nivel de sus funciones, pero en estos momentos las ayudas que reciben los organizadores son limitadas, y en muchos casos decrecientes y ello hace que sea más difícil montar repartos de renombre y producciones caras. Este es el caso de este *L'elisir d'amore*, cuyo planteamiento se mueve con unos medios correctos, con un movimiento escénico generalmente suficiente, aunque a veces se tiende a efectos de dudoso gusto, que no cuajan con la elegante música de Donizetti.

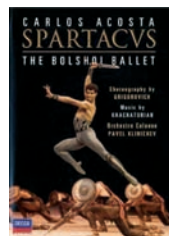
La Orquesta del Festival pone interés, pero su sonido no acaba de ser lo transparente que precisa la obra, y la dirección de

Alessandro De Marchi se mueve con profesionalidad, pero con pocos contrastes, quedando su visión algo monótona. En el reparto destaca Alex Esposito, como Dulcamara, que supera la visión algo extraña que le marca el director y sabe dar vida al listo doctor, con un fraseo cuidado, con Silvia Dalla Benetta, que queda algo compacta como Adina, faltándole elegancia y gracia, Raúl Hernández, tenor de valido fraseo, con momentos de cierta dureza y Damiano Salerno, discreto Belcore.

Albert Vilardell

KACHATURIAN:

Espartaco. CARLOS ACOSTA (Espartaco), ALEXANDER VOLCHKOV (Crassus), NINA KAPTSOVA (Frygia), MARIA ALLASH (Egina). BALLET DEL BOLSHOI DE MOSCÚ. ORQUESTA COLONNE DE PARÍS. DIRECTOR: PAVEL KLINICHEV. Coreografía: YURI GRIGOROVICH. Escenografía: NIKOLAI VOLKOV. Director de vídeo: ROSS MAC GIBBON. 2 DVD DECCA 074 3303 (Universal). 2008. 176'. **PN**



Sin duda, este ballet pertenece ya al canon programático del género y en cada generación aparece un protagonista de relumbre. Tras Vassiliev y Mukhamedov, he aquí a un líder latino de los esclavos, oscuro de piel y con rasgos mulatos que, sublevando a los oprimidos, da a Espartaco cierto aire de guerrillero latinoamericano de aquellos que tú me sabes. Por otra parte, en el bataclán estalinista de Kachaturian falta un momento de rumba.

Largo y reiterativo, pleno de lugares comunes neoclásicos, con buenos efectos plásticos de conjunto, montado sobre una suerte de cómic maximalista y con una partitura charangona que ofrece un solo momento comprometido —el melodioso dúo de amor—, *Espartaco* puede convertirse, sin embargo, en un espectáculo eficaz. Exige dos muchachos dotados, preparados y con una resistencia a prueba de infartos, y aquí están plenamente servidos. Hasta sus diferencias físicas contribuyen a subrayar la distancia entre el opresor y el oprimido. Crassus es rubio, macizo, dominante, imperial. Espartaco es musculado pero nervioso, oscuro y de reacciones rebeldes. Ambos

exhiben todo el repertorio de extenuantes habilidades técnicas que exige la obra, sumado a un arte actoral donde alternan el desafío viril, la agresión luchadora, el sensualismo y hasta el amor. Las chicas, en roles menos exigentes, también funcionan a la perfección. La compañera del héroe es dulce, entregada, doliente, con un final en parte de sacerdotisa del heroísmo y la venganza. La compañera del conquistador es una cumplida vampiresa del cine mudo, que es lo que Grigorovich ha imaginado. Solistas y cuerpos, a la altura de la fama rusa en la materia. Correcta la orquesta. La toma es en vivo, en el Palais Garnier de París, el 22 de enero de 2008.

Blas Matamoro

LEHÁR:

La viuda alegre. PETRA-MARÍA SCHNITZER (Hanna), BO SKOVHUS (Danilo), LYDIA TEUSCHER (Valencienne), OLIVER RINGELHAHN (Rosillon), GÜNTHER EMMERLICH (Zeta), AHMAD MESGARHA (Niegus). CORO DE LA ÓPERA Y CAPILLA SAJONA DE DRESDE. Director musical: MANFRED HONECK. Director de escena: JÉRÔME SAVARY. MEDICI ARTS 2056818 (Ferysa). 2007. 145'. **PN**



Por una vez, la trasposición de época funciona bien. El director Savary ha traído la ópera más resistente de la historia hasta nuestros días, con algunos ajustes que no resultan impertinentes pues siempre el género ha acudido a ellos. Por ejemplo: el despiece de los Balcanes y su pacífica ocupación por los bancos de Alemania, un París con autogiros que aterrizan en las terrazas de los grandes edificios, una viuda educada en Nueva York que habla con deje americano. Hay un dinamismo de comedia musical, bien ensamblado con la música lehariana, chistes revisteriles, números farsescos como el de Niegus con tutú haciendo pases de baile clásico. Buen humor, plasticidad que incluye algunas piezas de Dalí, impecables soluciones de danzas, todo conduce al feliz final del embrollo.

El elenco es parejo y eficaz. Por la responsabilidad que les corresponde, Schnitzer y Skovhus destacan tanto por la soltura vocal como por la adecuada apa-

riencia que dan a sus personajes, servidos por un trabajo actoral sólido y minucioso, que soporta cualquier primer plano. Correctos, Teuscher y Ringelhahn. Con sobradas tablas y dueños del vodevil canónico, Emmerlich y Mesgarha. Brillante, el ballet de la Televisión Alemana y pimpante y de buenos colores, la orquesta. Cabe señalar que siguen faltando subtítulos en castellano. La toma fue hecha en vivo, el 21 de diciembre de 2007.

Blas Matamoro

MONIUSZKO:

Halka. TATIANA BORODINA (Halka), OLEH LYKHACH (Jontek), MARIUSZ GODLEWSKI (Janusz), RADOSLAW ZUKOWSKI (Stolnik). BALLET, CORO Y ORQUESTA DE LA ÓPERA DE WROCLAW. Directora musical: EWA MICHNIK. Director de escena y vídeo: LACO ADAMIK. Escenografía: BARBARA KEDZERSKA. DUX 9538 (Diverdi). 2005. 136'. **PN**



El libreto del poeta revolucionario Włodzimierz Wolski recoge ciertos tópicos de la época y de la ópera: el serrano Jontek ama desesperadamente a su serrana Halka que sigue enamorada del rufián Janusz que la sedujo y abandonó embarazada para casarse con una heredera del valle. Tras más engaños, bailes y banquetes, Halka (que acaba de perder a su bebé) se resiste a las justificadas ganas de prender fuego a la iglesia con novios, cura e invitados, y se lanza al río, privándonos de una escena espectacular.

El *timing* de una ópera me parece una de las condiciones más importantes para el buen funcionamiento, incluso cuando la música no es absolutamente genial, por ejemplo en el caso de *La Gioconda*. Aquí (es la versión en 4 actos; existe otra en dos actos que no conozco), la complicidad es total entre el compositor y el libretista que consiguen, para más inri, extirar una acción prácticamente inexistente (el suicidio de Halka es, casi fuera de la trama, y no un triple y último remate tipo *Traviata*) sin que se produzcan tiempos muertos. Intervienen en ese *timing*, los coros y los bailes, juiciosamente situados, que estructuran la ópera dándole un cierto toque de tragedia griega. Y si la escenografía sigue, quizá, el gusto de la época (todo atisbo de rusticidad es barrido por

la tendencia Euro —o mundo— visación), la música es una pura maravilla. Sin dejarse acoquinado por la sombra de Chopin (que se mantiene bastante alejada de ese oscuro drama campesino) Moniuszko, dueño de un *mestiere* admirable, encuentra un lenguaje personal que tiende, quizá, hacia Dvorák, un Dvorák sin Dvorák, pero con todo el resto: la inspiración melódica que envuelve los bosques en la aurora (*Gdybym rannym*) y los suspiros en el crepúsculo (*Szumia jodly*), la vehemencia sin histerismo, ese sabor popular amable y creíble...

Tatiana Borodina (Halka) es, a pesar suyo, se diría, la *prima donna assoluta*, pues, incluso en la escena de la locura (o casi), no existe ninguna agresión (ni siquiera vocal), no ataca a sus compañeros de reparto ni al espectador; ninguna violencia en su canto, ningún esfuerzo incluso en el registro extremo; los sonidos flotan, sin esfuerzo, como pájaros, delicados, vulnerables.

Pierre Élie Mamou

MOZART:

La finta semplice. CHISHIHO HIRAKAWA (Rosina), LEONARDO CORTELLAZZI (Fracasso), GIOVANNA BERETTA (Ninetta), KATARINA NICOLIC (Donna Giacinta), MAURIZIO MINELLI (Don Polidoro), JANSON VALDIS (Don Cassandro), CARLO GABRIELE NICOLINI (Simone). SINFÓNICA "A ZANELLA". Director musical: FABRIZIO DORSI. Director de escena: SANDRO SANTILLO. BONGIOVANNI AB 20008 (Diverdi). 2006. 117'. **PN**



Cuando un compositor, aunque sea un genio, escribe su primera ópera a los doce años, es lógico que en la misma alterne junto a momentos geniales, otros que no lo son tanto, puesto que le falta la natural experiencia. Este es el caso de *La finta semplice*, basada en una obra de Goldoni, con una adaptación algo estática de Marco Coltellini. Por ello, cuando estas piezas suben al escenario debe existir imaginación para aprovechar el carácter de "dramma giocoso" y generar la máxima fluidez en el desarrollo de la trama, cosa que no ocurre en esta producción modesta del Teatro Municipale di Piacenza. La escena se monta a partir de unos paneles intercambiables, para cada escena, con una iluminación suficiente,

pero con un efecto teatral limitado, y con un trabajo con los cantantes superficial.

La dirección musical de Fabrizio Dorsi es correcta, con una cierta cohesión, pero le falta mayor transparencia y esa chispeante imaginación que creó Mozart. Algunos cantantes se mueven en un nivel correcto, como Chishiho Hirakawa, con carácter desenfadado, Katarina Nicolic, con estilo musical, y la profesionalidad de Maurizio Minelli, quedando los demás en un plano más discreto.

Albert Vilardell

NEUWIRTH:

Música de películas. GRETE DEPPE, BENEDIKT LEITNER, violonchelo; ANDREAS KRETZ, trompeta; DONNA WAGNER, clarinete. ENSEMBLE MODERN. KLANGFORUM WIEN. Directores: PETER RUNDEL, FRANCK OLLU. Directores de vídeo: OLGA NEUWIRTH, MICHAEL KREIHL, VINCENT BOUDIE, DOMINIQUE GONZALES-FOERSTER. 2 DVD KAIROS 0012772KAI (Diverdi). 2007. 155'. **PN**



Sabido es que uno de los rasgos que caracterizan a la compositora Olga Neuwirth (n. 1968) es su interés por diversas disciplinas artísticas. Las artes plásticas y el lenguaje cinematográfico no les son ajenos. Prueba de esa inquietud es la dedicación a la ópera y la relación tan estrecha entre música e imagen filmica que representa, por ejemplo, su obra dramática *Lost Highway*, sobre la película de Lynch del mismo título. Neuwirth manifiesta, así, su obsesión por lograr un discurso musical en el que prevalezca la idea de montaje. Por eso sus obras musicales casi admiten de todo, desde el arte radiofónico hasta el ensamblaje de diversos estilos. Llegan ahora, de la mano del sello Kairos, una serie de cortometrajes que cubren tanto las realizaciones de la propia autora como su labor de compositora de bandas sonoras para distintos trabajos audiovisuales. El resultado de tal propuesta no es muy alentador, pues se trata, en casi la mayoría de los casos, de films de poco valor estético, que oscilan entre el carácter experimental y críptico (*The long rain*, de una atmósfera que remite al *Stalker*, de Tarkovski) y la simple manipulación del video (bucles, deten-

ción de la imagen y superposiciones, en *Disenchanted time*, sobre lugares típicos de la ciudad de París). Solamente dos momentos destacan del conjunto y justifican, en parte, la edición del DVD. El corto *Symphonie diagonale*, a partir de las imágenes de Viking Eggeling, uno de los representantes del movimiento Dada en la Francia de 1924 y que, como tantos otros artistas del momento, dejaron interesantes muestras de cine abstracto. La geometría del film la sabe combinar Neuwirth con un tejido sonoro puntillista, muy crispado, que es marca de la autora. El otro título que llama la atención es *Miramondo multiplo*, que consiste en la notación en tiempo real de una partitura. El juego de escribir y, posteriormente, borrar lo que se cree innecesario, es acompañado por una música que simula el ruido permanente del lápiz y de la goma que corrige.

Francisco Ramos

PUCCINI:

La fanciulla del West. ANTONIETTA STELLA (Minnie), GASTONE LIMARILLI (Johnson), ANSELMO COLZANI (Rance). COROS NIKIKAI Y FUJIWARA. SINFÓNICA NHK. Director musical: OLIVEIRO DE FABRITIUS. Director de escena: BRUNO NOFRI. VAI 4439 (LR Music). 1963. 155'. **PN**



La soprano de Perugia, la Stella, a pesar de que hubo de medirse en su época con dos personalidades tan fuertes como Callas y Tebaldi, dejó un legado discográfico considerable, capaz de reflejar ampliamente su rica personalidad y carrera. Quedan algunas lagunas, una de las cuales se acaba de subsanar con la publicación de este DVD que recoge una nueva visita de la compañía italiana de ópera a Japón. En blanco y negro, desde luego, con una imagen que va mejorando a medida que avanza la obra y con la inevitable información en japonés incrustada en la imagen, asistimos a un convincente espectáculo firmado por Nofri (como los anteriores *Favorita*, *Tosca*, *Otello* o *Cavalleria*) capaz de contar sin altibajos la historia, moviendo con pericia a la multitud de mineros y logrando que los solistas reflejen con claridad su respectivo compromiso. Un hombre de teatro lírico que sabe su oficio y lo

pone al servicio de la obra y no al revés como suele suceder, más de lo que sería necesario, en la actualidad. El menos inspirado es Limarilli, tenor de voz importante que va ganando aún más riqueza tímbrica y volumen a medida que se adentra en lo alto del registro pero que es incapaz de dar variedad expresiva a su parte. Johnson ya en disco *live* en compañía de la Olivero (Trieste, 1965), Limarilli vuelve a demostrar para bien o para mal que se puede colocar en la cohorte de tenores imitadores o herederos de Del Monaco pero sin poseer la arrolladora personalidad del florentino. Colzani, un vozarrón baritonal de enorme presencia y proyección, aporta la cualidad que de inmediato distingue a Rance, pese a su caracterización algo "antigua": la de hacerse oír y ver algo, agresivo y poderoso, y las dos cosas las logra sobradamente el cantante. Un equipo de buenos secundarios que se van repartiendo los numerosos personajes de relleno (Guggia, Marangoni, La Porta, Casoni, etc.), bien conocidos por las grabaciones discográficas de la época, suman la suficiente garantía para que el conjunto funcione, máxime cuando en el foso se encuentra un profesional del nivel, si no genial, sí muy conveniente preparado e inspirado como es De Fabritius. Claro que todo esto no daría resultados suficientes si no se contara con una intérprete titular notable como cantante además de como actriz. Y la Stella da una lección de ambas cosas, superando las lecturas de los sopranos contemporáneas que tuvieron la suerte de llevar oficialmente a Minnie al disco, Nilsson y Tebaldi. Bella y desenvuelta es un placer seguir la nada más que entra en escena, cómo escucha a sus colegas, cómo va expresando su parte con una sobriedad y naturalidad que no le impiden realizar un retrato completo y convincente de la singular heroína pucciniana, con sus apasionados momentos líricos y sus repentinos y continuos ascensos al agudo. Un placer que nos traslada a otros tiempos, no se sabe si mejores pero sí nostálgicos. La gran soprano protagonista, como en la edición del *Ballo* anteriormente publicado, el bonus, en una entrevista recientísima en Roma de enero de 2008, donde, muy bella aún, habla un poco de su vida y milagros con una vitalidad sorprendente para sus casi ochenta años.

Fernando Fraga

SALLINEN:

El palacio. VEIJO VARPIO (El Rey), JAANA MÄNTYNEN (Costance), SAURI TILIKAINEN (Valmonte), JORMA SILVASTI (Petrucchio), TOM KRAUSE (Ossip). CORO Y ORQUESTA DEL FESTIVAL DE ÓPERA DE SAVONLINNA. Director musical: OKKO KAMU. Director de escena: KALLE HOLMBERG. Director de vídeo: AARNO CRONVALL. ARTHAUS 102 091 (Ferysa). 1995. 155'. **PN**



Desde el bellísimo marco del Festival de Ópera de Savonlinna nos llega, trece años después, el estreno mundial de la quinta ópera de Aulis Sallinen y la primera que no es un drama puro en su producción. *The Palace* contiene, sobre todo, elementos de ironía y humor. Una historia de intrigas palaciegas de carácter intemporal lejanamente inspirada en *El rapto en el serrallo* y en *Rey de reyes*.

La puesta en escena de Kalle Holmberg muestra un palacio sin atractivo ni encanto, lejanamente inspirado en el racionalismo soviético exportado a otras repúblicas de su entorno. Un juego de escaleras metálicas con unos grandes telares blancos y una iluminación casi sin matices. Eso es todo. El resto, movimientos escénicos bien coordinados y la ecléctica música del finés, de accesible escucha y dramáticamente efectiva. Reminiscencias de jazz, de Mozart, de cabaret berlinés...

El trabajo de Kamu, como siempre en la música de su compatriota, es inigualable. Mantiene el pulso, resulta exquisitamente musical y le imprime coherencia a un fresco tan ambicioso. El reparto es sólido. No tiene fisuras y todos los cantantes rinden a un gran nivel, lo mismo que el Coro y la Orquesta del Festival.

Carlos Vilchez Negrín

VERDI:

Macbeth. MARIA GULEGHINA (Lady Macbeth), ZELJKO LUCIC (Macbeth), DIMITRI PITTAS (Macduff), JOHN RELYEA (Banquo). CORO Y ORQUESTA DEL METROPOLITAN OPERA HOUSE. Director musical: JAMES LEVINE. Director de escena: ADRIAN NOBLE. Director de vídeo: GARY HALVORSON. 2 DVD EMI 06304. 2008. 155'. **PN**

Noble confiesa en una de las entrevistas anexas al DVD que ve el drama de Shakespeare como algo propio de los tiempos



modernos. De ahí que lo ambiente en una época inconcreta del siglo XX donde los soldados parecen guerrilleros centroeuropeos y las brujas amas de casa, sucias y enloquecidas, como salidas de las películas inglesas de la Hammer. Con un decorado sencillo, un bosque de fondo, con columnas o lámparas que bajan del techo, identificando otros espacios y a través de una detallada atención al marcaje actoral, en especial de la pareja protagonista, se ayuda este regista, que fue director de la Royal Shakespeare Company, a conseguir un espectáculo en general, si no brillante, sí capaz de contar con claridad lo que ocurre en la escena. Incluido el cuadro bruñido de las profecías y apariciones, acertado y coherente con el resto de la propuesta. Pese a que suena más baja de tono de lo necesario y con un temperamento algo vulgar y superficial, la Guleghina hace una Lady Macbeth que no aburre ni deja indiferente. La voz suena rica, potente y está emitida con empuje. El barítono serbio Lucic, que está subiendo como la espuma, corresponde a este entusiasmo con una voz hermosa y uniforme, un canto cuidado y un aliento verdiano reconocible. En el aria, se quedó un poco atrás por una impertinente flemma que le obligó a reducir motores. Con un *mordente* instrumental de un enorme atractivo tímbrico, el bajo-barítono canadiense Relyea, hizo toda su parte con un entusiasmo y una energía impresionantes, unido a un físico atractivo y juvenil que raro es ver en Banquo, superando con creces otras interpretaciones previas, en imágenes, desde el propio Met. El neoyorquino Pittas, tenor de colorido nítido y penetrante (destaca sobremanera en el concertante del acto I) llegó al aria con más provecho que el conseguido finalmente con ella, pese a las posibilidades anteriormente aseguradas. Russell Thomas cumple, suficiente, como Malcolm, al igual que el resto de comprimarios. Levine, nadie debe dudarle, dirige con un fervor y una intensidad que es capaz igualmente de "cantar" con los solistas a los que arropa con una sonoridad tan férrea como matizada. Buena y detallada narración visual de Halvorson.

Fernando Fraga

VERDI:

La traviata. ANGELA GHEORGHIU (Violetta), RAMÓN VARGAS (Alfredo), ROBERTO FRONTALI (Germont). CORO Y ORQUESTA DEL TEATRO ALLA SCALA. Director musical: LORIN MAAZEL. Directora de escena: LILIANA CAVANI. Directora de vídeo: PAOLA LONGOBARDO. ARTHAUS 101 343 (Ferysa). 2007. 134'. **PN**



Esta producción de Cavani, *aggiornata* por Marina Bionachi, remite a 1990 y ya ha tenido un dilatado currículo. Al contrario que en sus filmes más difundidos, la directora toma ante la ópera una actitud más reverente y convencional como ocurre en esta producción muy viscontiana de concepto, por ende detallista y lujosa, y bien tradicional de contenido que se ve y disfruta, sin desbordar el entusiasmo, con tranquila satisfacción. Los decorados son de un profesional tan activo y admirado como Dante Ferretti y el vestuario de una profesional a su nivel, Gabriella Pescucci. Añadiendo la buena realización televisiva de la Longobardo, no es de extrañar que el espectáculo se siga cómoda y placenteramente. La Gheorghiu, doce años después de darse a conocer como Violetta en Londres y con el apoyo de Solti, ha

madurado el personaje, vocal y dramáticamente. Lo que anteriormente parecía producto del trabajo o del artificio, ahora se evidencia más natural o interiorizado. Más segura de sí y más desenvuelta en los gestos y actitudes, la bella rumana se pasea por la escena con una desenvoltura extraordinaria en una producción (por cierto estrenada por el aún no marido, Roberto Alagna) que parece convenirle perfectamente. Por medios, de una hermosura y homogeneidad bien conocidas, y por experiencia en tablas, el Alfredo de Vargas merecería resultar mejor de lo que acaba finalmente siendo. Eso sí, la voz ahí está firme y brillante pero el canto tiende más a la monotonía que a la matización y, tratándose de un cantante de su currículo, esto es por lo menos inconcebible. Frontali, que no canta su cabaletta (Vargas, sí: apenas una estrofa y sin sobregado), es un Germont de rutina en el peor sentido de la utilización del término. En el resto del equipo hay sus más y sus menos. Entre lo mejor, la Flora de Natascha Petrinski y la Anna de Tiziana Tramonti. Luigi Roni, como Grenvil, sigue sacando jugo a su inagotable madurez. Maazel dirige de acuerdo a su categoría directiva incuestionable, pero un poco distanciado o menos interesado que en otras ocasiones, tendiendo a una lentitud a veces exasperante.

Fernando Fraga

RECITALES

CARLO BERGONZI. Tenor. *Páginas de Guglielmo Tell, Oberto, Aroldo, Aida, Un ballo in maschera, Il trovatore, Cavalleria rusticana, Luisa Miller y Tosca.* ORQUESTA DE LA RADIOTELEVISIONE DELLA SVIZZERA ITALIANA. Director: BRUNO AMADUCCI. VAI 4486 (LR Music). 1981. 53'. **PN**



Reedición de este excelente recital (anteriormente en *Fabula Classica*) ofrecido por el tenor en Lugano, en la línea de otros también ya situados en DVD como los protagonizados por Freni y Siepi (1985), Christoff (1976) o Kabaivanska (1981, con Nino Bonavalonta), bajo la atenta dirección del titular entonces de la orquesta suiza, Amaduzzi,

quien se reserva la obertura rossiniana, el preludio verdiano y el intermedio mascagniano para dar cuenta de su experimentado oficio. El tenor, de nuevo, da una lección de estilo y lecturas verdianas, en páginas donde el canto de fuerza está exclusivamente concentrado en el recital de Rodolfo en *Luisa Miller*, un ejemplo de planteo y dicción. Bergonzi selecciona, con momentos tan conocidos de Manrico o Riccardo al lado de otros menos difundidos de Aroldo o del otro Riccardo (el de *Oberto*), preferentemente andantes. Oportunidades áureas para que, aparte de las exhibiciones ya adelantadas, luzca su capacidad para ligar las notas y la certeza con que matiza algunas partes del texto. Emplea, asimismo, todo este arsenal canoro para ese hermosísimo adagio que es *Quando le sere al placido*, nocturno donde además añade el

toque oportuno de soñadora melancolía. Una lección magistral bergonziana, desde luego, que continúa el intérprete cuando ataca cambiando de estética el popularísimo *Adiós a la vida de Tosca*. Un recital que sabe a poco: debería durar más.

Fernando Fraga

YEHUDI MENUHIN.

Violinista.
Obras de Mendelssohn, Brahms y Sarasate. ADOLPH BALLER, piano. SINFÓNICA DE HOLLYWOOD. Director: ANTAL DORATI. EUROARTS 2054618 (Ferysa). 1947. 91'. **PN**



Impagable documento de uno de los mitos musicales del siglo XX en su momento, antes de su temprano

declive. En 1947, durante su estancia en Hollywood, grabó este concierto junto a Dorati y la orquesta de la meca del cine. Una versión exquisita perfectamente conservada con una filmación muy de la época, muy "cinematográfica" (incluyendo los rótulos, que recuerdan a las películas de la época). Dorati imprime un carácter racial y vibrante a la interpretación, mientras Yehudi Menuhin hace de sutil y equilibrado contrapeso. Las *Danzas húngaras n.ºs 4 y 5* de Brahms son un juego piro-técnico de arrolladora fascinación, incluyendo una *Cuarta* acompañada al piano por el propio Dorati que se convierte en un juego de complicidades. Las *Danzas españolas —Malagueña y Habanera—* de Sarasate se mueven en los mismos estándares de calidad, con lecturas potentes y muy matizadas, en las que la demanda técnica no hace mella en un solista en plenas facultades. Una última propina, el *Vals op. 34* de Bazzini, es el colmo de este virtuosismo cara a la galería.

El DVD se complementa con una entrevista al violinista realizada por Bernd Bauer en 1997 en la que hace un repaso a aquellos años y comenta las interpretaciones aquí recogidas. Un lujo imprescindible para todos los amantes del violín.

Carlos Vílchez Negrín

Lazar Berman

LECCIÓN MAGISTRAL



LAZAR BERMAN.
Pianista. **Recital de Tokio de 1988.** *Obras de Schumann, Liszt, Schubert-Liszt y Rachmaninov.* DYNAMIC 33593 (Diverdi). 1988. 100'. **PN**

Lisztiano indiscutible e indiscutido, Berman ofreció un recital a su medida el 14 de enero de 1988 en Tokio felizmente conservado y que nos llega ahora con buena calidad de imagen y sonido en DVD. Ya advertimos la poderosa influencia del pianismo lisztiano en la interpretación de la *Sonata n.º 1* de Schumann —por cierto, obra predilecta del pianista ruso habitual en el repertorio de sus recitales— que, de entrada, ya es genuino Berman. Después llega un Liszt de libro: entre dos selecciones del segundo año (*Italia*) de los *Años de peregrinaje*, tenemos una versión impresionante del *Isolde Liebestod* wagneriano según la ya célebre transcripción de Liszt. Pero aunque Berman destaque sobre todo como extraordinario y referente lisztiano no todo suena a Liszt en él, y para muestra la *Sonata* de Schumann con que

empezó el recital. Su versión es de una serena belleza, con esos arrebatos característicos en Schumann, genuino romántico de quien se ha dicho en alguna ocasión que para interpretar su música como debe ser hay que estar un poco loco, o al menos hay que creérselo por momentos. Berman conserva la entereza pero expresa dramáticamente aunque sin excesos el rico y cambiante mundo musical schumanniano y si destaca como óptimo traductor de los pentagrama de Liszt, en Schumann no se queda corto. Esta interpretación de la bellísima *Sonata n.º 1* queda ya para la historia. Y si en algo destaca Berman visualmente es en su sobriedad, alejada de todo aspaviento lisztiano. No se despeina y deja que la expresividad llegue a los oídos y salga sólo de las manos que tocan y del espíritu que las anima, siempre sereno y con esa elegancia natural. En este sentido no es un lisztiano al uso pero sí uno de los mejores. Y después de la *Sonata* de Schumann casi lisztiano nos llega la lisztiano casi sonata que es la sublime *Après une lecture de Dante* en versión igualmente



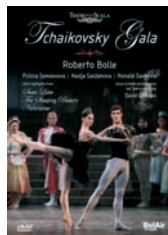
histórica. Y el resto, un festín para los oídos. Irresistible la página wagneriana pasada por el pianismo lisztiano y bises al final para responder a los aplausos. Primero, el *Ave Maria* de Schubert según Liszt, que nos convence una vez más —lo mismo que todo este recital— de la capacidad cantable de Berman, y después, cierre espectacular de la velada, el *Momento musical op. 16, n.º 4* de Rachmaninov, guindas poco menos que ideales para una velada musical que debió de ser inolvidable para quienes asistieron.

Josep Pascual

VARIOS

GALA CHAIKOVSKI.

ROBERTO BOLLE, bailarín. SOLISTAS Y CUERPO DE BAILE DE LA SCALA DE MILÁN. Director: DAVID COLEMAN. Director de vídeo: DENIS CIAOZZI. BELAIR BAC 037 (Harmonia Mundi). 2007. 114'. **PN**



Como fiesta de fin de año, la Scala hizo una combinación chikovskiana con el tercer acto de *El lago de los cisnes*, con una introducción orquestal tomada de los actos blancos y una fugaz aparición de Odile que será luego *Odette*, y un par de dúos: el de *El cascanueces* y el *Pájaro azul* de

La bella durmiente. Al final, los artistas, vestidos de gala, brindan al compás de un vals de Chai-kovski y el director Lissner felicita las Pascuas. Unas intersecciones de la ciudad en días navideños y los bailarines en clases y ensayos, podrían haberse ahorrado a favor del ballet, que es cuanto importa. La estrella es Bolle, que sólo baila un dúo como Príncipe Sigfrido. Sus hechuras de dios clásico, su apostura, sus saltos de navegante aéreo y la velocidad de su variación, así como el arte que pone en manejar a la bailarina, ya le han sido reconocidos sin que mellen el asombro que todo gran artista despierta. En el doble papel correspondiente, Polina Semionova paga su compromiso con un comparable dominio de sus medios. Simpático y raudo, el

bufón de Maurizio Licitra.

Entre medias, el cuerpo de baile exhibe disciplina, probidad estilística y entrega. De los solistas destaca el par de *El pájaro azul* —Antonino Sotera y Marta Romagna—, flexibles, líricos, de un encanto propio del cuento infantil propuesto. El memorable dúo de *El cascanueces*, a cargo de Nadia Saidakova y Ronald Savlovic, no pasa de un correcto academicismo.

Sobresaliente, la dirección musical de Coleman, rica de colores, acertada de tiempos, bailable en todo caso, expresiva entre lo pintoresco y lo siniestro, o sea: Chai-kovski. La filmación, muy útil en el juego de planos cortos y panorámicos.

Blas Matamoro



... DOS DAMAS ALREDEDOR DE LA (IM)PERMANENCIA



IMPERMANENCE. *Obras de Meredith Monk y Mieke van Hoeke.* MEREDITH MONK, voz, piano. VOCAL ENSEMBLE. ALLISON SNIFFIN, piano, violín; JOHN HOLLENBECK, percusión; BOHDAN HILASH, CLARINETES, saxos, flautas. ECM New Series 2026 476 6391 (Nuevos Medios). 2007. 65'. DDD. **PN**



APRIL. *Obras de Susanne Abbuehl, Carla Bley, Wolfert Bredebrode, Prabha Atre, Thelonius Monk y Cootie Williams.* SUSANNE ABBUEHL, voz; WOLFERT BREDEBRODE, piano, ARMÓNIO; CHRISTOF MAY, clarinetes; SAMUEL ROHRER, percusión. ECM 1766 013999-2 (Nuevos Medios). 2000. 59'. DDD. **PN**

... salimos del cine para volver a nuestros sueños, que prolongaremos en nuestros amores...
Henri Raczymov. *Belleville*

Las fotos del libreto de *impermanence* muestran unas siluetas imprecisas en un salón, en un *loft*, en un bar... Una de esas siluetas podría ser la de Meredith Monk, Meredith, acordándose de esos días pasados en el Hotel W..., el gran hotel que cruje con el viento del océano, días pasados en mirar el mar y los barcos inmóviles esperando la autorización de atracar... En ese hotel o en otro... qué quedaba en todas esas habitaciones, en esos bares, en esos *balls*, sino el tiempo que no quiso capturar...

Otros *performers*, coetáneos de Meredith Monk (cerca de aquí: Fátima Miranda o Llorenç Barber), nos maravillan por su poderío, el desencadenamiento de su lirismo, incluso por sus audacias y las novedades de la forma... Meredith Monk se sitúa lejos de ellos con su acento, íntimo, amistoso o acaso fraternal que conmueve a la medida de su discreción. Meredith Monk ha envejecido: tras escribir para orquesta y para cuarteto de cuerdas, se ha vuelto más cromática, más disonante; rodeada por brillantes intérpretes (Theo Bleckmann, Ellen Fisher, Ching Gonzalez...) parece salir al mundo, cruzar gentes y músicas: polifonías africanas, efectos y técnicas de Asia... Meredith Monk es una suerte de fontanero milagroso que se dirige furtivamente hacia lo irreparable y arregla lo que puede como pue-

de, con indolencia, despreocupación, con llaves y destornilladores no siempre aptos o adaptados, trozos de cuerda... y eso (y ella) aguanta. Sigue en la brecha. Un profesional patentado —de la música o de la fontanería— consideraría esa manera de trabajar con sospecha, y tendría razón, pues en ese bricolaje sin artificio ni vanidad, hay equivocaciones: y Meredith Monk las corrige —recortando o alargando en las repeticiones— y vuelve —felizmente— a equivocarse una y otra vez. Meredith Monk sueña con hacer una música *impermanente* y trabaja en una suerte de clandestinidad, en habitaciones de alquiler llenas de maletas fosforescentes...

... al maestro que te enseña la certeza, no le reproches el método sino la afirmación.
Edmond Jabès. *A la búsqueda del umbral*

Pierre Boulez cuenta que durante un viaje en avión a los Estados Unidos, le preguntó a su vecino el nombre del “mejor poeta norteamericano”. La respuesta fue: e. e. cummings. Y Boulez compuso una obra llamada (¿por qué en alemán?) *Cummings ist der Dichter*. cummings es “el” poeta, así de contundente a pesar del empeño de cummings en escribirlo todo en minúsculas (y su horror de la contundencia que asimilaba al fascismo; por ejemplo el de Stalin, en *Eimi*, de 1933).

En el CD *April*, en compañía o alrededor de Thelonius Monk, Carla Bley compone canciones con letra de Susanne Abbuehl que canta a su vez composiciones suyas y de Carla Bley sobre poemas de e. e. cummings: lo hace en minúsculas. cummings ya no es “el” poeta, sino el autor de una carta que llega bailando a causa de las palabras que contiene (“maggie and milly and molly and may...”) y que dicen “hola” y “no olvido” y la emoción estalla y surge de ese mundo viejo. Susanne Abbuehl es una cantante, una compositora inocente y el oyente la acoge, le hace sitio, pues la inocencia es la más bella mentira: y una sonrisa la acompaña. Viajera de rasgos finos que uno cruza entre dos estaciones de cercanías que se llaman Exilio o Azafrán, mujer de voz gloriosa y cintura ardiente, sobre sus labios pasa la sombra de una golondrina. Susanne Abbuehl recuerda que escribir —cantar, componer— es una manera de poner en escena lo que se borra, lo que no se puede apresar, lo que dura más que ella o que yo (usted). Los textos forman paisajes, colores, ritmos, historias, cosas o acontecimientos, una historia, que la cantante propone al oyente que puede acercarse, tender la mano; a veces, entre cantante y oyente, algo funciona, entre lo que aparece confusamente y lo que crece en las palabras, y todo se vuelve muy gozoso. Susanne Abbuehl canta con una llama de alegría lo que la quema.

Pierre Élie Mamou

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS

| | | | |
|---|--|---|--|
| A nos amours. Ambroisie. 104 | Ancelr, Karel. Director. Supraphon. 68 | — <i>Cantatas BWV 21, 172, 182.</i> Kirkby. Chandos. 76 | — <i>Conciertos para flauta.</i> Gatti. Glossa. 75 |
| Aguirre Miñarro, Rafael. Guitarrista. Naxos. 101 | Ángeles, Victoria de los. Soprano. EMI. 101 | — <i>Cantatas BWV 51, 82a, 199.</i> Dessay/Haïm. Virgin. 76 | — <i>Partitas.</i> Perahia. Sony. 75 |
| Airs and Graces. BIS. 104 | Bach, C. P. E.: Obras para tecla. Vol. 18. Spányi. BIS. 76 | — <i>Clave bien temperado.</i> Vieru. Alpha. 74 | — <i>Sonatas y Suites.</i> Richter. Stradivarius. 74 |
| Álvarez Argudo, Miguel. Pianista. IVM. 101 | Bach, J. S.: Cantatas. Vols. 40 y 41. Suzuki. BIS. 76 | — <i>Conciertos para clave.</i> Cera/Fasolis. Arts. 75 | Bartók: Cuartetos 3, 4. Párkányi. Praga. 77 |
| Alyabiev: Música orquestal. Rudin. Fuga Libera. 74 | | | Beethoven: Concierto para |

- piano 3. Gould/Karajan.
Sony. 78
- *Conciertos para fortepiano*
3, 6. Schoonderwoerd.
Alpha. 77
- *Fidelio*. Jochum. Melodram. 72
- *Sonatas para piano 5-8*.
Korstick. Oehms. 77
- *Sonatas para piano 30-32*.
Schiff. ECM. 77
- Bellini: *Obra completa***.
Varios. Dynamic. 65
- Bergonzi, Carlo**. Tenor. VAI. 109
- Berman, Lazar**. Pianista.
Dynamic. 110
- Bizet: *Pescadores de perlas***.
Viotti. Dynamic. 106
- Brahms: *Sinfonías***. Masur.
NVC. 106
- Brendel, Alfred**. Pianista.
Brilliant. 71
- Bross, José**. Tenor. Decca. 102
- Bruckner: *Sinfonía 4***.
Norrington. Hänssler. . . . 78
- Caballé, Montserrat**. Soprano.
Classic d'Or. 102
- Cage: *Variaciones***.
Schleiermacher. MDG. . . 78
- Carrión: *Ah de los elementos***.
Lázaro. Verso. 79
- Carter: *Cuartetos 1, 5***.
Naxos. 79
- Castiglioni: *Pezzi***. Alberti. Col
Legno. 79
- Castillo: *Obras para órgano***.
Ayarra. Almaguira. 80
- Chaikovski: *Bella durmiente***.
Ovsianikov. Opus Arte. . . 106
- *Estaciones*. Harada. Audite. 79
- *Estaciones*. Rachkovski.
Naxos. 79
- *Sinfonía 6*. Eschenbach.
Ondine. 80
- *Sinfonía Manfred*. Petrenko.
Naxos. 80
- *Suites 3, 4*. Svetlanov.
Melodiya. 81
- Chopin: *Baladas***. Ammara.
Arts. 81
- *Preludios*. Demidenko.
Onyx. 81
- Cilea: *Adriana Lecouvreur***.
VAI. 106
- Concierto de Año Nuevo 2009**.
Barenboim. Decca. 105
- Copland: *Sinfonía 1***. Alsop.
Naxos. 81
- Dauprat: *Sextetos***.
Corniloquio. Ars. 81
- Debussy: *Obras para piano***. Vol.
2. Bavouzet. Chandos. . . . 82
- *Sonata para chelo*.
Queyras. H. Mundi. 81
- *Suite Bergamasque*.
Maistre. RCA. 82
- Donizetti: *Elixir de amor***.
De Marchi. Dynamic. . . 107
- Fauré: *Caprichos***. Pennetier.
Mirare. 83
- Farrell, Eileen**. Soprano.
Testament. 72
- Feldman: *Triadic memories***.
Schleiermacher. MDG. . . 82
- Fischer-Dieskau, Dietrich**.
Barítono. Audite. 66
- Franck: *Cuarteto***. Dante.
Hyperion. 83
- Fricsay, Ferenc**. Director.
Audite. 66
- Gala Chaikovski**. Belair. . . 110
- Gala de la Ópera de Múnich**.
Melodram. 72
- Galliard: *Pan y Syrinx***. Wentz.
Brilliant. 83
- Ganassi: *Io amai sempre***.
Saint-Yves. Zig Zag. 84
- García Fajer: *Oficio de difun-*
*tos***. Recasens. Lauda. . . . 84
- Gershwin: *Porgy and Bess***.
Smallens. Audite. 84
- Globokar: *Engel***. Brabbins.
Col Legno. 84
- Gomes: *Colombo***. Barbató.
Bongiovanni. 85
- Greco: *Azul***. Moore.
Columna. 85
- Gutiérrez de Padilla: *Misa***.
Christophers. Coro. 85
- Haendel: *Dúos***. Rial/Zazzo.
DHM. 86
- *Música acuática*.
Guglielmo. CPO. 85
- Haendel-Mendelssohn: *Acis y*
*Galatea***. McGegan. Carus. 86
- Haydn: *Cuartetos op. 17***.
Buchberger. Brilliant. . . . 86
- *Sinfonía n° 92*. Varios. . . . 60
- Honegger: *Grabaciones histó-*
*ricas***. Honegger. Alpha. . . 86
- Ivanov, Yossif**. Violinista.
Ambroisie. 102
- Ives: *Canciones***. Bleckmann.
Winter & Winter. 87
- *Canciones*. Berman. Naxos. 64
- Kachaturian: *Espartaco***. Kuni-
chev. Decca. 107
- Karłowicz: *Poemas sinfónicos***.
Wit. Naxos. 87
- Klemperer, Otto**. Director.
Testament. 72
- Kozená, Magdalena**. Mezzo.
DG. 103
- Lee, Shannon**. Violinista.
Telarc. 102
- Lehár: *Viuda alegre***. Honeck.
Medici. 107
- Ligeti: *Luz eterna***. Reuss. H.
Mundi. 88
- Martín y Soler: *Transcripcio-*
*nes***. Lluna. H. Mundi. . . . 87
- Martín: *Jeux***. Kosarek.
Supraphon. 88
- Menuhin, Yehudi**. Violinista.
Euorarts. 110
- Messiaen: *Cuarteto para el fin*
*del tiempo***. Philharmonia.
Signum. 88
- *Eclairs*. Metzmacher.
Kairos. 88
- Moniuszko: *Halka***. Michnik.
Dux. 107
- Mozart: *Canciones***. Ziesak.
Naxos. 89
- *Finta semplice*. Dorsi.
Bongiovanni. 108
- Neukomm: *Réquiem***. Malgoi-
re. K 617. 89
- Neuwirth: *Música de*
*películas***. Rundel. Kairos. 108
- Offenbach: *Madame Favart***.
Ellis. Malibrán. 89
- Órganos históricos de las**
Canarias. Accent. 105
- Ormandy, Eugene**. Director.
Audite. 66
- Parra: *Tríos***. Recherche.
Kairos. 62
- Péres: *Contemplation***. Pérès.
Zig Zag. 89
- Petibon, Patricia**. Soprano.
DG. 103
- Porpora: *Cantatas***. Fedi.
Hyperion. 90
- Puccini: *Antología***. Varios.
EMI. 67
- *Fanciulla del West*. De
Fabritiis. VAI. 108
- *Bohème*. Spano. Telarc. . 90
- Purcell: *Fantasías***. Ghielmi.
Winter & Winter. 90
- Rachmaninov: *Suites***. Enge-
rer/Berezovski. Mirare. . . 90
- Rameau: *Pantomime***.
Sempé. Paradizo. 91
- Rheinberger: *Arme Heinrich***.
Knecht. Carus. 91
- Röntgen: *Sinfonía 10***.
Porcelijn. CPO. 91
- Roth: *Songs***. Padmore.
Signum. 91
- Sallinen: *Palacio***. Kamu.
Arthaus. 109
- Sánchez-Verdú: *Alqibla***.
Kairos. 62
- Scarlatti: *Sonatas***.
Matsuoka. Genuin. 92
- Scelsi: *Preludios***. Amato.
Stradivarius. 92
- Schoenberg: *Concierto para*
*violín***. Schulte. Naxos. . . 93
- *Pelleas und Melisande*.
Craft. Naxos. 92
- Schubert: *Lieder***.
Trost/Eisenlohr. Naxos. . . 93
- *Sonata D. 894*. Oppitz.
Hänssler. 93
- Schwarz-Schilling: *Sinfonías***.
Serebrier. Naxos. 93
- Scriabin: *Sonatas***. Stoupele.
Audite. 94
- Schumann: *Amor de poeta***.
Finley. Hyperion. 94
- *Amor y vida de mujer*.
Rubens. Naxos. 94
- *Cantos de amor y muerte*.
Connolly. Chandos. 94
- *Paraíso y Peri*.
Harnoncourt. RCA. 95
- Shostakovich: *Concierto para*
*chelo 2***. Wispelwey.
Channel. 95
- *Sinfonía 5*.
Ashkenazi. Signum. 94
- Sibelius: *Canciones***.
Nyman. BIS. 96
- *Música para el teatro*.
Vänskä. BIS. 95
- Soler: *Sonatas***. Hinrichs.
CPO. 96
- Sor: *Estudios***. Krivokapic.
Naxos. 96
- Sotelo: *Chalan***. Asbury.
Kairos. 62
- Soum, Alexandra**. Violinista.
Claves. 103
- Stanford: *Sinfonía 1***.
Lloyd-Jones. Naxos. 96
- Stoyanova, Krassimira**.
Soprano. Orfeo. 103
- Strauss: *Capricho***. Prêtre.
Orfeo. 97
- *Elektra*. Böhm. Melodram. 72
- *Sinfonía alpina*.
Jansons. RCO. 97
- Stravinski: *Consagración de la*
*primavera***. Svetlanov.
Melodia. 97
- Tartini: *Conciertos para violín***.
Vol. 14. Guglielmo.
Dynamic. 97
- Telemann: *Fantasías***. Bosgraaf.
Brilliant. 98
- *Oberturas*. Peire. Brilliant. . 98
- Terfel, Bryn**. Barítono. DG. 104
- Terradellas: *Artaserse***.
Otero. ROC. 98
- Vask: *Cantus***.
Deksnis. Wergo. 99
- Verdi: *Ballo in maschera***.
Downes. ROH. 99
- *Due Foscari*.
Giulini. Melodram. 72
- *Macbeth*. Levine. EMI. . 109
- *Nabucco*. Oren. Naïve. . . 99
- *Traviata*. Maazel. Arthaus. . 99
- Versalles, 200 años de**
música. Eufoda. 70
- Vierne: *Quinteto***.
Spiegel/Kende. MDG. . . . 99
- Villa-Lobos: *Choros***.
Neschling. BIS. 100
- Wagner: *Anillo***. Schoenwandt.
Decca. 63
- *Holandés errante*. Moralt.
Melodram. 72
- *Parsifal*. Goodall. ROH. 100
- *Tannhäuser*.
Suitner. Melodram. 72
- Walter, Bruno**. Director.
Testament. 72
- Wellesz: *Suite***. Madroszki-
wicz. Gramola. 100
- Wolff, Konstantin**. Barítono.
H. Mundi. 104
- Wolf-Ferrari: *Viuda astuta***.
Martin. Naxos. 100

FELIX

MENDELSSOHN

(1809-2009)



LOS MENDELSSOHN, SÍNTOMA DE LA SALUD ESPIRITUAL DE EUROPA

1

El 11 de marzo de 1829 el auditorio de la *Singakademie* de Berlín contiene la respiración mientras oye una pieza casi olvidada. Una lluvia de aplausos saluda la audición de la *Pasión según san Mateo* de Johann Sebastian Bach. El jefe de la orquesta se aleja del piano desde el que ha dirigido magistralmente. Los presentes descubren a un joven menudo y moreno, de rostro expresivo, que tiene veinte años y se llama Felix Mendelssohn.

El millar de personas que ha tenido la suerte de escuchar la obra están emocionados. Está el rey de Prusia pero también Schleiermacher, Hegel, Heine y Rahel Varnhagen. El éxito es enorme. Todos comprenden que el joven Mendelssohn acaba de devolver a Alemania un tesoro espiritual que tenía olvidado. Mientras todo el mundo le felicita y aclama, el joven tiene que sonreír por dentro. Al fin y al cabo él, un judío, convertido con su padre al protestantismo pocos años antes, es aclamado en la Prusia luterana como un héroe nacional. “Tiene gracia”, se dice mientras recoge a sus músicos, “que sea un cómico, un modesto judío, el que devuelva a esta gente al más grande los músicos cristianos”¹. Bach, que había desaparecido de la escena tras su muerte en 1750, llegando a ser un desconocido para los cristianos, no escapó a la curiosidad de esta extraña familia de judíos que buscaba sus manuscritos y los estudiaba. Felix y su hermana Fanny, “tan dotada musicalmente como él”, según decía Goethe, preparaban minuciosamente el regreso triunfal de Bach.

2

La figura de Felix Mendelssohn es inseparable de la de su familia. En el siglo que va del nacimiento del abuelo, Moses, en 1729, hasta el concierto del nieto, Felix, en 1829, encontramos todas las pasiones que adornan el mestizaje entre el judaísmo y el germanismo.

Prusia y España son los lugares en los que más intensamente se encarnaron los judíos de la diáspora. Esos lugares son el epicentro del mundo sefardita y del mundo azkenazi. Un observador tan fino como Nietzsche supo valorar la significación de la presencia judía en Alemania: “Europa y sobre todo los alemanes —raza miserablemente irracional a la que todavía hoy hay que lavar el cerebro— deben mucho a los judíos en lo que concierne a la lógica y a una mayor finura en los hábitos intelectuales. Allá donde los judíos han ganado en influencia, han enseñado a distinguir con mayor agudeza, a concluir con mayor rigor, a escribir con mayor claridad y precisión. Su tarea consistió siempre en llevar a la razón al pueblo”. Nietzsche no siempre trató a los judíos con esta amabilidad, pero ahí queda este cierto testimonio que hoy pocos discutirían.

Felix, el nieto del patriarca de la saga, es un producto de esa historia. Es el nieto de un judío que nunca renunció a serlo y es también el hijo de un converso, que pasa a formar parte de la *Bildung*, esa clase cultural, compuesta por amigos de la humanidad y representantes de los valores ilustrados.

En esa Europa ilustrada, los Mendelssohn se encontraban como en su casa. La ilustración europea, tan ligada a Atenas, es difícilmente comprensible sin la presencia de



Moses Mendelssohn , 1729-1786

Jerusalén. Por eso se sintieron tan sacudidos cuando llegó la ola nacionalista. Era la negación del mundo en el que ellos se habían implicado. Nada tiene entonces de extraño que los nazis persiguieran con particular saña a estos Mendelssohn, representantes de una visión del mundo que ellos, desde su particular nacionalismo germano, venían a abolir. De ello da fe este relato: “un veterana de Berlín evoca los sufrimientos que tuvo que padecer siendo prisionera política. A principios de 1945, trabajaba en el cementerio judío de Berlín. Era un campo de tránsito para prisioneros políticos. Se construyeron trincheras en las tumbas, sacando fuera los esqueletos, utilizando las calaveras como recipientes para las patatas. Fue entonces cuando observó cómo un SS, el mayor Elbers, pidió que le trajeran del panteón familiar de los Mendelssohn-Bartoldy el célebre cráneo del filósofo Moses Mendelssohn y que se lo colocaran en un nicho del muro. Se dedicó entonces a afinar la puntería disparando sobre el cráneo por encima de las cabezas de los prisioneros. El oficial de las SS intentaba alcanzar los ojos, la boca y la nariz”. El hecho nunca sucedió porque está tomado de una obra titulada *Natán en el Tiergarten*, escrita en 1987, pero explica bien el difícil lugar de los judíos alemanes en la Alemania moderna. Ellos encarnan lo que el ario odia y también desea. No hay más que ver a Reinhard Heydrich, el delfín de Hitler, oyendo a escondidas las sonatas de Mendelssohn cuando escucharle es un delito.

3

Natán en el Tiergarten representa el final de una elipse

cuyo arranque hay que situarle en otro Natán, el que sirvió de modelo a Lessing en su inmortal obra *Natán el sabio*, escrita en 1778, y que no es otro que Moses Mendelssohn, el fundador de la saga. Es un personaje singular. Considerado en su tiempo un filósofo de primera fila, sin haber pisado en universidad alguna; celebrado en la Corte, sin rastro de sangre azul; judío confeso y, sin embargo, defensor infatigable de la autoridad universal de la razón ilustrada... Cuentan que era pequeño y contrahecho, de apariencia tímida y salud delicada. Con humor decía de sí mismo que en él se resumían dos grandes hombres de la antigüedad pues era chepudo como Esopo y tartamudo como Demóstenes. Veamos cómo se presenta: “nacé en Dassau, de un padre que ejercía como maestro de escuela y de *sofer* (copista de los rollos de la ley). Bajo la dirección del gran rabino de la ciudad estudié el Talmud. Bajo la batuta del doctor en medicina Aron Gumpez me inicié en las ciencias. Luego me convertí en preceptor de los hijos de un judío acaudalado que me confió la contabilidad y la gerencia de su manufactura de sedas. Hasta hoy desempeño este cargo. Me casé con treinta y tres años y tuve siete hijos de los que viven cinco. Nunca pisé una universidad ni seguí curso alguno. Es una de las mayores dificultades a las que he tenido que enfrentarme: he tenido que recuperar todo y aprender todo por mi cuenta”. Cuando salió del anonimato y se convirtió en una personalidad pública de gran autoridad moral, siguió siendo fiel a sí mismo: “me he mantenido al margen de los grandes y de su mundo. Siempre he vivido en la sombra, sin ganas ni capacidad para mezclarme en los asuntos públicos”².

Pese a venir de lejos, el gran Ephraim Lessing le tomó como modelo de su *Natán*, el judío sabio que en la citada obra desgrana los principios de la tolerancia moderna, a saber, que todos, antes que judíos, moros o cristianos, somos hombres y, por tanto, participamos de una dignidad común; que lo propio del hombre no es poseer la verdad, sino buscarla, de ahí el sinsentido de imponer por la fuerza nuestra verdad al otro; que el criterio de verdad, en asuntos de moral y política, es el reconocimiento que nos brinden los demás³. Pero lo más llamativo del *Natán* de Lessing es que sea precisamente un judío el protagonista de la modernidad, el espejo en el que mirarse. Es una rareza, porque si algo caracteriza a la conciencia occidental es la certeza de que este mundo moderno es una secularización del cristianismo. Es la tesis, desde luego, de Max Weber que consideraba al protestantismo ascético la matriz del capitalismo y de la racionalidad occidental modernos; pero también la de Hegel o Nietzsche. Lessing rompe esa secuencia y coloca en medio de la escena a un judío.

Muchos son los que piensan que ese Natán es un homenaje a su amigo Moses Mendelssohn, traductor de Rousseau, Platón; y autor de *Jerusalem*, libro de gran impacto histórico porque plantea con claridad la relación entre judaísmo e ilustración. Para Moses Mendelssohn hay verdades eternas y verdades históricas. Las primeras no son objeto de revelación divina sino que están al alcance de la razón. La Biblia está llena de estas verdades que lo



Grabado a partir de una pintura de Moritz Daniel Oppenheim, en el cual aparecen Moses Mendelssohn, Gotthold Ephraim Lessing y Johann Kaspar Lavater

son no porque las diga Dios sino que las dice Dios porque son verdades. Luego están las verdades históricas que se asientan sobre el testimonio y la autoridad de quien las transmite. Una variante de estas verdades son las leyes, esto es, ese conjunto de mandatos o prescripciones divinas, dirigidas en exclusiva al pueblo judío y gracias a las cuales este pueblo ha conseguido mantenerse con identidad propia. Esas leyes obligan al pueblo judío por autoridad divina. Lo que conviene subrayar es que estas leyes son lo único revelado en la Biblia; lo demás, obliga en cuanto tenga fuerza racional. El judío puede, pues, sentirse en casa en medio del mundo ilustrado porque su tradición le empuja desde dentro hacia la racionalidad; y no tiene que diluirse en esa modernidad porque tiene unas señas de identidad, las leyes, que le obligan por autoridad divina. Lo que en definitiva Mendelssohn propone a ese judío que veía incompatible la modernidad y el judaísmo —de ahí que se sintiera obligado a elegir entre ser judío o ser moderno— es la doble militancia: “adaptaos”, decía en *Jerusalem*⁴, a las costumbres y a la constitución del país al que os hayáis trasladado, pero manteneos también con perseverancia en la religión de vuestros mayores. ¡Soportad las dos cargas tan bien como podáis!”. El autor de estas líneas defiende la emancipación del judío (el que se le reconozcan los derechos cívicos que Europa les niega), sin tener que pagar el precio de la asimilación, al menos en el sentido de renuncia a su propia identidad judía (lo que podríamos llamar integración cultural).

Lo que también hay en este Mendelssohn es una



Staatsbibliothek, Berlin

Busto de Felix Mendelssohn por Ernest Friedrich August Rietschel, 1848

defensa decidida de la existencia en la diáspora, allende pues de la asimilación y del sionismo. Revisando el destino de las leyes reveladas, se detiene en ese preciso momento en el que algunos quisieron construir con ellas algo así como una constitución, la *Constitución mosaica*, convirtiendo las leyes reveladas en principios políticos. Es lo que se cuenta en el libro del profeta *Samuel*. Fue un gran fracaso porque aquello degeneró en una teocracia que era la negación del judaísmo. “Esta Constitución — dice Mendelssohn— sólo ha existido una sola vez... Ha desaparecido y sólo el Omnisciente sabe en qué pueblo y en qué siglo podrá darse de nuevo algo semejante” (*Jerusalem*, 1991, pág. 259). El experimento de tener un Estado como los demás pueblos tuvo lugar y fracasó. Lo propio del pueblo judío es vivir pacíficamente entre los demás pueblos, es decir, la diáspora.

4

Moses Mendelssohn sacaba al judaísmo de la marginación o de la desaparición y le convertía en una fuerza intelectual y social de la sociedad alemana. Hay que reconocer, sin embargo, que el precio a pagar, esa doble militancia, no era fácil, sobre todo si se cuestionaba de entrada que el judaísmo nada tenía que decir de propio a la racionalidad. Se podría deducir de sus palabras que los judíos sí podían enriquecer con su trabajo e inteligencia a la sociedad, pero el judaísmo, no: ¿por qué entonces ser judío, es decir, “perseverar en la religión de nuestros mayores”, como pedía el filósofo? Apostar por la emancipación, sin pagar el precio de la asimilación, suponía una tensión que supo soportar el primer Mendelssohn pero no sus sucesores. Sus propios discípulos entendieron que había

que cortar con las raíces si uno quería conseguir el reconocimiento social de los demás. Había que renunciar a lo que les había hecho diferentes —empezando por la creencia en ser “el pueblo elegido”— ya que esa diferencia sólo les había proporcionado marginación. La consigna era ser como los demás, entrar en la historia y ejercer en ella como un ciudadano más. La forma más plástica de expresar esas ideas era la conversión al cristianismo.

Resulta sintomática la actitud de David Friedländer (1750-1834), su discípulo preferido, que llegó a ser el primer concejal judío de la ciudad de Berlín. Es el autor de un escrito anónimo en el que un judío plantea a un prelado cristiano ilustrado el deseo de convertirse al luteranismo para expresar su incorporación plena a los tiempos modernos. El autor quería saber qué precio ideológico había que pagar, un precio que fuera respetuoso con las exigencias del protestantismo, pero también con el racionalismo ilustrado. Las respuestas no fueron muy favorables, como si se denegara al judío la calidad de interlocución en asuntos que tuvieran que ver con la ilustración. Si quería convertirse tenía que pasar por caja sin exigencias. Lo que no podía un judío era invocar el beneficio de la razón ilustrada para rebajar el número de dogmas que tenía que aceptar. Este incidente, en el que intervinieron notables figuras, como el propio Friedrich Schleiermacher, es, más allá del debate teórico que planteaba, síntoma del movimiento que había desencadenado Moses Mendelssohn con su teoría de la doble militancia. Su matizada respuesta a la pregunta cómo ser judío y moderno, no tuvo sucesores.

Lo que en realidad se produjo quedó bien expresado en el destino de su propia familia. Abraham, hijo del fundador de la saga, se convirtió al protestantismo y educó a sus hijos en ese credo. Su mujer, Lea Salomon, mujer de excepcional cultura, tenía uno de esos salones visitados por la sociedad culta —*die Bildung*— en los que personalidades como Hegel, Humboldt, Paganini o Heine anunciaban el mundo que venía. Su hijo Félix pudo dedicarse al arte, sin tener que preocuparse de la economía, al igual que su hermana Fanny, otra gran música. Dorothea, hija también de Moses, se casó con Simon, cuyo hijo fue Philipp Veit, el pintor. Su segundo esposo, el filósofo y novelista Friedrich Schlegel, es representante eximio del romanticismo alemán.

Quedan lejos los tiempos del abuelo que se había mantenido “al margen de los grandes y de su mundo. Siempre he vivido en la sombra, sin ganas ni capacidad para mezclarme en los asuntos públicos”. En su estirpe encontramos banqueros, científicos, músicos y profesores. Gente que no sólo visita los salones que evitaba el abuelo sino que los representa, encarnando ellos esos valores protestantes que van incluidos en el paquete de la asimilación. Debí de ser al observar esta deriva que Heinrich Heine vio, injustamente, en Moses Mendelssohn al “Lutero judío”, destruyendo éste, como también hiciera aquél, “el catolicismo” (lo que el cristianismo y el judaísmo tenían de asfixiante) de sus propias religiones.

La vida burguesa de la estirpe no consiguió, sin embargo, borrar las huellas del pasado. Fue precisamente Felix Mendelssohn (lo de Bartholdy era un añadido para subrayar la integración social de los recién asimilados) el que se planteó una edición “bella y bien hecha; precisa y auténtica” de las obras completas del abuelo, tal y como se lo comunica a su tío Joseph, en una carta del 20 de febrero de 1840. Su tío Joseph, banquero, que era el único de la familia que no había abandonado el judaísmo, apoyó encantado la propuesta. Fue su hijo, George Benjamín, profesor de geografía en la universidad de Bonn, quien se ocupó de la edición. El tío Joseph escribió en el primer volumen una semblanza de su padre. Lo que más llama la atención en la

presentación general de la edición es la discreción extrema con la que se trata la dimensión judía de la obra. Lo que realmente se perseguía era la “germanización” completa de Moses Mendelssohn y, de paso, de la saga.

Del Mendelssohn músico algunos dicen que hay más talento que genio, más profesionalidad que genialidad⁵. Su tiempo lo admiró por el amable equilibrio entre clasicismo y romanticismo. Aunque lo que más haya llegado al público es la *Marcha nupcial* cuyo abuso ha degradado un verso de música clásica a la ordinareiz del tachín-tachín de los salones de boda, lo cierto es que estamos ante una música que expresa como pocas el talante de la *Bildung*, de esa gran cultura centroeuropea ilustrada basada en la amistad y realmente cosmopolita. En eso sí que recuperaba el nieto la figura del abuelo que había inspirado a Lessing el personaje de Natán el Sabio. Natán como Felix encarnaban los valores universales de la ilustración que iban a ser cuestionados por el ascenso del nacionalismo, sobre todo del nacionalsocialismo.

5

Hemos dejado al oficial de las SS disparando al cráneo de Moses Mendelssohn para no perder la puntería con su pistola. Eso es ficción. Lo que sí ocurrió fue que un 9 de noviembre de 1936 —dos años antes de la *Kristallnacht*— un grupo de nazis destruyó en Leipzig el monumento erigido en honor de Felix Mendelssohn. Su música, prohibida. Unos años antes, en 1933, a la vista de la escalada nazi, el *Jüdischer Kulturbund* de Berlín quiso inaugurar la temporada teatral con el clásico *Natán el Sabio*, esperando que el viejo mensaje de “¿acaso no somos hombres antes que judíos, cristianos o musulmanes?” movilizara las energías universalistas de la mejor tradición alemana y, de esta manera, poner coto a los desmanes asesinos del nacionalsocialismo. Los nazis, que ya están en el poder, autorizan la representación, pero a condición de “judaizar” a Natán para que ningún alemán cayera en la tentación de seguir al ser tolerante y fraterno que Lessing había puesto sobre el escenario.

Así acaba una época que creyó honradamente en una emancipación llevada hasta el extremo del asimilacionismo. Fue en vano. Como al académico del que habla Kafka en *Informe para una academia*, los demás no podían privarse de denunciar su pasado “simiesco” tras su capa de alta cultura. De nada valía lo que esta generación había hecho por la cultura alemana y había querido ser personalmente. El único principio identificador era la mirada nazi y para esa mirada la música de Felix Mendelssohn estaba contaminada por la sangre de una raza inferior que ponía en peligro la pureza aria. La biología sustituyó a la cultura. El fecundo hermanamiento entre *Deutschtum* y *Judentum*, perseguido por tantos judíos, de Moses a Rosenzweig, pasando por Marx, Cohen o Kafka, fue alcanzado en su línea de flotación y echado a pique. Se clausuraba el viejo sueño ilustrado de una humanidad y aparecían los jinetes del nacionalismo en cualquiera de sus versiones.

Aunque el crimen tuvo lugar —por eso, desde el juicio de Núremberg, calificamos a la existencia concentra-



Dibujo a lápiz de Fanny Mendelssohn

cionaria como un crimen contra la humanidad— Hitler fue vencido. Estamos en otro tiempo, aunque no está claro en qué tiempo estamos. Kafka decía que el artista es como un reloj que da la hora con adelanto. El que todavía hoy, pese a todo, se siga escuchando con gusto al Mendelssohn músico puede ser la señal de que no todo está perdido. Mendelssohn es más que un músico. La historia ha cargado ese apellido de una significación muy especial, ya que en él se juega el proyecto ilustrado. La valoración de ese apellido es como un termómetro de la salud espiritual de Europa.

Reyes Mate

¹ Testimonio recibido por Dominique Bourel en su monumental obra *Moses Mendelssohn*, París, Gallimard, 2004, pág. 11.

² Maurice-Ruben Hayoun, *Moïse Mendelssohn*, París, PUF, 1997, pág. 31.

³ Para un estudio de la figura de Natán y de la significación de la obra de Lessing remito a AAVV, *Religión y tolerancia. En torno a "Natán el sabio" de E. Lessing*, Barcelona, Anthropos, 2003. El volumen incluye la traducción de la obra teatral a cargo del dramaturgo español Juan Mayorga.

⁴ Moses Mendelssohn, *Jerusalem*, Barcelona, Anthropos, 1991, pág. 263.

⁵ Es la opinión de Blas Matamoro en la presentación de *Felix Mendelssohn. Sinfonías Tercera y Cuarta*, editado por *El País*, Madrid, 2004, pág. 25.

EL ROMÁNTICO QUE TENDÍA PUENTES ENTRE ÉPOCAS

El 11 de marzo de 1829, en la Singakademie de Berlín y ante una sala abarrotada de público, Felix Mendelssohn-Bartholdy tomaba la batuta para ofrecer su versión de una obra maestra que permanecía en el más profundo de los olvidos desde la muerte, en 1750, de su autor, Johann Sebastian Bach. Se trataba de la *Pasión según san Mateo*. El éxito, incontestable, abrumador, con que fue acogida la partitura, se repitió diez días más tarde y también el 17 de abril, esta vez con dirección de Carl Friedrich Zelter.

Mendelssohn contaba en aquel momento veinte años y ya había dado muestras de una extraordinaria precocidad, tanto en la faceta de compositor como en las de pianista y director de orquesta. Y de una no menor osadía, cabría decir también, pues fue sólo gracias a su iniciativa e insistencia que ese histórico concierto llegó a tener lugar. Para ello hubo de vencer incluso la resistencia de su maestro Zelter, director de la Singakademie berlinesa y principal impulsor de la recuperación del legado bachiano, pero que dudaba de que una obra de tal austeridad y magnitud pudiese ser soportable para el público de la época. Todo lo contrario que su discípulo, quien se había formado estudiando el *Clave bien temperado* y otras obras instrumentales de Bach, y que por ello, ya desde el año 1817, se había propuesto dar a conocer ese gran monumento que es la *Pasión*. En esa labor de recuperación, el joven músico no estuvo animado por pretensión musicológica o historicista alguna, imposible de pedir en un tiempo en el que justamente empezaba a tenerse una noción del pasado musical. Más bien al contrario: su admiración por el *kantor* no le impidió trasladar la partitura de la iglesia a la sala de conciertos, ni tampoco modernizarla rehaciendo y aumentando los efectivos orquestales con el propósito de buscar las mejores soluciones sonoras, aunque fueran ajenas al espíritu barroco. Todo con tal de hacer la obra más accesible al público de su tiempo.

El respeto a la tradición

La noticia de ese concierto o de esos arreglos sobre la partitura original bachiana no son una simple anécdota en la trayectoria artística de Mendelssohn. Son algo que deja traslucir un componente muy importante de la personalidad de este maestro, algo que marcará de manera concluyente su estilo como creador y que le distinguirá de la mayoría de sus contemporáneos: el respeto por el pasado. Un posicionamiento diametralmente opuesto al de un Hector Berlioz, por ejemplo, quien nunca ocultó la antipatía que el maestro de Eisenach o el también barroco Georg Friedrich Haendel le despertaban. Es más, el francés se enorgullecía de respetar sólo a Christoph Willibald Gluck y Ludwig van Beethoven entre sus ancestros en la historia de la música. De ahí que en una ocasión, y con un cierto desdén, comentara a propósito de Mendelssohn que éste “amaba demasiado a los muertos...”.

No le faltaba razón. Mendelssohn fue un romántico que rompía tópicos en un tiempo en que la negación del pasado y la mirada al futuro eran casi dogma de fe. Su estricta formación académica al lado de Zelter le había transmitido el amor por la tradición, y en ella buscó los elementos constitutivos de su lenguaje. Pero al mismo tiempo supo ir más allá, absorber todo tipo de influencias y adaptarlas a su propia personalidad. De ahí una obra que presenta facetas muy variadas e incluso contrapuestas, sin caer en ningún momento en la pretensión de mostrar un camino a seguir



Óleo de Carl Joseph Begas de un joven Felix Mendelssohn, 1821

en el porvenir, esa ambición de precursor o profeta que tanto lastra las aportaciones de otros creadores románticos, como Richard Wagner. Y de ahí, quizás, el aprecio que por Mendelssohn sintió el poeta Johann Wolfgang von Goethe, incapaz de entender la música que hacían Beethoven o Franz Schubert, pero que en cambio acabó rendido ante la magia de ese niño de doce años que en 1821 fue a visitarle a Weimar y con el que, a pesar de una diferencia de edad de sesenta años, le acabó uniéndose una profunda y sincera amistad. Porque para él, Mendelssohn encarnaba la esperanza del arte musical, el anclaje con la tradición que él también amaba y cuyos límites la generación romántica pugnaba por traspasar.

El respeto a la tradición, pues, es el gran secreto del estilo mendelssohniano. Fue Robert Schumann, crítico tan sagaz como extraordinario compositor, quien supo expresar de manera concluyente y perfecta la esencia del lenguaje de su amigo. Para él, el creador de *Sueño de una noche de verano* era “el Mozart del siglo XIX, el músico más claro, el primero que ha sabido ver y reconciliar las

contradicciones de la época". Y lo era no sólo por ser un niño prodigio como el salzburgués, dotado de unas cualidades musicales y artísticas asombrosas, sino sobre todo por su capacidad para sintetizar influencias diversas y llevarlas a su terreno. Dicho de otro modo, Mendelssohn fue un músico que tendió puentes: entre el barroco y el romanticismo, entre lo clásico y lo romántico. En este sentido, la imagen que se tiene del artista romántico como un ser exaltado, violentamente individualista, solitario, dominado por sentimientos irrefrenables y categóricos, violentador de la forma, enfrentado a todas las convenciones sociales y artísticas, y trágicamente escindido entre el arrebatismo místico y el desenfreno demoníaco no se cumple con Mendelssohn. No, en su obra no hay afán de romper nada, aunque tampoco de copiar modelos ya preestablecidos por la tradición. Pero sí de insuflarles nueva vida. Para decirlo en palabras de Alfred Einstein, en el de Hamburgo "el elemento clasicista aceptaba el elemento romántico y éste no interfería en su romanticismo".

Esta síntesis de lo que siempre se han considerado extremos irreconciliables de la creación artística en un todo armonioso es lo que otorga a su música un aspecto único, diferente y de especial atractivo, lo que la hace fácilmente identificable desde los primeros compases. Mendelssohn fue un maestro de la claridad y la simetría formal, al que nada le resultaba tan odioso como la distorsión de la armonía, la innecesaria trasgresión de las normas, la afrenta a la respetabilidad musical... Y así, consecuentemente, a lo largo de su breve vida escribió una música de gran perfección formal, sólo aparentemente poco profunda y alejada de toda preocupación metafísica, grata al oído, cuyo lirismo espontáneo y directo se ha confundido en más de una ocasión con sentimentalismo azucarado y convencional (para Debussy, por ejemplo, el compositor no era más que "un notario fácil y elegante"). Las contradicciones de la época se reconcilian, y clasicismo y romanticismo, lo apolíneo y lo dionisiaco (si se prefiere en palabras de Friedrich Nietzsche, para quien Mendelssohn fue "un bello accidente en la historia de la música alemana"), aparecen indisolublemente unidos, de tal modo que, como tantas veces se ha dicho, Mendelssohn fue un romántico clásico y un clásico entre los románticos. En todos los sentidos, un clásico del romanticismo.

Los oratorios y la huella barroca

Como compositor, su ideal de sintetizar el pasado y el presente es palpable en casi toda su producción, pero en pocas obras se hace tan evidente como en sus dos grandes oratorios, *Paulus* (1836) y *Elías* (1846). En ambos casos, Mendelssohn supo amalgamar el estilo monumental de los oratorios de Haendel y la austeridad de las *Pasiones* de Bach con las nuevas posibilidades de expresión de su tiempo. Así supo verlo Schumann, quien, tras el estreno del pri-

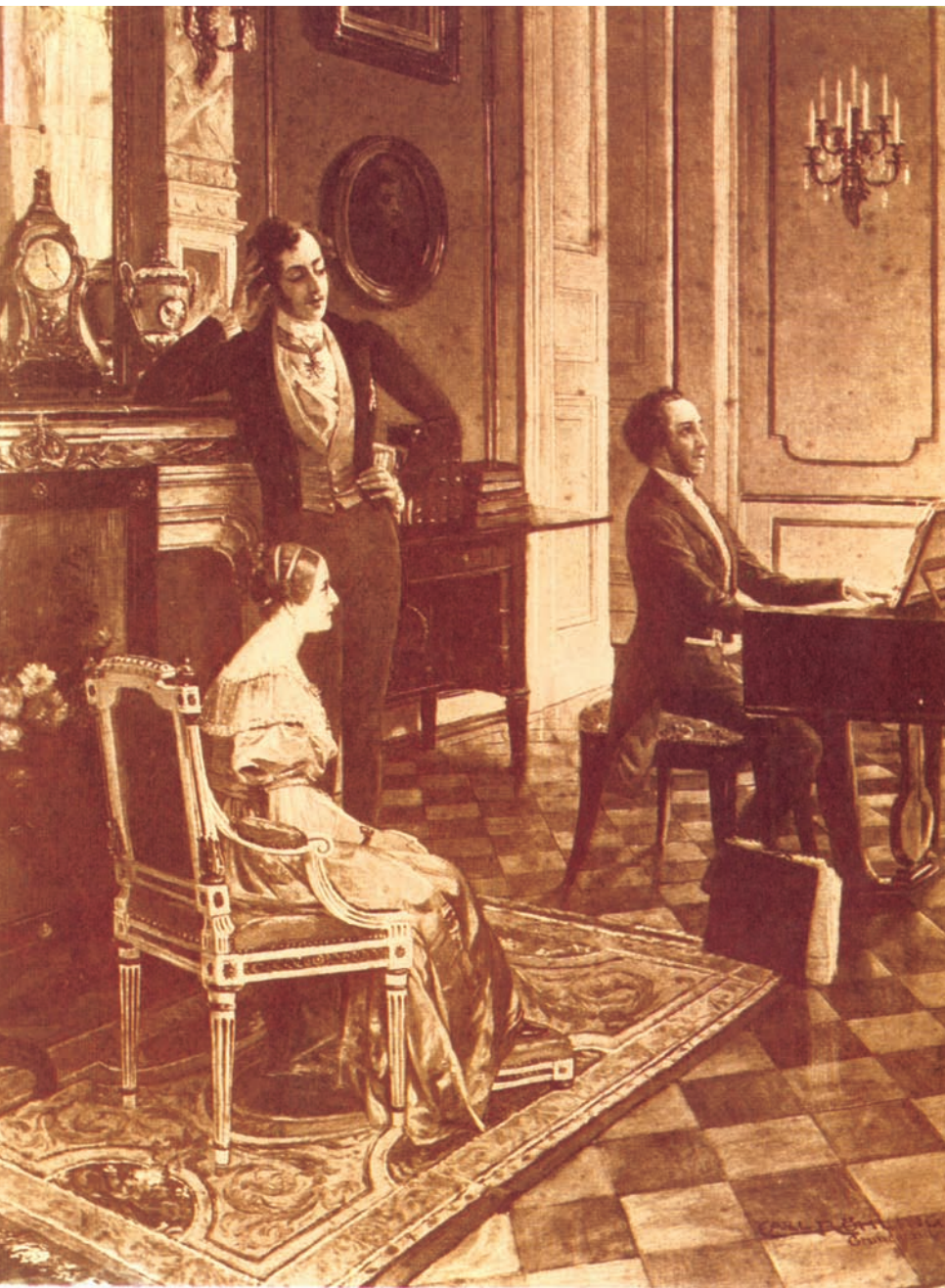


Dibujo en el que aparece Mendelssohn tocando el piano en casa de Goethe

mero el 22 de mayo de 1836, en Düsseldorf, escribió: "El *Paulus* es arte y no amaneramiento. Aquí todo se percibe: forma y figura, Bach y Haendel, y, sin embargo, en la música no se advierte imitación ni recordatorio de sus inspiradores". Gran cantidad de números de este oratorio están escritos en un estilo poderosamente influido por el de Bach. Es el caso del coro inicial, tan cercano a sus exclamaciones a la introducción de la *Pasión según san Juan*, por no hablar del magistral manejo de la fuga en el coro *Ich danke dir, Herr, mein Gott* o de la presencia de corales protestantes como cierre de cada sección.

En cuanto al *Elías*, su acogida no fue menos entusiasta. Estrenado en la patria por excelencia del género oratorio, Gran Bretaña, concretamente en Birmingham el 26 de agosto de 1846, motivó una elocuente carta enviada desde el palacio de Buckingham en la que Mendelssohn fue alabado como "el profeta del nuevo arte", aquél que, por su genio, debía oponerse a los "falsos sacerdotes" y restituir al oído el sonido puro de la armonía conforme a las reglas. El compositor no se consideró nunca a sí mismo un profeta ni un restituidor, pero la carta es indicativa del éxito y respeto del que su figura y su música gozaron en su época. Sea como fuere, el Reino Unido no dudó en hacer suyas estas composiciones, como bien señalaba sir George Grove, para quien los oratorios de Mendelssohn llegaron a las islas "no como extranjeros, sino como los hermanos menores del *Mesías* y *Judas Macabeo*. Estamos orgullosos de ellos, como si se hubieran estrenado o presentado hace mucho tiempo aquí; tienen muy merecida esa posición, próxima a Haendel, que Mendelssohn ocupa en Inglaterra". A *Paulus* y *Elías* seguro que ese crítico habría añadido también otras obras sinfónico-corales, como el *Salmo 42 op. 42* (1837), coronado por una vasta fuga de acentos muy haendelianos.

Pero la presencia de los maestros del barroco y la huella de la tradición sacra protestante germana no se agota aquí, sino que está también presente en los abundantes coros, corales, motetes y cantatas escritos por Mendelssohn en su intento de renovar la música luterana. Un ejemplo espléndido



Cuadro de Carl Röhling que muestra a Mendelssohn tocando el piano para la reina Victoria de Inglaterra, a quien dedicó su célebre *Sinfonía escocesa*, 1842

do de ello lo constituye el motete *Mitten wir im Leben sind* op. 23, n.º 3 (1828), para coro mixto *a cappella*, en el que el compositor incluso se retrotrae hasta un tiempo anterior al de Bach, empleando sonoridades que recuerdan a un Heinrich Schütz o a los maestros venecianos del siglo XVII, además de una polifonía canónica, si bien los acentos de la nueva estética romántica se vislumbran en la intensidad expresiva que adquiere la pieza gracias a la eficaz contraposición entre las voces femeninas y las masculinas. El efecto resultante, siempre equilibrado, es de una fascinante mezcla entre arcaísmo y modernidad.

Lejos de agotarse aquí, el uso de motivos litúrgicos alcanza incluso a la música orquestal. Mendelssohn los empleó también en dos de sus sinfonías: la *Segunda en si bemol mayor* “*Lobgesang*” (1840) y la *Quinta en re mayor* “*Reforma*” (1832; fue la última de las cinco sinfonías del

maestro en ser publicada, de ahí que ocupe la última plaza en su catálogo, a pesar de ser la segunda en haber sido compuesta). La primera presenta un final cantado que recuerda al de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, y ambas están construidas a partir de melodías litúrgicas de la Iglesia luterana a la que el compositor, desde la conversión de toda la familia en 1816, pertenecía. Irregulares, y en el caso de la *Lobgesang*, de un carácter híbrido, a medio camino entre la sinfonía y la cantata, que por lo osado resulta extraño en nuestro compositor, estas dos partituras muestran el íntimo conflicto entre las dos tendencias creadoras con las que se batió durante toda su vida Mendelssohn y que él intentaba conciliar: el coral luterano y un lenguaje más decididamente moderno, sobre todo en su armonía y su intencionalidad expresiva. Corales que todo creyente podía reconocer al instante (como *Alles, was Odem hat, lobe den Herrn!*, que abre la *Segunda* y se convierte en su hilo conductor), contrapunto estricto o una deliberada austeridad sonora son algunos de los parámetros que procuran una personalidad especial a estas composiciones, por lo demás poco interpretadas fuera de los países de órbita protestante.

El romanticismo feliz

Desinteresado de la ópera, Mendelssohn dedicó sus máximos esfuerzos a la composición coral, en la que veía con más claridad la posibilidad de establecer un diálogo con aquellos maestros del pasado que tanto amaba. Sin embargo, hoy es su producción orquestal la más difundida y la que le ha convertido en uno de los compositores más populares del repertorio. Y aquí encontramos a un segundo Mendelssohn, posiblemente más libre. Saltando el preámbulo de las juveniles doce sinfonías para orquesta de cuerda (1821-1823), en las que un prodigio de doce años experimentaba con la materia musical

dentro de un estilo que bebe de autores como Mozart y Rossini, es en esta parte de su catálogo donde se concentra la otra cara del maestro, aquella más luminosa, amable y feliz. Y también más romántica. Porque Mendelssohn no sería un autor romántico si, por encima de los rasgos de su estilo más deudores de la tradición y concnientes básicamente al nivel de la técnica, no se extendiera también un halo subjetivo: un apasionamiento interiorizado, nunca violento, de un alto lirismo y poder evocador, a veces teñido de cierta melancolía, que atraviesa de punta a punta muchas de sus obras maestras y que constituye su verdadero sello personal. “Escribir cada vez lo que me sale del alma. Ésa es la única regla que conozco”, comentó a propósito de su *Sinfonía n.º 3 en la menor* “*Escocesa*” (1842), una de sus partituras más hermosas, a pesar de lo largo y difícil de su gestación. Porque Mendelssohn, a

pesar de su precocidad, no fue un compositor dotado de la facilidad de escritura de un Mozart. Cada obra le suponía improbos esfuerzos hasta que conseguía encontrar el tono adecuado. En el caso de la *Escocesa*, la composición se extendió a través de trece años, pero el resultado es una pura pintura sonora, en la que se recrea, y sin necesidad de recurrir a programa extramusical alguno, el ambiente de los paisajes y brumas de las Highlands escocesas que el compositor visitó en 1829. Aquí, al igual que en la siguiente sinfonía, la *Cuarta en la mayor "Italiana"* (aunque mejor sería decir que la "anterior", pues fue acabada antes, en 1833), aparece otro rasgo definitorio del romanticismo mendelssohniano, como es la importancia que en la génesis de su música tiene el elemento visual. "Mendelssohn es un paisajista de primer orden. Todo en su música está visto con una maravillosa espiritualidad, sentido con exquisitez y reproducido con un arte perfecto", llegó a decir de él alguien tan alejado de su estética como Richard Wagner (quien, posteriormente, no tendría reparo alguno en atacarlo con saña en un vergonzoso panfleto racista). No hay que deducir de estas palabras, empero, que las obras así surgidas sean programáticas. Para Mendelssohn, y aquí se revela el seguidor de los clásicos, la buena música no se hace más clara mediante interpretaciones poéticas; ha de ser válida por sí misma. En realidad, y dando la vuelta a los planteamientos de los artistas más "progresistas" de su tiempo, para él los sentimientos expresados en la música no son tan vagos como para que no puedan expresarse con palabras, sino que son demasiado definidos como para poder darles una traducción verbal exacta. En su caso, y dado su carácter discreto, prefirió no mostrarse demasiado. Sólo en alguna de sus últimas obras instrumentales o de cámara, como el *Cuarteto de cuerda n.º 6 en fa menor* (1847), escrito a raíz de la muerte de su hermana, confidente y también compositora Fanny, Mendelssohn dejará traslucir su propio interior de una manera más dramática.

Los efectos pictóricos mencionados más arriba Mendelssohn los consigue gracias sobre todo a la claridad de su armonía y orquestación, ésta dominada por el sonido fugaz y aéreo de las maderas, instrumentos para los que el compositor escribió siempre con gran fantasía. La *Tercera*, con sus imitaciones de gaitas en el Scherzo, y la *Cuarta Sinfonías* son un ejemplo paradigmático de esa sensibilidad para el timbre, pero también la obertura *Las Hébridas* (1830), "el primer gran cuadro marino de la música romántica" según Marc Vignal, y muy especialmente esa obra maestra que es *El sueño de una noche de verano*, tanto la obertura escrita por un Mendelssohn adolescente en 1826 como el resto de la música incidental para la misma comedia compuesta dieciséis años más tarde. Desde el escurridizo movimiento de los violines en *divisi* con que se abre la obertura, hasta el poder evocador de la trompa en el Nocturno o la milagrosa ligereza de las flautas en el Scherzo, todo en esta obra es magia, armonía, frescura y vivacidad. Todo respira una rara espontaneidad y, sobre todo, da cuenta de una luminosidad que rompe de nuevo con los tópicos románticos. Este Mendelssohn instrumental busca la transparencia, la claridad de líneas, dejando que la música fluya aparentemente libre. Sólo en apariencia, pues la estructura formal aparece también diáfana. Las suyas son las formas consagradas por la tradición, sin que su replanteamiento entre siquiera a debate. En su origen está Beethoven, pero un Beethoven visto como el genio que perfeccionó la forma y encontró un nuevo orden en el caos, nada que ver con el Beethoven revolucionario que vino a poner un punto y aparte en la historia de la música, que era el que preferían Berlioz o Wagner. Por otra parte, este Mendelssohn se

caracteriza por huir de la violencia, del dramatismo y la teatralidad por la que tanto se desviven otros románticos. Él más bien concibe sus composiciones de una forma poética, siendo quizás el ejemplo más evidente de ello el *Concierto para violín en mi menor* (1845), en el que además encontramos un melodismo envolvente y a la vez extrañamente apasionado al que la virtuosística escritura para el solista sirve en todo momento.

Nostalgia a través del piano

Aunque con matices, el capítulo del catálogo mendelssohniano que más se acerca a lo que es el romanticismo quizá sea el pianístico. Lo es en lo que se refiere a la composición de breves piezas que bordean el sentimentalismo, como los ocho libros de *Romanzas sin palabras* (1829-1845), sin duda su colección para el teclado más emblemática. Su título ya lo dice todo: melodías en forma de canciones (populares, de cuna, de rueca, barcarolas, marchas fúnebres) que presentan un acompañamiento de delicadeza extrema, que busca expresar o pintar un sentimiento indefinido. De carácter sencillo, su principal problema es la falta de implicación personal, de sinceridad. Porque mientras otros músicos de su misma generación, como Schumann, Chopin o incluso Liszt, hicieron del piano una prolongación de su propio yo, el de Hamburgo prefería, al igual que en sus obras orquestales y buena parte de las camerísticas, no mostrarse plenamente. En todo caso, las suyas son piezas que desprenden un sentimiento de nostalgia, un rasgo netamente romántico, aunque en el caso de Mendelssohn aluda a la añoranza por un tiempo perdido más que a una felicidad personal.

Como auténtico virtuoso del teclado que fue, Mendelssohn también escribió un buen número de piezas de bravura destinadas a resaltar sus capacidades como intérprete, pero que en el fondo rompen un tanto con el tono sereno general de su obra. Como el *Capriccio brillante en si menor op. 22* (1832) y el *Rondó brillante en mi bemol mayor op. 29* (1834), ambas con acompañamiento de orquesta y de las cuales se ha dicho que presentan "muchas notas y poca música". En la misma línea, si bien más estilizadas, se presentan las composiciones destinadas a los salones burgueses y aristocráticos, en las que el músico muestra también su vinculación con el arte del pasado, en este caso con el virtuosismo postmozartiano representado por Johann Nepomuk Hummel. Por ejemplo, en el brillante *Capriccio en fa sostenido menor op. 5* (1825), en el que también se observa la huella de las *Invenções* de Bach y de Domenico Scarlatti. Y bachianas son las *Siete piezas características op. 7* (1827), la tercera y la quinta de las cuales son fugas en el más puro espíritu barroco. En todo caso, su forma de escribir para el teclado no es tampoco innovadora, como sí puede serlo su forma de orquestar: no plantea nuevos retos al pianista, ni descubre nuevas técnicas o sonidos. Y, sin embargo, cautiva. Sobre todo en la que posiblemente sea la obra más hermosa, intensa y dramática de todo su catálogo pianístico: las *Variaciones serias en re menor op. 54* (1841), una de las mayores (y más desconocidas) creaciones del pianismo romántico, que exige una técnica impecable por parte del intérprete, pero también una gran capacidad de interiorización y de sugerir matices expresivos.

Romántico y clásico; clásico y romántico. El éxito de que disfrutó en vida Mendelssohn demuestra cómo las formas clásicas y el espíritu moderno, antes que contrarios, son dos elementos complementarios, las dos caras de una misma moneda. Y es que el arte, sin expresión es mero artificio, y sin forma, mera elucubración.

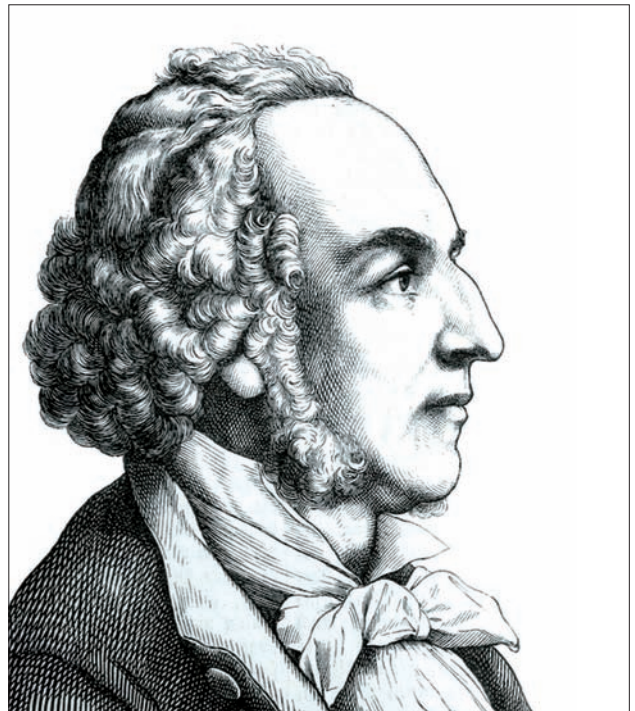
MENDELSSOHN Y LA LITERATURA

Para empezar, hemos de recurrir a la conocida frase, tan sobada, de definir a Mendelssohn como el compositor “más clásico entre los románticos y el más romántico entre los clásicos”. Reunía atributos que lo podrían encasillar, efectivamente, en una de esas dos categorías. Nos interesa aquí resaltar su carácter de creador romántico, por mucho que, a la hora de componer pudiera emplear métodos y buscar equilibrios, orquestales o vocales, del periodo anterior. Un músico inmerso en pleno siglo XIX y receptor por tanto de todas las influencias artísticas que penetraban en su medio cultural, desde las teorías neoclásicas de Winkelmann, abrazadas por antecesores de mucho relieve, hasta los impulsos nacidos de los patriotas alemanes, herederos de la Ilustración y que buscaban la razón auténtica de un ser nacional.

Romántico, pues, aunque romántico contenido, en todo caso poroso para dejarse imbuir de lo nuevo y para degustar las teorías que estaban construyendo el imaginario romántico, empujado, como es norma en fenómenos de este tipo, desde lo literario, que es el mundo en el que nos queremos mover, siempre en su relación con el pentagrama, que de un compositor estamos hablando. Adolfo Salazar recogía en su admirable libro *El siglo romántico* (J. M. Yagües Editor, Madrid, 1936) esta aseveración de Victor Hugo ante la pregunta de qué era el Romanticismo: “Es la literatura del siglo XIX”. Sin duda, una respuesta genérica y cómoda. Pero en absoluto equivocada; porque, como subrayaba el musicólogo español, “el movimiento intelectual, sentimental y de renovación de costumbres públicas y privadas que se conoce bajo el título común de Romanticismo, si fue pródigo en lágrimas, no lo fue menos en tinta”. El Romanticismo ha escrito mucho, pero más se ha escrito sobre él. Y Mendelssohn, como tantos compositores románticos de primera y, en su caso, podríamos decir que ya segunda, generación, Beethoven y Schubert entre aquellos, entró en él a través de la literatura. Penetró en ese nuevo elemento emocional de la música, extraño y simbolista, que expresa “no la belleza, sino la vida” y que supone la adscripción a un factor común, el yo como personaje principal, fundamentalmente por las palabras de los poetas. El movimiento, que abarcaba también la filosofía y todo tipo de escritura, tendía su impulso natural hacia una renovación del arte de los sonidos capaz de lograr la concordancia, ya que no siempre la unión, de esos sonidos y de las palabras. La contestación que pueda darse a las preguntas ¿en qué sentido, en qué medida y por qué rasgos y procedimientos se realizó esa concordancia? es probable que resuma la historia de la música en la era romántica, como apunta drásticamente Jean Chantavoine (*La era romántica*. Uteha, México. 1958).

El propio Chantavoine resaltaba la complacencia de los románticos en marcar la contraposición de las artes plásticas, que se producen en el espacio, y la música, que se desenvuelve en el tiempo. Figuras como Novalis (1772-1802), el poeta más intenso del primer romanticismo alemán, una personalidad iniciática, pero menos importante de lo que se creía; Wackenroder (1773-1833), cuyo héroe literario es un músico —Joseph Berglinger—, o, en especial, Ludwig Tieck (1773-1833), de vida mucho más larga, singularmente volcado hacia la música, aunque, curiosamente, tuviera como modelo a Bach, son las que van marcando el camino del romanticismo musical, en el que entrará, más allá de las abstracciones de los literatos, el compositor protagonista de nuestra historia.

Aunque el fenómeno que tratamos de definir y de fijar y que movió los estímulos de los creadores en los albores del XIX, hubiera nacido probablemente en lo musical mucho antes. Autores como Robert Minder (*Ludwig Tieck*. París,



Felix Mendelssohn, 1854

Les Belles-Lettres, 1936) iban mucho más lejos al manifestar que “el romanticismo se afirma y se precisa en la ópera de Mozart, que es su ejemplo más acabado y el *non plus ultra*, que no se debe intentar sobrepasar so pena de caer en lo extremo. El mismo Mozart contiene algunos gérmenes de degeneración que Beethoven ha de desarrollar y cultivar hasta el frenesí”. Y que Schubert y, a su modo, Mendelssohn, por otros caminos, realmente originales, habían de tratar y de potenciar. En todo caso, Tieck confería escaso valor a la ópera, a la que consideraba un género aburrido porque en ella “no avanza la acción”.

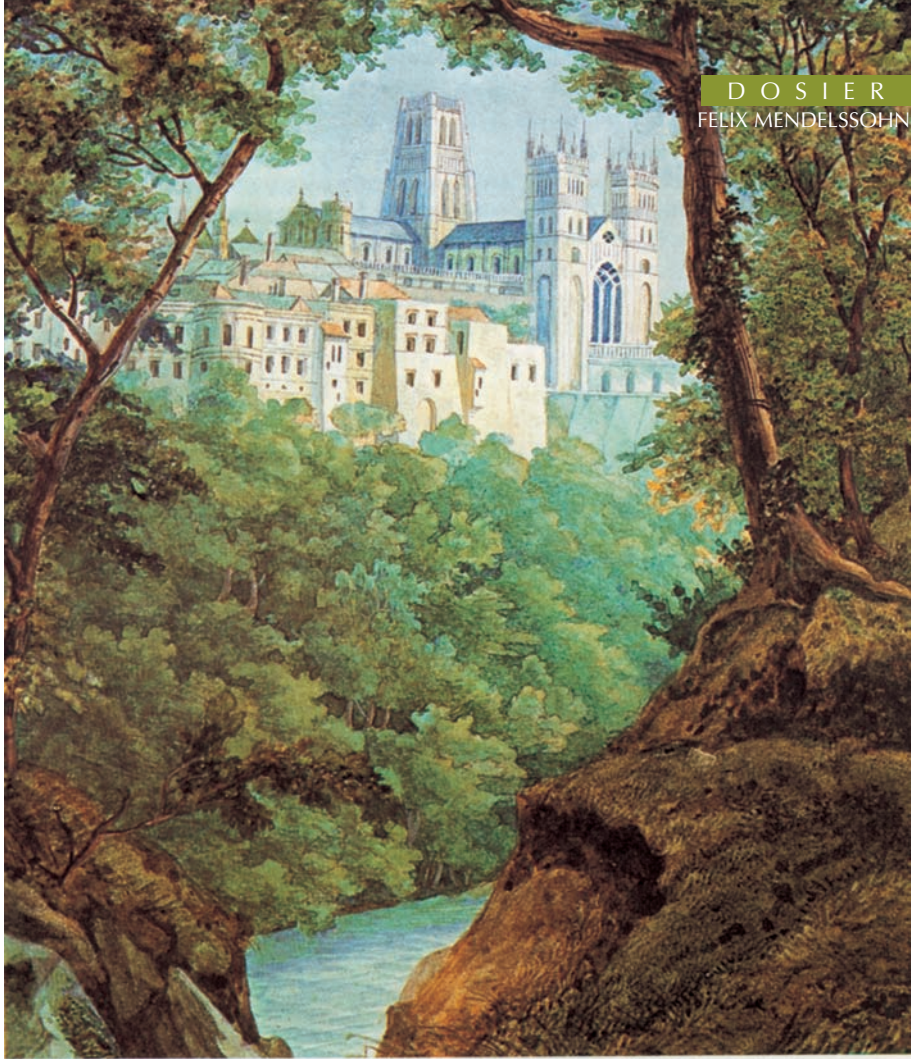
Una pluma diestra

Siempre ha sido reconocida la buena pluma de Mendelssohn. Una habilidad que, puede sorprendernos ahora, determinó en tiempos que se le concediera una importancia que durante decenios no se llegó a otorgar a su música, que hoy sabemos apreciar en su justo término y por eso, igual que la admiramos, podemos discutirla en algunas de sus parcelas; porque el joven y talentoso hijo y nieto de banqueros compuso mucho y bien a lo largo de su corta vida; pero no toda su producción posee el mismo nivel, cosa lógica, pero en este caso la irregularidad presenta mayores

desniveles. La finura de trazo, la refrescante instrumentación, la álgida rítmica, la tersura melódica, la firmeza de la construcción no se dan de la misma manera en todos los terrenos ni en todas las partituras que salieron de mano tan diestra y fácil. No pocas veces un formalismo un tanto apollillado y un banal y pomposo discurso nos alejan de unas propuestas por lo común interesantes, aunque raras veces emotivas.

Encontramos que sus cartas, que es el pie literario sobre el que nos movemos, pues no fue narrador al uso, una habilidad para la descripción y un refinamiento en la expresión que sin duda son hijos de uno de sus maestros más admirados, aunque generalmente a distancia, como Goethe, del que hemos de hablar de inmediato. Toda su familia escribió mucho — su hermana Fanny, por ejemplo, lo hacía aún mejor—, y no es raro que él lo hiciese también. Se han contado algo más de cinco mil epístolas salidas de su pluma; y siete mil enviadas a él. Casi todas están localizadas y, en buena parte, publicadas. Las primeras en 1861 por dos de sus hermanos, Paul y Carl. A este respecto, recomendamos un volumen muy útil, una especie de compendio, titulado *Felix Mendelssohn Bartholdy Briefe*, editado por Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, de Fráncfort, con selección de textos a cargo de Rudolf Evers (Fromm International Corporation de Nueva York lo publicó, traducido por Craig Tomlinson, en 1990).

Las escenas que Mendelssohn nos describe en estas misivas nos proporcionan una imagen fiel y precisa de lugares y hechos de Suiza, Italia o Escocia, en el estilo de la época, que tendía a interpretar más bien metafísicamente los fenómenos naturales; y con aplicación de criterios contenidos en uno de los libros de cabecera de los discípulos de Goethe, el famoso *Sentimental Journey* del inglés Laurence Sterne (1713-1768), en el que se trataban aspectos conectados con la incomunicación humana. Una gran parte de estos escritos se refiere a las bellas artes, para las que poseía especiales facultades, como moderno hombre del renacimiento, como ilustrísimo diletante. No puede desconocerse la influencia del *Viaje a Italia* de Goethe. Se han destacado por los autores singularmente sus observaciones sobre la temprana pintura italiana y las elucubraciones sobre la tan debatida cuestión en torno a si el arte, la belleza se bastan por sí mismos. En particular, su curiosidad por la antigüedad romana le guió también, en la parcela meramente musical, hacia los polifonistas, a los que algo más de un siglo antes había atendido primordialmente el joven Haendel. Hoy nos podemos admirar, desde luego, de la facilidad con la que, empleando una sola frase, edificaba un clímax y de la variedad de su vocabulario, aun en sus años más mozos; y de sus ocasionales rasgos de humor. Sin embargo, se ha señalado lo deficiente de sus caracterizaciones y la poca atención a los acontecimientos coetáneos. Y no debe olvidarse, en directa conexión con estos trabajos, la buena mano para el dibujo y la pintura, que nos acaban a



La catedral de Durham según una acuarela pintada por Mendelssohn durante el viaje de estudios que realizó a Inglaterra en 1829

veces de iluminar acerca de una determinada cuestión.

El mundo del lied

Como persona bien situada en sociedad y conectada con ámbitos financieros y culturales, Mendelssohn anduvo siempre cerca de artistas, intelectuales y literatos, algunos de ellos fundamentales en la creación y la forja de la tradición que hoy tanto admiramos. Muchos de ellos serían autores de textos a los que luego el joven pondría música en sus numerosos lieder, que sobrepasan el centenar si incluimos los duetos. Los más cultivados no son curiosamente, por lo común, los más importantes. Brigitte François-Fossey interpreta que la extrema reserva del músico en la traducción de los afectos explica este hecho; como el que, por ello en buena medida, puedan detectarse en sus canciones ciertas faltas prosódicas. Prescindió, por ejemplo, de Shakespeare, uno de sus literatos más amados, a quien emplea, no obstante, en una obra fundamental como *El sueño de una noche de verano*. Trató, bien que no en profundidad, a Schiller, Höltz, Geibel, Tieck o Uhland y, fuera de su órbita germana, a Byron, Moore o Burns.

De entre los poetas relevantes prefirió a Lenau (en cuatro ocasiones), Eichendorff (seis) o Heine (hasta nueve), a quien conoció siendo un adolescente. Un racionalista como Voss fue elegido cinco veces, mientras que con el gran Goethe no se atrevió hasta poco antes de su desaparición. Y de hecho, los tres lieder que emplean texto del maestro se publicaron póstumamente (hoy parece estar demostrado que los dos lieder de *Suleika* no ilustran realmente palabras del autor de *Faust*): *Die Liebende schreibt*, *Erster Verlust* y *Gretchen*.

Mendelssohn es, en el lied, heredero de la llamada

Escuela de Berlín, dominada por Zelter y Reichardt, que revelaron que el secreto de la composición en este campo radicaba en dejarse estimular directamente por el poema. Lo que indica, apunta Fischer-Dieskau, que estos autores dejaron de lado la jocosa anacreóntica de otras épocas por la maravillosa poesía de los Goethe, Schiller o Hiller. Sólo las poesías significativas, remachaba el barítono berlinés, podían proporcionar nueva vida a la lírica del lied. Reichardt, en determinadas ocasiones, no muchas, se saltó de manera más audaz los patrones anquilosados y el encorsetamiento de las formas estróficas. Con un estilo hasta cierto punto libre y original enlazó con los expresivos monólogos de Carl Heinrich Graun; o de Gluck, que, aunque no llegó a plasmar en sus canciones la dimensión dramático-expresiva de ciertos pasajes de sus óperas, supo establecer ya ahí la preponderancia del texto.

Porque, como decía August Wilhelm Schlegel, éste es el que ha de dominar, el que ha de ser realzado y, hasta cierto punto, explicado por la notación musical y sus accidentes: “la poesía es la más comprensiva de las artes y la música juega en relación con ella, sobre todo la nacida en el romanticismo, un papel especialmente significativo”. El otro hermano Schlegel, Friedrich, abundaba en esta argumentación y exponía que la poesía “es música espiritual” y que “la música es la más espiritual de las artes”, porque “todo arte obedece a principios musicales y en su más alto nivel llega a ser música”. Ahí, desde esas bases, se empieza a labrar la canción romántica propiamente dicha. De la que, no cabe duda, Mendelssohn es protagonista no tan marginal; porque creemos que, a la postre, es un magnífico servidor de ella, desde una postura de cierta prudencia expresiva, propia de su estilo y temperamento, tal y como apuntábamos líneas más arriba. Sus lieder, a la postre, están siempre muy bien escritos para la voz; exigen una vocalidad muy flexible y ligera en muchos momentos con un toque de melancolía muy especial los más lentos, y una vitalidad contagiosa los más alegres. Son, como decía la mezzosoprano Elena Gragera, “serenamente elegíacos, sin buscar nunca una hondura o un dramatismo excesivos, aspectos ambos muy en la línea de su equilibrada, ordenada, pulcra, elegante y cartesiana personalidad. En consonancia perfecta con su acompañamiento pianístico, virtuoso en muchas ocasiones, también de gran flexibilidad y dibujando el texto en muchos momentos, sobre todo cuando describe paisajes, escenas de caza, embrujos o amores apasionados”.

Las canciones que Mendelssohn compuso en su adolescencia y, más tarde, en particular, alrededor de sus 20 años, tienden a seguir, comenta Richard Wigmore, los principios de Zelter, como se ha apuntado, pero, “por su gracia lírica, su sutileza armónica y su bien trabajada técnica, sobrepasan de lejos a las de su maestro y de otros autores del norte de Alemania”. En todo caso, no fue en este apartado en donde se encontró más a gusto. Siempre se movió con mayor elasticidad, libertad y genio en el capítulo instrumental. Sus lieder son como una transposición de sus famosas *Canciones sin palabras* para piano solo. Incluso, a veces, alguna de estas piezas puede llegar a ser más sugerente.

Lo es, sin duda, el tratamiento, que podríamos considerar liederístico, que da Mendelssohn a algunas de sus páginas sinfónicas, tan alimentadas por el aroma e incluso el sabor de la naturaleza, en lo que podríamos estimar una



Goethe en la campiña romana (1786), óleo de Johann Heinrich Wilhelm Tischbein

impronta que encontraríamos más tarde en Mahler y otros; y tan conectadas con lo literario, popular (*Wunderhorn*) o no. Qué duda cabe que una *Sinfonía* como la n.º 3, “*Escocesa*”, atiende a estos presupuestos y que gran parte de su carga poética parte de las propias descripciones del músico. Que, como arriba se avanza, emplea, por ejemplo, los dos temas de su movimiento inicial, con técnica muy afin a la de las canciones sin palabras o de cualquier lied ilustrado. Es una manera, señala Dahlhaus, de conseguir el pretendido tono de balada. Tanto el primer tema del Allegro —versión más rápida de la melodía del Andante que abre y cierra la obra—, como el segundo son, efectivamente, eso, canciones sin palabras. La idea de que una melodía liederística, contrapunto y enlace de los motivos, constituya un complejo válido en sí, era la que, subraya el gran musicólogo alemán, tenía el propio Mendelssohn para justificar la construcción de una forma sinfónica diversa a la de Beethoven y que nacía de sus dotes de melodista; que en modo alguno resolvía los problemas que siempre tuvo para infundir vida auténtica a su materia sinfónica.

La sombra de Goethe

Es sintomática y fundamental la relación que nuestro músico mantuvo, desde muy pronto, con el admirado Goethe, cuyas palabras le van a sugerir muy pronto, a partir de 1828, a los 19 años de edad, la composición de una obertura de concierto, *Meerestille und glückliche Fahrt* (Mar en calma y viaje feliz). Los dos poemas, cuyos primeros versos respectivos rezan “Un silencio profundo reina sobre el agua / La brumas se rasgan, el cielo está claro”, inspiraron asimismo a Beethoven.

La reverencia por la figura de Goethe le venía a nuestro autor desde niño y tomó cuerpo a sus tiernos 16 años, cuando, acompañado de su maestro Zelter, visitó al poeta en su residencia de Weimar. La impresión mutua fue grande. El mozalbete escribiría enseguida a sus padres, con fecha 6 de noviembre de 1821: “Escuchad y prestad oído: ¡domingo, he visto a Goethe, el sol de Weimar...! Hacía poco que os había escrito cuando, a media mañana, Zelter acudió todo emocionado: ‘¡Goethe ha llegado!’. Nos precipitamos escalera abajo y lo encontramos en el jardín... Toqué delante de él fugas de Bach e improvisaciones durante más de dos horas”. El día 10 Mendelssohn decía: “Hago bastante más música aquí que en casa; toco generalmente cuatro horas seguidas, a veces seis, incluso ocho. Cada día, des-

pués de comer, Goethe abre el piano y dice: ‘hoy todavía no te he escuchado, hazme un poco de ruido...’”.

La relación se mantuvo, aunque a distancia, en los años venideros. El último encuentro se produjo a principios de 1830. Mendelssohn había sido llamado a Berlín para ocupar en la Universidad una cátedra de música de reciente creación. Dejó la ciudad a mediados de mayo y, como nos narra Jacobs, recaló con su padre en Dessau. El día 20 se trasladó a Weimar, donde Goethe, de nuevo, lo recibió con los brazos abiertos. El régimen era parecido al de años atrás, con una hora al menos de música por las mañanas. La recompensa para el compositor fue nada menos que una página manuscrita del *Faust*. Allí se remató una curiosa y sincera amistad. El viejo literato, que no tardaría en morir, recibía una suerte de baño de juventud, mientras que el muchacho obtenía la visión de un océano de sabiduría.

Fruto de este intercambio nacería, en 1831-32, una obra importante en el catálogo de nuestro músico, *Die erste Walpurgisnacht op. 60* (La primera noche de Walpurgis), que sería retocada en 1842-43. Un oratorio profano, que el compositor llamó balada y que redactó entre Viena, Italia y París. Lo curioso es que Goethe ofreció antes a Zelter, del que, según se ha podido colegir, era bastante amigo, la posibilidad de escribir la música, pero el artesano no supo qué hacer con un poema que Einstein definía como “producto del odio latente que Goethe abrigaba en contra de la Cruz”. Es interesante exponer ahora, para acabar este capítulo, las palabras que el poeta dirigía al compositor: “El poema está concebido dentro del espíritu de un alto grado de simbolismo, pues en la historia del mundo continuamente hay que recurrir a una situación en la que algo antiguo, con sólidos fundamentos, al tener que hacer frente a las innovaciones, sucumbe aplastado, se arrincona y desplaza y, si no es destruido, sí al menos se encierra en los lugares más recónditos. La frase intermedia es que todavía el odio puede —y con toda probabilidad debe— reaccionar, se representa aquí con bastante exactitud y un entusiasmo gozoso, inmovible, estalla una vez más, claro y radiante”. Esa “cosa antigua y con sólidos fundamentos”, colige Einstein, es seguramente el paganismo del Norte, que ha de enfrentarse a la Cristiandad que nace. Queda claro que las simpatías del poeta son para el paganismo.

Por su parte, Mendelssohn hablaba de que en la “extensa cantata” era posible que se produjera una “impresión cómica”, pues al principio hay canciones de primavera, luego vienen las brujas con su estruendo y, por fin, los druidas con su ceremonia de sacrificio, “en do mayor, con tambores”. Después de la intervención de los temblorosos guardianes, Mendelssohn introducía “un coro animado y como sobrenatural y, al final, toda la canción del sacrificio”. Y preguntaba a Goethe: “¿No cree que resultará un nuevo tipo de cantata?”. Evidentemente, sí resultó algo original, algo intermedio entre los oratorios y los salmos, que ocupa la misma posición de la obertura de las *Hébridas*.

Diversas luces

La música vocal mendelssohniana es variada, como ya venimos comprobando, y posee diversas luces. Algunas recaen sobre las escasas obras que el compositor escribió dentro del fundamental, para otros, capítulo operístico. La carencia en él de un espíritu dramático, de una dialéctica capaz de encauzar los conflictos emocionales, su relativa calidad de narrador en música, quizá su concordancia con el criterio, antes expuesto, de Tieck, lo alejaron de la escena; al igual que Schumann se había apartado de ella al no encontrar un encaje a su técnica del *motto* y la pieza breve y no saber cómo resolver, en forma y tiempo, su desafortunado lirismo. Aun así, Mendelssohn acometió en su primera juventud, con escasos 16 años, la

tarea de escribir una ópera. El tema: el conocido episodio de *Las bodas de Camacho* de *El Quijote*, una obra semicómica, que busca aplicadamente en Mozart y Weber y que no es en absoluto de despreciar. No está muy claro quién fue el autor del libreto. Durante tiempo se pensó que había sido Carl August Ludwig von Liechtenstein. Hoy se tiene la seguridad de que fue Friedrich Voigts (1792-1861), de Hannover, al que Mendelssohn no llegó a conocer en persona; sólo por carta. Otro amigo, éste más íntimo, muy conectado con la familia, Karl Klingemann (1794-1870), diplomático y poeta, autor de algunas letras de canciones, escribió el texto de la segunda ópera de nuestro músico, estrenada póstumamente (Leipzig, 1851): *Die Heimkehr aus dem Fremde* (Hijo y extraño), de 1829. Se conservan unos fragmentos de una tercera obra escénica, ésta inacabada, *Loreley*, que llevaba libreto del excelente poeta Emanuel Geibel (1847).

En el campo de la música incidental, destacamos cuatro composiciones. Dos sobre textos de Sófocles, *Antigone* (1841) y *Edipus at Colonos* (1845); una basada en Racine, *Athalie* (1843-45), y una cuarta, la más importante, la citada *A Midsummer Nigth's Dream* (El sueño de una noche de verano), cuya maravillosa obertura fue escrita a los 17 años. La obra entera, que incluye voces femeninas y que emplea el conocido texto de Shakespeare, de quien el compositor era devoto, se terminó en 1842. La utilización del coro, aunque parcial, nos pone en la senda de los grandes oratorios, vecinos por los elementos integrantes y disposición a *La noche de Walpurgis*. El primero, *Paulus*, de 1836, el segundo, *Elijab*, de 1846, que emplean, respectivamente, fragmentos del texto de *Los hechos de los Apóstoles*, con libreto del pastor Schubring, y una narración preparada a medias por el músico y su amigo Klingemann. Federico Augusto, rey de Sajonia, fue el creador de las palabras que se cantan en el *Himno de alabanza*, ese *Lobgesang* que es eje central de la pomposa y repetitiva *Sinfonía n.º 2*.

Mendelssohn optó por la aplicación sui generis de las viejas fórmulas en orden a la producción de un nuevo lenguaje litúrgico, que se ajustaba adecuadamente a las iniciativas de Federico Guillermo III de Prusia y a las de su sucesor Federico Guillermo IV, quien en 1843 fundó el Domchor de Berlín, compuesto por niños y hombres. Mendelssohn estuvo íntimamente ligado a estas innovaciones y siguió la tendencia de recuperación del pasado. El historicismo imperante reclamaba, según constata Norbert Bolin, el retorno a las antiguas partituras de Bach y Haendel, que, no en vano, habían sido los grandes autores de oratorio. *La creación* y *Las estaciones* de Haydn o *Cristo en el Monte de los Olivos* de Beethoven se habían ubicado, sin despreciar esa herencia, en una órbita diversa. La ejecución en Berlín, en 1829, de la *Pasión según San Mateo* de Bach dirigida por nuestro músico, no supuso únicamente un acontecimiento histórico y una suerte de actualización, de *romanticización*, de la magna composición, sino que determinó una vía por la que circular; y que Mendelssohn utilizó muy sagazmente en su música sacra y concretamente en sus dos grandes oratorios; particularmente en el primero, que es el que se sitúa más claramente en el radio de influencia del oratorio del XVIII.

Eichendorff y Schiller son los autores del texto de otras dos obras importantes en este terreno: *Der Jäger Abschied* (1840) y *An die Künstler: Festgesang* (1846). Hay que mencionar asimismo *Lauda Sion*, según la famosa secuencia de Santo Tomás de Aquino (1846). Una amplia panoplia de literatos fue empleada por Mendelssohn en sus numerosos coros *a cappella*, desde Goethe a Scott pasando por Uhland, Heine, Lenau o Rückert. Los Motetes y los también numerosos Salmos aparecen edificados sobre textos eclesiásticos, en algún caso arreglados por Lutero.

MENDELSSOHN Y ESPAÑA

En un principio, cualquiera que conozca la vida y obra de Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847), se preguntará: ¿y qué tuvo que ver Mendelssohn con España? A pesar de haber sido un buen viajero, nunca visitó nuestro país. Sin embargo, España está presente en su obra e incluso en ciertos momentos de su vida. Y por supuesto, la España romántica fue especialmente receptiva a su música. Hombre de enorme cultura, su abuelo, el judío alemán Moses Mendelssohn, fue una de las grandes figuras del iluminismo que, en su país, abrió las puertas al movimiento idealista romántico.

Arriaga en París

Una de las primeras relaciones que experimentó Mendelssohn con lo español tuvo lugar en el mes de marzo de 1825, en el transcurso de un viaje a París con su padre. Este deseaba pedir orientación a Cherubini sobre la educación musical del muchacho. Durante el verano de 1824, en Doberan, ciudad balnearia próxima a Rostock, Felix había escrito la interesante *Obertura para instrumentos de viento, op. 24*. Sin embargo, decidió presentar el *Cuarteto con piano en si menor, op. 3* al maestro Luigi Cherubini al llegar a la capital francesa. A poco de su llegada, se celebró la entrevista que Abraham Mendelssohn y su joven hijo habían preparado con el entonces director del Conservatorio parisiense. Cherubini aseguró al padre del joven que tenía un hijo de extraordinario talento, pues eran muchas las cualidades que apreció en aquella composición. Además Felix se entrevistó en París con una serie de importantes figuras, entre ellas, Hummel, Moscheles, Karlbrenner, Meyerbeer, Kreutzer y Rossini.

Además de con Luigi Cherubini, entonces muy prestigioso compositor (Beethoven mismo lo admiraba), tuvo un feliz encuentro aquellos días con el violinista Pierre Baillot (1711-1842), que había sido profesor de violín de un jovencísimo profesor del Conservatorio, el violinista y compositor español Juan Crisóstomo de Arriaga (1806-1826). Tanto Cherubini, director del Conservatorio, como Fétis (1784-1871), maestro de Arriaga en Armonía y Contrapunto, admiraban al joven prodigio llegado desde Bilbao.

Su magnífica *Sinfonía en re mayor*, de un nivel similar al de la *Sinfonía trágica* de Schubert, causó una inmejorable impresión en el Conservatorio donde, en 1824, fue nombrado profesor particular de la clase de Armonía. Baillot se sentía orgulloso de aquel alumno, que había compuesto tres excelentes cuartetos de cuerda, interpretados en el mismo Conservatorio (el autor actuando como primer violín), que despertaron gran admiración. El gran teórico belga François-Joseph Fétis, en su *Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la musique* (Bruselas, 1835-1844) elogió cumplidamente al joven bilbaíno.

Cherubini alabó el *Cuarteto con piano en si menor, op. 3*, de Mendelssohn, cuando éste, con 16 años, le visitó en el Conservatorio de París. ¿Cómo no iba a presentarle a Arriaga, que a los 18 años había finalizado su *Premier livre de quatuors*, es decir, los tres formidables *Cuartetos de cuerda en re menor, la mayor y mi bemol mayor*?

Resulta casi imposible pensar que el joven Felix no se entrevistase con su colega español o le pidiese la audición de alguno de los cuartetos. Es más, el excelente *Octeto de cuerda, op. 20*, de Mendelssohn, compuesto en 1825, es decir, el año de su viaje a París, no está lejos del arte y del espíritu de Arriaga.



Juan Crisóstomo de Arriaga

Las bodas de Camacho

Ese mismo año, Mendelssohn puso fin a una ópera titulada *Die Hochzeit des Camacho* (Las bodas de Camacho), basada en un episodio de *Don Quijote*, de Cervantes (segunda parte, capítulos XIX al XXI). El muy avisado Basilio el pobre, triunfa sobre la riqueza de Camacho el rico, su rival, en la disputa por conseguir el amor de la hermosa Quiteria. Basilio cambiará el signo de la boda, ganándose a Quiteria con un fingido suicidio. Nupcias famosas en las que habrá tan buena música como abundantes viandas y cocineros. El libreto de la ópera de Mendelssohn es obra de su amigo el diplomático de Hanover, Karl Klingemann, quien conocía al compositor desde niño, pues fue vecino suyo en el número 3 de la Leipziger Strasse de Berlín. Años después, Klingemann, establecido como secretario en la Legación de Hanover en Londres, le invitaría a visitar Gran Bretaña.

Mendelssohn recorrió con él media Inglaterra, Gales y Escocia, excursión que tuvo enorme importancia en su obra, ya que al año siguiente puso fin a su sensacional poema sinfónico, llamado a veces obertura, *Die Hebriden* o *Fingals Höhle* (Las Hébridas o La gruta de Fingal), elaborada sobre una primera versión compuesta el año del viaje,

1829; versión que tituló *Die einsame Insel* (La isla solitaria), refiriéndose a la pequeña isla de Staffa, una de las Hébridas donde está la citada gruta.

Klingemann introdujo también en su libreto la aventura de la cueva de Montesinos, con el fin de plantear situaciones más propicias a lo lírico. Así, la romántica aria nocturna de Basilio en el bosque, mientras busca un ciprés para coronar su cabeza; o el coro *Frisch die Hände nur gerübet*, en realidad una *tarantella* muy italiana. En el ballet podemos escuchar un bolero y un fandango, además de una danza general no demasiado apropiada para una aldea española. La obertura, excelente, corresponde al Mendelssohn más alegre, vivaz y brillante. Hay un *Lied* para Sancho, que alaba la belleza de Quiteria: *Die schönste Braut in ganzen Land* y un concertante final. Aunque Mendelssohn no era músico demasiado apto para un tema tan realista y hasta grosero, su *Singspiel*, pues hay partes habladas, abrió la puerta a numerosos *Quijotes* escénicos en Alemania; el más importante de los cuales es el de Wilhelm Kienzel, del año 1897. El de Kienzel se alza sobre los demás sin dejar muy de lado el de Eduard Levy, de 1932.

Mendelssohn había enviado *Las bodas de Camacho* al conde Bruhl, director del Teatro Real de Berlín, pero era necesario que Gaspare Spontini diese el visto bueno. Se dice que, tras haber tardado bastante en examinar la obra, Spontini llamó al joven hacia una ventana desde la que se veía la iglesia católica de la Markgrafen Strasse y dijo: “Amigo mío, os faltan ideas grandes, grandes como esa cúpula”. A partir de ahí, el maestro italiano, hombre engreído, puso toda clase de objeciones a la representación de la pieza cervantina de su colega. Recordemos que Ludwig Tieck (1773-1853) había traducido al alemán *Don Quijote*. Pero la hostilidad de Spontini fue vencida por la insistencia de Abraham Mendelssohn, el padre del compositor. Por fin se fijó la fecha del estreno el 28 de abril de 1827. Y en aquel día tuvo lugar, mas no en el Teatro Real sino en el Schauspielhaus am Gendarmenmarkt de Berlín. Recibió una buena acogida, pero el propio compositor se percató de que en aquella ocasión no había acertado como en su anterior obertura *El sueño de una noche de verano*, y muchos años después, le comentaría al traductor de sus obras al inglés, William Bartholomew: “¡Por amor de Dios, no me habléis de mi viejo pecado, *Las bodas de Camacho!*”. Acaso aquella decepción le alejó durante años y años de la ópera, pero siempre se interesó por el género y el año de su muerte, 1847, se hallaba componiendo la ópera de tres actos *Loreley*, sobre un libreto de Emmanuel Geibel (1815-1884), insigne traductor de la poesía española al alemán.

Luis de Victoria en Heidelberg

Mendelssohn fue un entusiasta de la montaña en su juventud. Le gustaba mucho caminar y la práctica del alpinismo, con el fin, entre otras cosas, de obtener buenas panorámicas para dibujar. En 1827 llevó a cabo un viaje a pie hasta Heidelberg, donde conoció al jurista y profesor de la universidad, Justus Thibaut, autor de un pequeño libro, *Über Rheinbeit der Tonkunst* (Sobre la pureza de la música), en el cual se recupera la doctrina griega del *ethos* en lo musical. Por eso enaltecía la música vocal sacra como la única verdaderamente pura, mientras consideraba *impura* la meramente instrumental.

Eric Werner ha explicado que para Thibaut, el concepto de *pureza* tenía dos acepciones: un sentido concreto musicalmente, por ejemplo, la definición de los intervalos *puros* o del *puro* movimiento de la polifonía vocal clásica del siglo XVI; y en segundo lugar, un sentido ético, y aquí Thibaut trasladaba intencionadamente la separación categórica de su maestro Kant entre *razón práctica* (o sea, la ética) y

discernimiento (es decir, la estética). Ciertamente, el opúsculo de Thibaut constituye un hito en la vieja cuestión de las relaciones entre música, ética y religión.

Se ha dicho muchas veces que su maestro Zelter quien reveló a Mendelssohn el arte de Bach y de Haendel. Pero Zelter era un músico mediocre y, pese a su amistad con Goethe, gracias a lo cual el joven Mendelssohn pudo conocer y tratar al insigne escritor, no pudo transmitir a su prodigioso alumno la verdadera dimensión de ambos compositores, en particular el arte complejo y trascendente de Johann Sebastian Bach. Y sí lo hizo, sin embargo, el extravagante Thibaut. El ideal de Thibaut, además de Bach, era la polifonía renacentista y, dentro de ella, Tomás Luis de Victoria, algo más tardío que Palestrina y que Lasso, pero — ya va siendo hora de proclamarlo — superior en todo a uno y otro.

Mendelssohn quedó muy impresionado de su visita al jurista de Heidelberg y dejó escrito: “Solo hay un Thibaut, pero vale por seis. ¡Esto sí que es un hombre!”. Y añade más adelante: “Fui a despedirme de él, pero como le hablé de Sebastian Bach, de quien ignoraba las obras más importantes, pues todo se encuentra reunido en casa del maestro (Zelter), me dijo: “Adiós, sellaremos nuestra amistad por Luis de Victoria y Sebastian Bach, como dos enamorados que prometen mirar a la luna llena y creen así no separarse el uno del otro”.

Y lo más curioso lo cuenta Mendelssohn al final de la descripción minuciosa de su entrevista con Thibaut: “Lo que, sobre todo, me ha gustado más es que no me ha preguntado para nada cuál era mi nombre”.

La recuperación llevada a cabo por Felix Mendelssohn de la obra de Bach tuvo lugar dos años después de su peregrinación a Heidelberg, exactamente el 11 de marzo de 1829, repitiéndose el 21, aniversario del nacimiento del Cantor de Santo Tomás de Leipzig. Diez años antes, Mendelssohn había tomado contacto con la *Pasión según san Mateo* de Johann Sebastian, pero, por entonces, parecía imposible recuperar obra tan descomunal. Pero, año tras año, fue madurando la idea de una audición, que llegó el día citado en la Singakademie de Unter den Linden en Berlín. A tan feliz acontecimiento, al que habían contribuido sus amigos el pintor Eduard Devrient y el compositor Adolf Marx, además de Zelter, asistieron personalidades de primer orden como Hegel (que había sido profesor de Mendelssohn en la universidad), los Humboldt y el príncipe heredero. Zelter estaba muy satisfecho con la dirección de Felix, su alumno predilecto, y se dirigió a Goethe con estas palabras: “A los 20 años, él ha triunfado donde otros han fracasado”.

En cuanto a la otra gran pasión de Thibaut, Tomás Luis de Victoria, Felix iba a tener con él un reencuentro al año siguiente, durante su *grand tour* por la siempre sorprendente Italia. Al principio todo le parecía horrible, la suciedad, el aspecto de la gente, pero, poco a poco, sobre todo en Roma, le fue ganando la vida italiana. Paseó por la plaza de España, se acercó hasta la casa donde poco tiempo antes había fallecido el gran Keats, subió las escalinatas para escuchar música sacra en la Trinità dei Monti, junto a la casa de su tío Jacob Salomon, hermano de su querida madre.

Uno de sus dibujos romanos, precioso como todos los suyos (Ouchy, Interlaken, Durham, Florencia, Engelberg, Untersee, Trossachs, Lausana, Neuchatel, Frankfurt, Londres, etc.), muestra muy bien las amplias gradas de la plaza, donde se halla el palacio de la embajada de España, la célebre fuente de la Barcaccia, de los Bernini, la animada via Condotti, con el célebre Café Greco, en el que se habían sentado ya Mozart, Goethe, Moratín y el recién llegado, como él, Stendhal. En una extensa carta a su familia, fechada en Roma el 4

de abril de 1831, Felix relata una serie de ceremonias religiosas durante la Semana Santa, entre ellas la bendición papal, el miércoles, impartida desde la *logia* del Quirinal y, a continuación, el lavatorio de pies a unos 30 sacerdotes peregrinos llegados a la ciudad eterna. El viernes santo, ante el Papa Gregorio XVI, que había subido al solio pontificio el 3 de febrero, y los cardenales, se cantó la *Pasión según san Juan*, compuesta por Tomás Luis de Victoria y luego los *Improperia* de Palestrina, “durante lo cual el Papa y los demás se quitaron los zapatos, dirigiéndose a la Cruz y adorándola”.

También alude a esa ceremonia, celebrada en la capilla Sixtina, en una carta a su hermana Fanny. Felix se sitúa bien para seguir el concierto y no perder un detalle. Dice: “La Pasión se cantó primero y esta vez logré enterarme y seguir la obra hasta el final. Las partes son esencialmente las mismas que en Bach; Jesús era cantado por una bella voz de bajo, el Evangelista por un barítono bastante chillón. Los coros del pueblo son de Victoria. Las palabras se cantan una vez, en frases muy cortas y a cuatro voces, sin ejecución instrumental alguna y, por tanto, estas frases cortas musicales son muy importantes para meterse en el proceso increíblemente monótono de la Pasión...”. Seguramente aquel día, Mendelssohn recordó al bueno de Thibaut y tomó la decisión de componer más música religiosa, como los *Motetes*, op. 39, escritos para las monjas de la Trinità dei Monti, que según él, cantaban maravillosamente.

Hagamos notar aquí que su conmovedora oración *Verleich uns Frieden*, del 10 de febrero de 1831, es decir, escrita en Roma, era la preferida de su padre por su melodía, muy sencilla y tratada en estilo canónico. También lo era de Schumann, quien la comparaba a una “*Madonna* de Rafael o de Murillo, las cuales no pueden estar ocultas mucho tiempo”.

Un romanze español

El año 1828, Mendelssohn publica las *Doce canciones*, op. 8. Tres de ellas son de su hermana Fanny, pero las nueve restantes son suyas, sobre textos de Hölty, Voss, Fleming, etc. Los textos de algunas son anónimos y la canción número 10 es un *Romanze* sobre versos españoles de autor y traductor anónimos. No creo que sean de Geibel, pues el luego célebre poeta de Lübeck contaba tan sólo con 13 años. Hasta el año 1845 no encontramos un *Lied* de Mendelssohn sobre textos de Geibel, exactamente *Wenn sich zwei Herzen scheiden*, op. 99, n.º 5. Recordemos que Geibel proporcionó a Schumann numerosos poemas castellanos traducidos al alemán, entre ellos, el españolísimo *Der Hidalgo*, op. 30, n.º 3 y los *Spanische Liebeslieder*, op. 138. En 1834 Geibel recibió una pensión anual del rey de Prusia Wilhelm IV.

Posiblemente Mendelssohn habría compuesto más *Lieder* sobre traducciones de los clásicos españoles, hechas por poetas y escritores alemanes, si hubiese vivido más tiempo. Sin caer en poetas mediocres, como le ocurrió a Brahms en algunas ocasiones, Mendelssohn puso música a poemas pequeño burgueses del movimiento Biedermeier, bien del citado Geibel, o de Ebert, Uhland, etc.; a poemas de poetas amigos u ocasionales, como Klingemann, Voss (pseudónimo de Heinrich Draysen), Friederike Robert (una belleza de Suabia); pero, sobre todo, por su elevada educación, a poemas de grandes y profundos poetas como Goethe, Lenau, Heine, Hölty o Fleming. Curiosamente, entre los *Lieder*, op. 8, hallamos uno de Hölty, *Hexenlied* (Canción de las brujas), que anticipa la célebre *Primera noche de Walpurgis*, que debería traducirse *Primera noche de aquelarre*.

El príncipe constante

Shakespeare y Calderón de la Barca se introdujeron por toda Europa en la era romántica y así, el poeta zamorano

Juan Nicasio Gallego pudo decir del dramaturgo madrileño que “hasta en las playas bálticas resuena el cisne del modesto Manzanares”. Lessing puso a Calderón, junto a Shakespeare, en lo más alto del teatro y August Wilhelm von Schlegel (cuñado de Dorotea Mendelssohn, tía de nuestro compositor) en su *Spanisches Theater* tradujo hasta cinco obras dramáticas de Calderón. José Fradejas, en su *Calderón en Europa*, reconoce en Alemania cuatro ciudades y sus correspondientes poetas-creadores: Weimar y Goethe, Berlín y Wolf, Bamberg y Holbein y Düsseldorf e Immermann. Este último, director del teatro de Düsseldorf entre 1833 y 1837, bajo el influjo de la obra de Goethe en Weimar, elevó el nivel de las representaciones y realizó mejoras fundamentales en escenografía, vestuario e iluminación y, al igual que Goethe, admiró la producción calderoniana, en especial *El príncipe constante* (1635), del que el genial autor de *Fausto* llegó a decir: “Si se perdiera la poesía del mundo, se la recuperaría íntegra en *El príncipe constante*”.

Carl Immermann encargó a Mendelssohn una música incidental para unas representaciones, en el teatro de Düsseldorf, de *Der standhafte Prinz*. La primera tuvo lugar el 18 de marzo de 1833. El compositor estaba familiarizado con la figura de Calderón a través de Goethe, para quien “cultura suprema y poesía nunca han ido más íntimamente unidas que en Calderón”. En Berlín, de la mano de Wolf, se habían representado, entre 1819 y 1828, *El médico de su honra*, *La dama duende*, *A secreto agravio, secreta venganza* y otras promovidas por Goethe como *El príncipe constante*, *La gran Zenobia*, *El mayor encanto amor* (con el título *Ulises y Circe*), etc. La música de *Der standhafte Prinz* no ha pasado a la posteridad y ha quedado inédita, pero Calderón está en numerosas obras del mundo germánico y en autores como Schubert (*Fierabrás*); Joseph Conradi (*El príncipe real de Polonia Segismundo*); Ernst T. A. Hoffmann (*La puente de Mantible*); Eduard Lassen (*El mayor encanto amor*); Felix Draeseke (*La vida es sueño*); Bernhard Romberg (*Ulises y Circe*), etc.

Hasta el mismísimo Robert Schumann trazó planes para poner música a *Die Brücke von Mantible*, *Der wundertätige Magus* (El mágico prodigioso) y *El galán fantasma*.

El príncipe constante trata de la heroica gesta de don Fernando de Portugal, preso por el jefe moro Muley durante la conquista de Tánger en el siglo XV. Trasladado a Fez, su hermano don Enrique el Navegante intenta rescatarlo, pero no lo consigue y el Rey moro le exige, a cambio de la libertad del príncipe, la plaza de Ceuta. Pero don Fernando se opone a ello y prefiere la prisión antes que entregar tan bella ciudad. Firme hasta el final en su fe, don Fernando muere y su ejemplo conduce a la victoria de los portugueses sobre la infiel morisma. Al parecer, Calderón extrajo el argumento de la *Crónica* de Juan Álvarez y Rui de Pinta. En el drama hay magníficos pasajes, como el monólogo de Muley y el diálogo entre Muley y don Fernando en la primera jornada. Y es muy célebre, en la segunda, el diálogo entre don Fernando y la infanta Fénix, durante el cual recitan, respectivamente, los bellísimos sonetos *Estas, que fueron pompa y alegría* y *Estos rasgos de luz, esas centellas...*

Ya hemos referido lo que pensaba Goethe de *El príncipe constante*, pero también August Wilhelm Schlegel, que era cuñado de Dorotea Mendelssohn, como dijimos antes, aseguró sobre Calderón: “No conozco a ningún poeta que haya sabido hasta tal punto dar color poético a los grandes efectos de la escena y que, sacudiendo vivamente nuestros sentidos, transporte nuestra mente a una región etérea”.

Ruy Blas

Otro asunto español ocupó a Mendelssohn, esta vez escrito por un francés, el gigante Victor Hugo (1802-1885). Se trata del drama en verso en cinco actos *Ruy Blas*, que inauguró

en París el Teatro La Renaissance. El duque de Orleans, recién casado con la princesa de Mecklembourg, le animó a hacerlo, y se estrenó en 1838. Es la historia de un huérfano, Ruy Blas, convertido en camarero de un grande de España, don Salustio. Este se valdrá de él para vengarse, pues ha caído en desgracia de la reina Mariana de Neoburgo por haber seducido, y luego abandonado, a una de sus damas. La reina de España, casada con el feo e incapaz Carlos II, va a ser seducida por Ruy Blas, y después deberá abandonarla. Gracias al plan maquiavélico de don Salustio, Ruy Blas no sólo se convierte pronto en el amante de la reina. Ésta logra nombrarlo ministro y, como tal, realiza importantes reformas y alcanza el reconocimiento popular.

Don Salustio, indignado, revela a la reina su intriga. Pero Ruy Blas está de verdad enamorado de doña Mariana y para salvarla mata a don Salustio y se suicida. La obra causó una gran impresión, especialmente el discurso de Ruy Blas en el acto tercero, en el que estuvo enorme el actor Frédérick Lemaître. Para Flaubert, el último acto era realmente sublime.

En el invierno de 1838-1839, el Fondo de Pensiones Teatrales de Leipzig encargó a Mendelssohn una obertura y un romance para ciertas representaciones de *Ruy Blas*. Al compositor le repugnó el tema y sólo produjo el romance, terminado el 14 de febrero. Pero el comité del Fondo insistió en que hiciese la obertura con destino a otras representaciones revistas para 1840. Tanto le rogaron que, en un par de días, Mendelssohn compuso la hoy conocida obertura. Se ha dicho que los vientos al comienzo de la introducción representan al severo ministro don Salustio, destituido por la reina. Inmediatamente, el rápido, chispeante y muy mendelssohniano allegro, refleja el espíritu emprendedor y valiente de Ruy Blas; mientras el segundo tema dibuja la inocencia y desvalidez de la enamorada reina.

Músicos españoles con Mendelssohn

No sería difícil demostrar que Mendelssohn, además de a Arriaga, trató a otros músicos españoles de la época. El primero sería Santiago de Masarnau (1805-1882). El compositor y pianista madrileño pudo conocerlo en París en 1825, cuando se dirigió a la capital francesa para continuar sus estudios con Monsigny, autor de un método muy difundido. No pudo hacerlo porque Monsigny tenía demasiados alumnos. Gomis le aconsejó entonces trasladarse a Londres y una vez allí se ganó pronto prestigio entre la alta sociedad gracias a las cartas de recomendación de su amigo exiliado. Masarnau componía y daba clases de piano. Pasaba temporadas en París, donde tenía buenos amigos —Rossini, Bellini, Meyerbeer, Chopin...— y volvía a Londres, donde empezó a relacionarse con la familia judeoespañola de los Aguilar. Se enamoró de Gracia Aguilar (1816-1847), la autora de *Influencia del hogar* y *Mujeres de Israel*, y debió de impartir clases de piano a su hermano pequeño Emmanuel Abraham Aguilar (1824-1904), de nueve años, que ya despuntaba en la música y pronto se establecería en Fráncfort. En Alemania, Aguilar compuso *Edith, una canción del siglo undécimo*, sobre palabras de su hermana Gracia, y la ópera *La corona nupcial*. Ha dejado también una cantata profana sobre Walter Scott *The Bridal of Triermain*, la cual ha sido relacionada por el eminente pianista y musicólogo Ramón Sobrino con *La gruta de Fingal* de Mendelssohn, a quien debió de conocer en Leipzig, pues actuó como solista de piano en la Gewandhaus. Allí tocó el *Concierto en si bemol* de Hummel. Excelente pianista, Aguilar preparó un álbum de cánones y fugas para introducirse en la otra para teclado de J. S. Bach y compuso un cuarteto con piano, un sexteto, un septeto y un cuarteto de cuerda, además de la *Sinfonía en mi bemol* y la *Balada para piano y orquesta*. Cuando



Biblioteca Nacional

Santiago de Masarnau, xilografía de Bartolomé Maura y Montaner

regresó a Londres, Aguilar se estableció como profesor de piano y ganó fama como intérprete de las sonatas y conciertos para piano de Beethoven.

La relación de Aguilar con Mendelssohn, así como la de Masarnau, es evidente, no ya con la persona, a través de la Gewandhaus en el caso de Aguilar, sino con la propia música, cuyas coincidencias estéticas y similares intereses son ciertamente muy llamativos. En el caso de Masarnau, debió de ser en Londres donde trabó amistad con Mendelssohn. Su biógrafo Federico Suárez hace hincapié en la amistad de Masarnau con Mendelssohn y con Rossini, además de Dumas, Alkan, Donoso Cortés, Miró, Eugenio de Ochoa, Federico de Madrazo, Cramer y otras celebridades españolas y extranjeras. Suárez asegura que Mendelssohn interpretó obras de Masarnau en Berlín, particularmente, según José María Quadrado, el nocturno titulado *Spleen*.

El año 1833, Felix Mendelssohn acude con su familia a Londres y Abraham, que extraña mucho las costumbres inglesas, visita con frecuencia a los Moscheles. Uno de sus hijos, Ignaz (1794-1870), es un excelente pianista y compositor. María García, la hija del cantante e, igualmente, compositor sevillano, Manuel García, conocida por su primer marido como Malibrán, es un ídolo en la ciudad. Cuando llegan se anuncia una actuación de ella, que es *Great attraction*, en el teatro Real Covent Garden, junto a la germana Wilhelmine Schröder-Devrient.

El 15 de junio, diez días después de la llegada de Abraham y su hijo Felix, se representan nada menos que dos extensas óperas: *Las bodas de Fígaro* de Mozart (Malibrán en el papel de Susana) y *Fidelio* de Beethoven (Schröder-Devrient como Leonore). Bien larga sesión, en la cual Mozart se cantó en inglés y Beethoven en su auténtica versión alemana. Nada menos que Vestris se presentó en esa velada como Cherubino, “en un laudable deseo de ayudar al reparto”. Auguste Vestris era apreciado, como su famoso padre, en toda Europa, en su calidad de bailarín.

Malibrán se unió a Schöder-Devrient el 29 de junio durante la inolvidable representación de *Otello* de Rossini. La española fue Desdémona y la alemana Otelo. Mendelssohn no se perdió representación alguna y cayó enamorado de María Malibrán, aunque también andaba por allí la célebre *primadonna* berlinesa Henriette Sontag.

Mendelssohn la cortejó, elogió su talento y su belleza delicada y muy andaluza, toda pasión y movimiento, que llenaba los escenarios. Pero fue todavía mayor el impacto que la diva española causó en el viejo banquero Abraham. El padre de Mendelssohn cayó rendido ante su personalidad y belleza: “Qué río, qué torrente, cuánto espumar y desbordar fuerza y alma, carácter y entusiasmo”, escribió.

Y su hijo Felix, tras escucharla como Desdémona, dijo: “Malibrán es una mujer joven, bella, y espléndidamente hecha, fascinante, llena de fuego y poder y, al mismo tiempo, coqueta; realizó su actuación casi siempre con muy bellos adornos de su propia invención, en parte imitación de la Pasta... Ella actúa bellamente, sus actitudes son buenas aunque no me gusta que exagerase tanto y a veces bordease lo ridículo y desagradable”. Pero esta última opinión de Felix aparece en una carta a su padre en 1829, cuando aún no conocía a la cantante, por la que más tarde sentiría más que simple atracción. Pero María ya estaba casada en 1833 con Charles de Bériot, hombre guapo y magnífico violinista. Recordemos que Giuditta Pasta es una de las más célebres sopranos de la gran época de Bellini y fue muy buena amiga de la Malibrán, a pesar de su rivalidad.



María Malibrán

Recepción española de Mendelssohn

La obra de Mendelssohn llegó a España rápidamente a través de los emigrados. La música para *El sueño de una noche de verano*, especialmente la obertura y la marcha nupcial; la obertura de *Ruy Blas*; la marcha de *Athalie*; el *Concierto para piano, n.º 1, op. 25*, y el *Concierto de violín en mi menor, op. 64*, se tocaron mucho en el siglo XIX. Barbieri dirigió el *Concierto en sol menor, op. 25*, en la serie de seis conciertos dirigidos por él en 1859, en el Teatro de la Zarzuela, y Jesús de Monasterio, al frente de la orquesta de la Sociedad de Conciertos, también dirigió piezas del músico hamburgués, probablemente sinfonías y el *Concierto de violín, op. 64*.

La influencia de las *Sinfonías “Escocesa” e Italiana* es evidente en las cinco sinfonías de Marqués, y en las de Chapí y Bretón; y seguramente en otras que no hemos escuchado todavía, como las de Emilio Serrano, Gerónimo Giménez, Zubiaurre, etc. En 1885 la Orquesta de la Sociedad de Conciertos, dirigida por Bretón, estrenó en Madrid la cantata *Die erste Walpurgisnacht* (La primera noche de Walpurgis), sobre textos de Goethe. Bretón había escuchado la obra en Roma en 1881 y le pareció preciosa. Realmente lo es. Mancinelli también dirigió alguna de las excelentes oberturas de Mendelssohn en Madrid, al frente de la Orquesta de la Sociedad de Conciertos. El reflejo de *Walpurgis* en la obra de Bretón es muy claro en su *Segunda Sinfonía*, cuyo comienzo recuerda al de la obertura de la citada obra sinfónico-coral del músico de Hamburgo.

Más curioso es el caso de Chapí, que cita claramente a

Mendelssohn en su zarzuela *Música clásica*, con texto de José Estremera. Una obra que, por cierto, se tradujo al alemán y que ha programado el teatro de la Zarzuela en su temporada 2008-2009 para conmemorar el centenario de la muerte del maestro de Villena, en coproducción con la Fundación Caja Madrid. Chapí introduce la música del segundo movimiento (Canzonetta: Allegretto) del *Cuarteto de cuerdas n.º 1 en mi bemol mayor, op. 12*, del año 1829, en el terceto que cantan Cucufate, Paca y don Tadeo, personajes de la citada zarzuela. Se menciona de corrido en el texto y, por este orden, a “Beethoven, Mozart, Rossini, Gluck, Haydn, Mendelssohn y Berlioz”.

En su reciente y colosal libro *Historia cultural de la música* (ed. Autor, Madrid, 2008), portentoso ejercicio de sabiduría acerca de la cultura en todos los ámbitos y materias y su interconexión, Tomás Marco, convertido en un polígrafo del nivel de un Menéndez Pelayo, afirma: “el gran impulsor de la música romántica no es otro que Felix Mendelssohn-Bartholdy, que en una vida corta e intensa, como los propios románticos reclamaban, cambió por completo las estructuras musicales alemanas. No deja de ser curioso que haya habido constantemente grandes esfuerzos para minimizar la importancia de Mendelssohn y para hacer de él un clásico, cuando no un conservador, siendo un romántico auténtico y un verdadero innovador”.

Tomás Marco tiene más razón que un santo que fuese razonable, como la tiene Arnoldo Liberman cuando habla del “mito de su fastidiosa reputación de facilidad y de un buen gusto un poco meloso, sobre todo en sus obras para piano”.

¿Quién se atrevería a decir esto de los *Preludios y Estudios, op. 104*, de la *Sonata en si bemol mayor, op. 106*, de las *Variaciones serias, op. 54*, de la *Sonata escocesa, op. 28*, de las *Kinderstücke, op. 74...?* y de tantas *Romanzas sin palabras*, un título traducido del francés que ha perjudicado a esas admirables piezas (reunidas, en grupos de seis, en las *Opp. 19, 30, 38, 53, 62, 67, 85 y 102*), pues aquella denominación, en lugar de la original *Lieder ohne Worte* (Lieder sin palabras), conecta erróneamente estas hondas y breves impresiones con el mundo de la romanza de salón, pese a estar muy por encima de él en el plano artístico.

La influencia de *Lieder ohne Worte* en la música para piano española y de otros países es enorme. Entre nosotros el título de *Romanza sin palabras* aparece en pianistas como Marcial del Adalid (1826-1881), Juan María Guelbenzu (1819-1886) y Apolinar Brull (1845-1905), llegando hasta compositores importantes, pero mucho más tardíos, como es el caso de Facundo de la Viña (1876-1952). Y no digamos su espíritu, presente en Sánchez Allú, Adolfo de Quesada, Eduardo Ocón, Pedro Tintorer, José Tragó y hasta el joven Enrique Granados.

Mendelssohn encanta y seguirá seduciendo a quienes se acerquen a su obra sin prejuicios. Su música es romántica y conmovedora, nos emociona casi siempre y, a la vez, tiene tanta juventud, es tan ágil y estimulante, que siempre vivirá entre nosotros aunque, como decidieron los nazis, se ordene su prohibición.

Andrés Ruiz Tarazona

GIRA FEBRERO 2009

Teatro Principal Antzokia
Ciclo Grandes Conciertos
05 febrero 2009

Vitoria

Bach Concierto para violín, en la menor, BWV 1041
Mozart Concierto para violín núm. 5, en la mayor,
K 219
Beethoven Sinfonía núm. 7, en la menor, op. 92

Centre de Congressos
07 febrero 2009

**Andorra
la Vella**

Mozart Adagio-Rondo para violín y orquesta
Schumann Concierto para violonchelo y orquesta,
en la menor, op. 129
Beethoven Sinfonía núm. 7, en la menor, op. 92

Auditori de Girona
Temporada Ibercamera
08 febrero 2009

Girona

Bach Concierto para violín, en la menor, BWV 1041
Mozart Concierto para violín núm. 5, en la mayor,
K 219
Dvorak Sinfonía núm. 8, en sol mayor, op. 88

Auditori de Barcelona
Temporada Ibercamera
09 febrero 2009

Barcelona

Elgar Serenata en mi menor, op. 20
Brahms Doble concierto para violín, violonchelo
y orquesta, en la menor, op. 102
Tchaikovsky Sinfonía núm. 4, en fa menor, op. 36

Auditorio de Zaragoza
Temporada Grandes
Conciertos de Invierno
10 febrero 2009

Zaragoza

Elgar Serenata en mi menor, op. 20
Brahms Doble concierto para violín, violonchelo
y orquesta, en la menor, op. 102
Tchaikovsky Sinfonía núm. 4, en fa menor, op. 36

Auditorio Nacional
Ciclo Sinfónico Caja Madrid
11 Febrero 2009

Madrid

Schumann Concierto para violonchelo y orquesta,
en la menor, op. 129
Mendelssohn Concierto para violín y orquesta, en mi menor,
op. 64
Beethoven Sinfonía núm. 7, en la menor, op. 92

ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA PINCHAS ZUKERMAN, DIRECTOR

VIVIANE HAGNER, VIOLIN
AMANDA FORSYTH, VIOLONCHELO

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



DISCOGRAFÍA: TREINTA IMPRESCINDIBLES

En las últimas décadas la música de Felix Mendelssohn ha sufrido un cierto grado de infravaloración. Niño prodigio, de cuna acomodada, formación humanística y ademanes exquisitos, su perfil como compositor se aleja del cliché romántico de *incomprendido rebelde iconoclasta*, llegando a convertirle, para muchos, en una especie de repelente *niño bien* cuya música no pasa de ser un pastelito dulzón.

En una época —la nuestra— en la que el concepto estético de *lo artístico* se autocuestiona radicalmente, la belleza luminosa de muchas de sus páginas es casi más un inconveniente que una virtud para amplios sectores del público y de los propios intérpretes. Hay que reconocer que parte de su producción adolece de falta de hondura y cae en un convencionalismo deudor del gusto de su tiempo, pero es justo tener en cuenta que, en muchos de esos casos, nos encontramos ante los primeros tanteos compositivos de un jovencísimo talento al que los zarpazos de la vida no habían tenido tiempo de ahorrar aún. En cualquier caso, independientemente de las consideraciones que hagamos acerca del contenido patético de estos pentagramas, la perfección formal e idiomática de su escritura ha de reclamar necesariamente nuestra atención.

Repasaremos, a continuación, su catálogo —aislando, en la medida de lo posible, nuestra valoración de los dictados sociales de cualquier moda pasada o presente— señalando sus mayores hitos y escogiendo una treintena de interpretaciones excepcionales que han sabido descubrir en esta música el mejor reflejo sonoro jamás logrado de la propia felicidad.

Piano

Pese a ser un intérprete destacado de la música de Mozart y Beethoven, además de la suya propia, Mendelssohn no sintió nunca un especial interés por la composición de música pianística. En documentos epistolares encontramos testimonios de su poca querencia por la creación para teclado que, es de suponer, se produjo de manera más circunstancial que obedeciendo a un auténtico impulso interior. Tal vez como consecuencia de esto, su obra para piano no alcanza la misma altura que otras áreas de su producción. Se trata de obras generalmente de pequeño formato —como, por otra parte, era frecuente en los compositores románticos—, con un tratamiento del teclado ligero y raramente virtuosista. Sin preocuparse por la exploración de recursos tímbricos y texturas, el melodismo domina sobre cualquier otro rasgo distintivo, y a él se subordinan el resto de factores creativos. Son pocas las obras pianísticas de Mendelssohn que figuran en el repertorio del circuito pianístico actual, en parte por esa aparente escasez de demanda técnica que las hace tan aparentemente asequibles, lo cual, como veremos, no es siempre cierto. Por ello no son muchas las opciones discográficas para disponer de estas piezas.

El sello Naxos —cuyo catálogo ha dispensado una atención muy significativa a nuestro compositor con resultados generales más que notables— ofrece la casi integral a cargo del pianista inglés Benjamin Frith. En cuatro discos aborda la práctica totalidad del repertorio, a excepción de las *Romanzas sin palabras*, la *Fantasia op. 28* y otras páginas menores como el *Capricho op. 5* o las *Piezas op. 7*. Las extraordinarias tomas sonoras nos ofrecen un Mendelssohn de primer nivel, sutil, directo y varia-

do. De todos, el primer volumen puede ser reseñado como el más interesante por cuanto aborda la colección de *Preludios y fugas op. 35*. A pesar de incurrir en un cierto anacronismo formal, Mendelssohn mira —como hará en tantas otras ocasiones— hacia Bach, incorporando, no obstante, su toque distintivo de riqueza armónica, fundamentalmente en los *Preludios*. Frith se adapta a las múltiples demandas texturales, en ocasiones de naturaleza organística —*nº 1*—, de forma toccata —*nºs 3 y 5*—, o de cantables nítidos emparentados con las *Romanzas* —*nº 4*. Como complemento, el *Perpetuum mobile op. 119* aporta un toque de divertimento necesario tras tanta enjundia contrapuntística. En los tres volúmenes restantes escuchamos con placer unas buenas *Variaciones op. 54*, un excepcional *Rondó op. 14* —pese a la ligera caída de la afinación del instrumento— y el sensacional *Scherzo a capriccio en fa sostenido menor*.

Murray Perahia (CBS) grabó en 1984 un recital que ha pasado a los anales de la fonografía. En él encontramos el refinamiento extremado que no muestra Frith al abordar la *Sonata op. 6*, con seguridad la mejor de las producidas por Mendelssohn. La nitidez y ligereza del primer movimiento dan paso a un Menuetto juguetero para concluir, tras un recitativo hondamente dramático, en un Molto allegro exultante de vitalidad. El disco se completa con las *Variaciones serias op. 54* y el *Rondó capriccioso op. 14* que pueden servirnos para contrastar con las buenas lecturas arriba citadas.

Pero pensar en el piano de Mendelssohn es pensar, automáticamente, en las *Romanzas sin palabras*. Indiscutiblemente, esta forma breve y melódica se adaptaba como un guante a sus maneras y gustos, y en ella obtuvo los mayores logros. Toda su producción se recoge en ocho cuadernos sistematizados en seis piezas alternantes. Sin rival posible, la lectura de Daniel Barenboim (DG) tiene la virtud de engrandecer lo pequeño. Las *Romanzas* son obras que no presentan enormes exigencias técnicas —ojo, que algunas son para echar de comer aparte— y he ahí su peligro. Barenboim es consciente de ello y les presta toda la atención, poniendo sus recursos más depurados al servicio de un *cantabile* exquisito. La homogeneidad global sabe albergar una visión individualizada de aquello que cada pieza pide, escapando así de la monotonía en la que incurrirían tantos otros. El peso ultraligero —*Op. 19, nº 3*—, la sabia dosificación del *rubato* —*Op. 53, nº 3*—, la delicadeza de ataque —*Op. 30, nº 2*—, el colorido tímbrico —*Op. 62, nº 5*—, el vuelo incorpóreo —*Op. 53, nº 6*—, la nitidez nacarada de un pedal minúsculo —*Op. 38, nº 5; Op. 62, nº 6*—, y, sobre todo, la agitación interior que insufla vida en estas miniaturas —*Op. 19, nº 5; Op. 30, nº 4; Op. 102, nº 5*, etc.

Cámara

En contraste con el limitado alcance de su producción pianística, Mendelssohn volcó en la música de cámara lo mejor de su talento e inspiración. Para el dúo violín/piano

produjo tres sonatas, de las que sólo la *Op. 4 en fa menor* y la *en fa mayor* —sin número de opus— merecen especial consideración. Sobre la primera de éstas, de 1823, aún planea la sombra beethoveniana impidiendo una exploración de posibilidades auténticamente personales. Shlomo Mintz y Paul Ostrovsky (DG) apuestan por destacar con homogeneidad su factura intachablemente preciosista. Desgranan mesuradamente el Adagio-Allegro inicial y el Poco adagio con un vibrato leve pero amplio que potencia la expresividad. La agitación con la que irrumpen en el tercer movimiento se prolongará hasta la segunda de las obras: la *Sonata en fa mayor*, de 1838. Fruto de la plena madurez compositiva, la demanda de contenido pasional es mucho mayor aquí. Los dos jóvenes músicos así lo entienden, desde el heroísmo inicial hasta la prueba de resistencia del incesante Vivace final, habiendo dejado un Adagio de profunda introspección.

Dieter Klöcker y Thomas Duis (MDG) son los principales responsables de un fantástico disco que nos muestra la poco conocida *Sonata para clarinete y piano*, y que además incluye las dos interesantes *Piezas concertantes para corno di bassetto, clarinete y piano op. 113 y Op. 114*. La grabación de la *Sonata* nos deleita con un clarinete de timbre bellissimo, cuyo sonido expansivo crea ilusiones espaciales singularmente ricas. Las interpretaciones fluyen con amabilidad y gracia.

Las distintas páginas escritas para violonchelo y piano gozan de buena salud discográfica. De todas ellas, las dos *Sonatas* y las *Variaciones op. 17* son recogidas en la práctica totalidad de los discos que dedican atención a este dúo. Muchas son las posibilidades que el aficionado tiene para escuchar buenas interpretaciones de estas magníficas obras. Por mencionar alguna alternativa a la joyita que enseguida citaremos, recordemos que la muy afamada lectura de Starck/Eschenbach, en su día en el sello Claves, acaba de aparecer en una interesante caja Brilliant con toda la música de cámara del compositor —que además, puede permitirnos escuchar rarezas como la *Sonata para viola y piano* en una lectura de Ulrich Koch digna de elogio. Famosa, decíamos, interpretación que ahonda en el lado más sombrío y que podría ser primera referencia de no ser por la escasa calidad de una toma que relega la presencia del chelo de manera imperdonable. La maravilla, digámoslo ya, en este terreno la escucharemos con Mischa Maiski y Sergio Tiempo (DG). El firmante confiesa que el señor Maiski no es, precisamente, santo de su devoción pero, señores, aquí nobleza obliga. En la *Sonata n.º 1, op. 45*, nos deja sin palabras el contraste entre el brillo del piano y ese chelo corpóreo, fibroso y profundo. La inquietud con la que se inicia el Allegro se torna poco a poco en desazón merced a un fraseo pal-



pitante. Los reguladores y todo el tratamiento dinámico provocan el fluir de la música a borbotones sanguíneos. Más etéreos y danzantes en el Andante, retoman la morbidez sonora en el Allegro final. El *Op. 17* es de un impulso arrebatador que hace palidecer a la competencia, y algo parecido ocurre con la *Segunda Sonata, en re mayor, op. 58*. El abanico de estados anímicos que encierra es mostrado con virtuosismo. Vivaracho el Allegro, con desparpajo insultante en el arco, regocijante el Allegretto y el Finale, con el equilibrio central de un Adagio que es pura plegaria.

La belleza de los dos *Tríos para violín, chelo y piano* y la trabazón maestra de su tejido los sitúa entre las cumbres del género. Consecuentemente, son páginas que cuentan con una discografía preñada de aciertos. Recomendaremos la contraposición de dos lecturas excepcionales que, además, son fácilmente accesibles en el mercado. La primera de ellas es la del Trío Wanderer (HM), preferible a la que años atrás registrase el —casi— mismo grupo para el sello Sony. Con postulados estéticos muy semejantes, la diferencia principal entre ambas estriba en el mayor peso específico del que goza el actual violín de Jean-Marc Phillips dentro del conjunto, frente al de Guillaume Sutre antaño. La segunda elección recae en el Trío Gould (Naxos). Éstos cuentan con el valor añadido de un registro sonoro de auténtico lujo debido a ese fichaje galáctico que es el ingeniero John Taylor. En el más temprano *Op. 49*, los del sello blanco se muestran poderosos, extremadamente atentos a la dinámica, estableciendo bellísimos diálogos entre las cuerdas. Sus *tempi* son elegantemente moderados y el color tímbrico atractivamente misterioso. Por el contrario, los franceses se mueven bajo un raptó de desasosiego nervioso, que llegará incluso a convertirse en osadía desafiante.

Entrando a continuación en el *Trío n.º 2* de la mano del Gould nos sobrecoge el dramatismo inicial, con esa redondez de graves que nos permite casi acariciar el sonido, para ir pasando sin darnos cuenta hacia la ligereza vaporosa con la que nos conducen hacia el final. Por comparación, los Wanderer deciden quemar las naves y morir matando. El ardor con el que asumen el *tempo* y el fraseo nos atraparán sin remedio. Pura filigrana respunteada de golpes de arco incisivos, en el tercer movimiento, la adrenalina se dispara en el *sprint* final con el que concluye este disco único.

Los *Cuartetos de cuerda* corren suertes diversas en la discografía. Tratándose de los sensacionales *Op. 12, Op. 13* y el postero *Op. 80*, disponemos de multitud de registros, con un alto nivel general. Otra cosa es lo que sucede con los tres cuartetos que integran el *Op. 44*, producto de una factura más irregular que reduce el

interés de muchos conjuntos que sí han dejado constancia de las obras anteriores. Si a integrales nos ceñimos, encontraremos dos de auténtica excepción: la del Cuarteto de Leipzig (MDG) y la del Cuarteto Melos (DG). No lejos les sigue la realizada por el Cuarteto Talich (Calliope) y, parcialmente, la del Cuarteto Eroica (HM). Por empezar por estos últimos, sus lecturas del *Op. 12* y *Op. 13* son absolutamente maravillosas por la frescura juvenil de su sonido. Siendo versiones, en general, dentro de parámetros interpretativos habituales, la dosificación y por momentos completa supresión del vibrato, la individualidad tímbrica de ambos violines y la cualidad táctil del color tonal del conjunto le dan un matiz arcaizante que, paradójicamente, resulta sorprendentemente renovador. Desgraciadamente los mediocres resultados del *Op. 44* —problemas de afinación en el *nº 1* y falta de nervio del *nº 2*— desaconsejan su recomendación completa, pese a la corrección del *nº 3* y del *Op. 80*.

Los Talich se mueven siempre dentro de una elegante serenidad conceptual asentada sobre sonoridades homogéneas. Todo el ciclo obtiene una elevada nota que alcanza incluso el sobresaliente en el *Op. 44, nº 1*, por la claridad matinal del Andante expresivo y la luminosidad del Presto con brio.

Pero, como decíamos, hay dos integrales que ocupan el primer lugar del escalafón, siendo, como son, enfoques si no antagónicos, sí complementarios. Apolíneos y refinados, siempre empastados, grabados por una toma ejemplarmente espaciosa, encontramos al Cuarteto de Leipzig (MDG). Por otro lado, esencialmente vieneses y poderosos en el sonido, atentos e incluso provocadores en la acentuación y las dinámicas, impetuosos y atrevidos, y recogidos por tomas ligeramente planas, está el Cuarteto Melos (DG). El *Op. 13* en manos de los primeros tiene una inmaterialidad fugitiva y espontánea —que la toma respeta incluso con ligerísimos errores de medida. Podemos, incluso, paladear la confrontación entre la delicadeza dieciochesca del tercer movimiento y las oleadas furibundas del cuarto. La veteranía del Melos convierte este *Cuarteto en la menor* en tal sacudida de alta tensión que se diría escuchamos una prolongación del Beethoven final. Ultra-expresivos y equilibrados inter-pares, son tan delicados y chispeantes en el Con moto como tempestuosos en el Presto. Entrando en el *Op. 44*, los Melos mantienen sus señas de identidad: expresivos, directos, valientemente incisivos y altamente contrastantes. Sin embargo, son los del Leipzig quienes nos sorprenderán jugando las cartas de una variedad que les convierte en primera opción. En el *Op. 44, nº 1*, asistiremos a una exhibición de gradaciones y tipologías de vibrato; en el *Op. 44, nº 2* sentiremos el vello de punta ante



la pasión del tiempo inicial y la belleza emocionante del Andante; finalmente, en el *Op. 44, nº 3* llegarán a tal grado de ímpetu en el contacto de las crines sobre las cuerdas que superarán de largo a los aguerridos Melos, que —paradójicamente— aquí nos dan la página más clasicista de toda la serie. Llegados al *Op. 80*, último de los cuartetos concebidos como tal por Mendelssohn. El Melos hace de él un puñal femenino, oculto y afilado, mientras los del Leipzig ahondan en su atmósfera tumultuosa y sobrecogedora, cargada de trémolos restallantes.

Los *Cuartetos con piano* son obras primerizas, que pasan inadvertidas entre tanta maravilla. Accederemos a ellos con garantías de la mano del conjunto Bartholdy (Naxos). Ponen toda la convicción necesaria para dotar su formalismo aún académico del suficiente encanto. Además, el acoplamiento en dos discos nos permitirá escuchar el nada despreciable *Sexteto op. 110*.

Tampoco alcanzó Mendelssohn la total perfección en su primer *Quinteto de cuerda*, el que hace el número 18 de su catálogo. Sin embargo, y siempre asociado al *Quinteto nº 2, op. 87*, la pareja forma un todo maravilloso. Separados por 21 años de diferencia entre ambos, el proceso de evolución entre ambas partituras es ostensible, desde el clasicismo que alienta el más antiguo hasta la dimensión cuasi-sinfónica que se evidencia en la escritura del segundo. Escogeremos también dos grabaciones que se complementan por sus enfoques alternativos. El Raphael Ensemble (Hyperion) entiende el *Op. 18* desde total implicación de todos y cada uno de sus miembros para lograr una pieza de refinamiento, vivacidad y frescura. El Scherzo, chispeante, gradúa perfectamente el peso en el gran arco fudado, para concluir con un Allegro de reflejos dorados, moteado por una articulación pulquerrima. En contraste, todo parece nacer fruto de la espontaneidad del momento en la lectura de L'Archibudelli (Sony). Ligereza, transparencia y sosiego, con el colorido general de un vibrato mínimo. Muy diferente al resultado que ellos mismos obtienen en el *Op. 87*. Conscientes de tener entre manos una obra maestra, despliegan toda una gama de recursos estilísticos. Demuestran cuánto nervio puede llevar una arcada sin necesidad de forzar en absoluto el *tempo*, o cómo conjugar la liviandad transparente del segundo movimiento con la teatralidad dramática de los dos últimos. Por su parte, el Raphael opta por abrir el melón dando rienda suelta al desgarrar, con trémolos tan crispados que crujen y fraseando con la libertad de un recitativo. Tras ello, se agradece la distensión del gracejo danzante para dar paso, de nuevo, a una página que no puede dejarnos indiferentes. El uso del *non vibrato* conjugado con los silencios produce una sensación de desnudez de tal

calibre que impacta sin remedio. Con un final nervioso y radiante concluyen esta joya del repertorio camerístico.

Y si de joyas hablamos, no podemos sustraernos a una de las más sorprendentes y excepcionales de toda la Historia de la Música: el *Octeto para cuerdas, en mi bemol mayor, op. 20*. Docenas son los registros de los que disponemos actualmente. Algunos arrastran una fama que, una vez escuchados, se queda en bastante menos —como la lectura de Hausmusik (Virgin), de hermoso sonido pero apelmazada en sus texturas y ataques conformistas. Otras, como la de Academy of St. Martin in the Fields (Philips), gozan de aciertos parciales —el brillo, por ejemplo— o la originalidad de algún destello gratuito —abordar el Scherzo tocando con sordina, por ejemplo— pero no acaban de resultar convincentes. Y es que estamos hablando de una obra realmente difícil, muy por encima de lo que pudiese parecer en un primer momento. Una obra en la que el carácter volátil y juguetón ha de lograrse en una combinatoria instrumental absolutamente desusada. Dos vuelven a ser las versiones escogidas como indiscutiblemente señeras. En la primera, el Octeto de Viena (Decca) consigue transmitir el palpito que anima la obra sin salir de unos *tempi* moderados. La contención y el toque aristocrático de esta lectura de vibrato generoso impregnan toda la obra de una exactitud no por precisa menos cálida. La segunda de las versiones referenciales es la protagonizada por la unión de los Cuartetos Kodály y Auer (Naxos). El infrecuente planteamiento de disposición espacial bipolarizada de la toma sonora —cuatro violines escuchados por la izquierda frente a dos violas y dos chelos, por la derecha— sorprenderá al oyente en las primeras ocasiones, pero contribuirá a mostrar la partitura como un diálogo/desafío entre dos grupos instrumentales bien definidos. Independientemente de este toque fonográfico distintivo, el valor musical del registro es excepcional, consiguiendo como pocos la realización total del *leggierissimo* fugaz y centelleante que pide el célebre Scherzo. Con su acentuación contundente y sus dinámicas amplias, representan la opción dionisiaca y plenamente romántica, alternativa a la visión apolínea de la formación vienesa.

Conciertos

El convencionalismo formal y estético, alejado de toda innovación, con el que Mendelssohn abordó su creación concertística no nos impide encontrar un encanto en estas obras que puede —como en el caso del popular segundo *Concierto para violín*— llegar a ser sobresaliente.

Comenzaremos por enunciar el binomio formado por los dos *Conciertos para piano*, obras de una factura cercana a un romanticismo aún de transición, en la línea de Field



o Weber. Tres grabaciones merecen un especial reconocimiento. La de Frith/Filarmónica Eslovaca/Stankovsky (Naxos), muestra las obras con ímpetu y convicción que se vuelve algo forzada hacia lo postizo en el segundo de los conciertos. Frith encuentra el punto justo de recreación en los tiempos lentos, concediendo a la música toda la sensibilidad de la que es capaz. Por otra parte, la naturalidad acústica de la grabación es inmejorable. La segunda opción lleva la firma de Elisabeth Leonskaia, acompañada por la Camerata de Salzburgo dirigida por Ian Volkov (MDG). Abordando con desparpajo los tiempos rápidos, Leonskaia encuentra una vía de penetración intimista en los segmentos centrales de cada obra. Lamentablemente la toma sonora resulta algo opaca para disfrutar al cien por cien del atractivo color camerístico que propone el acompañamiento orquestal. Pero si buenas son estas propuestas, la excelencia le está reservada al registro Decca con Jean-Yves Thibaudet acompañado por la Gewandhaus de Leipzig con Blomstedt a la batuta. La fogosidad se transmuta en urgencia. Todo parece ir un paso más lejos en esta grabación. Ambos, pianista y director, están dispuestos a elevar el nivel de la escritura con una huída hacia delante, y no dudan en poner en juego todo cuanto sea necesario. Merced al virtuosismo desplegado por el pianista francés estos *Conciertos* alcanzan una dimensión auténticamente espectacular, casi trascendente, que costaría creer antes de escuchar esta grabación.

Los dos *Conciertos para dos pianos y orquesta* son verdaderos divertimentos cien por cien pre-románticos. Frith/Tinney/RTE Sinfonietta/O'Duinn consiguen ser desenfados y espontáneos como niños grandes. Delicioso, especialmente, el Allegro que cierra el *Concierto en mi mayor*.

El infrecuente protagonismo compartido entre el violín y el piano es el eje que sustenta el *Concierto doble en re menor*. Pese a su estilo anacrónico, que mira abiertamente hacia el formalismo del primer clasicismo en el tratamiento orquestal y estructural, Kremer/Argerich/Orpheus Chamber (DG) exprimen cada oportunidad que se deja al lucimiento virtuosista. La claridad cristalina de la articulación que emplean ambos añade interés. En la versión que propone Naxos, con el incansable Frith y Bisengaliev en los papeles solistas y Andrew Penny dirigiendo, el rendimiento orquestal de la Northern Sinfonia es significativamente mejor que el de la orquesta norteamericana. Sin embargo el tándem Kremer-Argerich resulta inmejorable.

En ambos discos nos encontramos con el primero de los conciertos de Mendelssohn para violín: el *Concierto en re menor*. Bisengaliev (Naxos) es preferible a Kremer por el ardor romántico con el que soslaya en cierta medida el interés sólo relativo de la obra.

Y llegamos a otra de las piezas clave de la producción mendelssohniana: el *Concierto para violín, en mi menor, op. 64*. Uno de los favoritos de generaciones y generaciones de intérpretes, las versiones de este concierto se cuentan por centenares. David Oistrakh lo grabó en numerosas ocasiones, con resultados bastante análogos. De todas, la más equilibrada, es la registrada con Ormandy y la Orquesta de Filadelfia en 1955 (Naxos). La flexibilidad del *tempo* y un rubato apasionado que Ormandy sigue con pulcritud y técnica, son señas de identidad características. Oistrakh concibe el concierto como un reto y responde a él con poderío. Hallamos detalles inigualables como la hermosa lectura de la *cadenza*, extrayendo los puntos shenkerianos con visión sagaz. El último movimiento resulta trepidante, con un tratamiento del arco sumamente personal y libre.

Naxos nos ofrece también otra de las versiones históricas de más renombre: la que protagonizan Menuhin/Filarmónica de Berlín/Furtwängler. Grabada en 1952, con un Menuhin no excesivamente pulcro en lo técnico, es el poder de la batuta el elemento que hace más atractivo el documento. *Furt* juega con las relaciones de la batuta para tensar y distender, sometiendo al solista a su entero dictado. El resultado es una versión grandiosa y sinfónica donde, lamentablemente, los problemas de encaje entre arco y batuta en el movimiento conclusivo resultan difíciles de admitir para el perfeccionista oído actual, y lastran esta mítica —quizá, incluso, mitificada— versión.

Huyendo de la grandiosidad con la que éstos y otros muchos han enfocado este maravilloso concierto, tenemos una interpretación diferente, por la que el firmante siente especial predilección: Szeryng/Haitink/Concertgebouw (Philips). Teñida de un halo de melancolía otoñal, ese vibrato lento convierte el movimiento central en un auténtico llanto que se transforma, al atacar el tramo final, en un juego asombrosamente pizpireto para la poca velocidad real del pulso.

La perfección absoluta, con un dominio y un control de tal calibre que parece no estar haciendo esfuerzo alguno, tiene un único nombre: Itzhak Perlman. También con Haitink/Concertgebouw (EMI), la luminosidad de esta versión permanece todavía inigualada. Todo el mundo aquí se encuentra en verdadero estado de gracia: solista, director y orquesta. Por lo que respecta a Perlman, el sonido firme y etéreo, la homogeneidad de *tempo*, unos armónicos prodigiosos, y otro interminable listado de aspectos, ponen el vello de punta, como ese ricochet en los dieciocho compases finales de la *cadenza*. Emocionalmente distanciado hasta el punto justo de no caer en la frialdad, el norteamericano se muestra circunspecto en el movimiento central. Ya en el final, Haitink le incita a sonreír abriendo la ventana y dejando entrar la luz necesaria



para disfrutar del colorido orquestal que adorna la partitura.

Por último, hagamos sitio para una sorpresa. Isabelle van Keulen/Sinfonietta Amsterdam/Markiz (Bis) aborda la obra en su primera versión, con ligeras diferencias una decena de compases y un significativo acortamiento de la *cadenza*. Con timbre afilado, mínimo vibrato y una pasmosa homogeneidad de registros, integra su stradivarius en una orquestación a la que Markiz hace cobrar una nueva dimensión de relevancia.

Música vocal

Los años de formación compositiva del joven Mendelssohn le permitieron entrar en contacto directo con estilos y autores que iban a condicionar su propia estética. En concreto Bach y Haendel fueron dos pilares fundamentales en este aspecto. Quizá por esto sus dos obras clave en este ámbito estén fuertemente influidas por ellos.

En 1836 finalizaba la composición de *Paulus, op. 36*. Se trata de un oratorio de tono amable y luminoso, de inspiración haendeliana. Nos encontramos con el habitual Mendelssohn optimista, que sentía una afinidad especial hacia la figura de San Pablo como se pone de manifiesto en la obra. La magnífica lectura de Frieder Bernius al frente del Coro de Cámara de Stuttgart y la Orquesta de Cámara de Bremen (Carus) se enmarca dentro de la exhaustiva edición que éste viene realizando de la obra vocal de nuestro compositor.

Diez años más tarde, un Mendelssohn de ceño fruncido terminaba su segundo y más emblemático oratorio: *Elías*. Retomando el testigo dejado por Haydn, es, sin embargo, Bach la influencia más perceptible desde el punto de vista formal e incluso estético. Las versiones discográfica de *Elías* nos plantean necesariamente el conflicto del idioma, dado que la obra fue compuesta en alemán pero se estrenó en inglés. Esto nos lleva a contemplar ambas alternativas. Para la versión inglesa la opción es, claramente, Terfel/Fleming/Edimburgo/Siglo de las Luces/Daniel (Decca). Con un diapason más bajo que el habitual, se busca la mayor fidelidad al original. Versión de un intimismo a escala humana. Desgraciadamente la toma adolece de poca resonancia y lejanía de voces. La versión alemana, cuyo texto es considerado más fiel a las intenciones del compositor, cuenta con la que consideramos primerísima opción, a pesar de sus ya cuarenta añitos: Adam/Ameling/Gewandhaus/Sawallisch (Philips). El excelente trabajo de conjunto nos ofrece un monumento de potencia dramática, con una sabia dosificación de energía y espiritualidad en la batuta. La plasmación sonora jerarquiza la presencia de personajes con acierto y recoge el *tutti* con grandiosidad.

La creación de obras corales, tanto acompañadas como *a cappella*, ocupa un lugar destacado en el catálogo de Mendels-

sohn. Una excelente opción de acercamiento a su música coral sacra la encontramos en la colección de diez discos protagonizada por Nicol Matt/Coro de Cámara Europeo (Brilliant). Pese a la modestia de su presentación, las actuaciones de conjunto son, sin lugar a dudas, sobresalientes. El rendimiento orquestal y los acompañamientos de órgano resultan igualmente óptimos. Tan sólo la prestación de los ocasionales solistas resulta más irregular.

Aunque en un segundo plano de importancia, la producción de música coral profana resulta atractiva, fresca y descriptiva como una acuarela paisajística —a las que, por cierto, era aficionado el propio compositor en sus viajes. La mejor opción en este terreno es el recentísimo acercamiento Rade-mann/RIAS (HM).

Música orquestal

Sin llegar a revolucionar la ciencia instrumental, Mendelssohn supo extraer un colorido y una combinatoria completamente personal ciñéndose a sencillas plantillas orquestales a dos. Por ello, salvo alguna excepción, entre sus oberturas y sinfonías encontramos obras del máximo interés.

Dentro del conjunto de oberturas de concierto, dos títulos merecen especial atención: *Las Hébridas op. 26* y *El sueño de una noche de verano, op. 21*. Para éstas —y todas las restantes— el lujo está servido con Abbado/Sinfónica de Londres (DG). Nadie, hasta la fecha, ha mejorado estos registros en ligereza, fugacidad y delicadeza inasible.

Tras el bombazo que supuso ese *Op. 21*, por su orquestación magistral y su melodismo juvenil, Mendelssohn abordó el resto del drama shakespeariano creando un corpus de música escénica agrupado bajo el *Op. 61*. De este *Sueño* completo varias versiones destacan entre las opciones disponibles. Previn/Viena (Philips) es cuidadoso y unitario, mas podría decirse que le falta chispa. Herreweghe/Campos Elíseos (HM) sorprende por la atención a ciertos detalles de la partitura habitualmente soslayados. Cuenta además con el vuelo bellísimo de la sobresaliente Sandrine Piau. Sin embargo, la afinación inestable del conjunto y el tratamiento tímbrico barroquizante de algunos números no acaba de convencer. Quien sí convence —y cada vez más, incluso— es Kubelik/Radiodifusión Bávara (DG). Con sus libertades métricas y agógicas, sí, pero con un impulso rítmico y lúdico que plasma mejor que nadie el fondo de comedia fantástica que inspira la obra.

Con el nombre de *Sinfonías para cuerdas* tenemos una colección de trece obritas deliciosas, sin otra pretensión que el mero disfrute. Nicholas Ward/Northern Chamber (Naxos) cuentan de nuevo con el sonido excepcional que les procura el buen hacer de John Taylor. Lecturas que son un soplo de aire puro, enérgicas y efusivas, con sonoridades de un fulgor juvenil deslumbrante y

total desinhibición en los ataques. Puede decirse sin exagerar que los pentagramas cobran vida.

Y llegamos al final, al meollo orquestal formado por sus cinco sinfonías. La numeración tradicional de éstas no obedece a criterios cronológicos y ello supone una ruptura en la línea evolutiva de la calidad de su escritura si las escuchamos por ese orden. La *Primera* no pasa de ser un ejercicio de escuela —meritorio pero imperpersonal. La *Segunda* resulta un engendro sinfónico-coral con poco atractivo para sus dimensiones. La *Quinta*, con sus motivaciones extramusicales, tampoco termina de alzar el vuelo, lastrada por una escritura predominante homofónica y un fondo sesudo que resulta demasiado rocoso. ¿Qué nos queda? Pues dos obras maravillosas que, por algo, son las que gozan de infinitud de versiones y eclipsan inevitablemente a sus hermanas.

Después de todo lo dicho arriba no parecería necesario ceñirnos a ediciones integrales y, sin embargo, sí lo haremos. En ambos casos por razones que creemos merecen mucho la pena. La primera de las recomendaciones nos ofrece en cuatro discos las sinfonías y todas las oberturas: Abbado/Sinfónica Londres (DG). La segunda opción, igualmente espectacular es Sawallisch/New Philharmonia (Brilliant). Se trata del registro Decca de 1967 que, además aquí, se completa con las sensacionales *Sinfonías para cuerda* que Lev Markiz grabara con la Amsterdam Sinfonietta para Bis.

Entre Abbado y Sawallisch no hay elección posible. El primero nos deja una *Escocesa* poética sustentada sobre un juego alternante de pulsos asociados a los temas. La flexibilidad lograda así se traduce en un efecto de naturalidad y lirismo. El sonido, terso y transparente, es modelado por esa mano izquierva de seda. Concluye como un vendaval arrollador de contrastes intensos. Sawallisch se desenvuelve con inquietud casi nerviosa y un mayor interés por la articulación y la claridad rítmica. Más fiel a lo escrito que el italiano, relaja la tensión en un segundo tiempo sonriente para concluir la obra con majestuosidad. Sin dejar al director alemán, su *Italiana* es perfecta. Ágil y luminosa en el comienzo, natural y fluida en su tramo central y electrizante en su conclusión. Y cuando pensábamos que no se podía pedir más en esta obra, Abbado destapa la caja de Pandora y aquello se nos vuelve trepidante. Cierto que tal descarga de adrenalina dificulta en algunos momentos la claridad del fraseo, pero el resultado general corta la respiración.

Apuntemos finalmente el interés que, más como sonoridad que como concepto, supone también la alternativa de Norrington/London Classical Players (Virgin).

Juan García-Rico



NICHOLAS ANGELICH: “LA MÚSICA ES ALGO VIVO, NO NOS PERTENECE”

Con un currículum que haría flotar a muchos, la introversión ligeramente descuidada de este norteamericano (Cincinnati, 1970) radicado en París desde la infancia esconde una personalidad minuciosa y autocrítica. Más amigo de la modestia que del centelleo glamouroso, Nicholas Angelich confiesa estar peleado con la tecnología y con todo aquello que pueda falsear las verdaderas dimensiones del ser humano. La música es, para él, un acto cotidiano de comunicación en permanente evolución. Angelich se presenta el día 17 en el Ciclo de Grandes Intérpretes de la Fundación Scherzo



Dado que es usted aún joven, ¿comenzamos hablando de sus primeros recuerdos musicales?

Mi madre era pianista y mi padre, violinista, así que he vivido continuamente rodeado de música desde que tengo recuerdo. En mi familia estudiar, ensayar, grabar, era algo cotidiano.

¿Por qué escogió el piano?

Creo que fue algo natural, pero todo se produjo a raíz de una anécdota curiosa. Recuerdo haber sentido, siendo muy pequeño, cierta envidia de mi madre por ser capaz de tocar. Yo también quería hacer eso pero no sabía cómo. Por aquel entonces, mi padre me llevó por primera vez a un concierto de la Sinfónica de Cincinnati, en la que él tocaba. Después de la actuación, en los camerinos, me presentó a Gary Graffman, que había interpretado la parte solista aquella noche. “Hola, ¿cuántos años tienes?” —me preguntó. Yo tenía cinco años entonces. “¿Tocas ya el piano?”. “No” —le respondí. “¡Qué lástima, porque a tu edad ya es demasiado tarde para empezar!”. Todo el mundo se echó a reír excepto yo, que me quedé sin saber qué hacer y sintiendo un apuro tremendo. Graffman añadió —bromeándome, como niño que era— que él había comenzado estudiando violín a los tres años y piano a los cuatro. Aquello me dejó tan perplejo que, en el coche, de regreso a casa, casi llorando le pregunté a mi madre si todavía podía haber alguna manera de solucionar mi situación. “No te preocupes. A partir de mañana empezaremos a tratar de resolver ese problema” —me contestó, supongo que conteniendo la risa. Así fue como empecé a estudiar piano.

Desde ese momento las cosas empezaron a funcionar deprisa. Di mi primer concierto con una orquesta de cámara cuando tenía siete años, tocando el *Concierto n.º 21* de Mozart. Como sentado en la banqueta no llegaba a los pedales, toqué de pie. En aquellos primeros años, practicar y tocar el piano era como jugar. Creo que era lo que más me gustaba hacer. Desde luego, la música lo era todo en aquel momento.

Y sus héroes favoritos eran...

Me gustaba sobre todo la música romántica, Chopin y los compositores rusos; también Prokofiev, Stravinski. Me encantaba escuchar a Bartók. Creo que a los niños les gusta la música muy rítmica, les excita. En aquel entonces Mozart, Beethoven o Bach no me iban mucho. Luego eso cambió, desde luego. Incluso hasta el punto completamente inverso. Por ejemplo, hoy no toco tanto a Chopin.

Al igual que en su caso, es bastante habi-

tual que los niños precoces comiencen por Mozart. ¿Es realmente una música tan fácil?

Con Mozart ocurre algo muy especial, y es que es muchas cosas a la vez. Su música puede ser inocentemente transparente y, al mismo tiempo, muy compleja. Tiene múltiples caras y todas distintas, por así decirlo. En este sentido, su lado más simple —en el significado positivo del término— puede ser encontrado por un niño de manera intuitiva más fácilmente que en otros compositores. Al mismo tiempo, es un autor que ayuda a madurar al músico al plantearle preguntas acerca de la manera de interpretar todo ese mundo de sonidos.

Hábleme de sus maestros.

En primer lugar, tengo que decir que he tenido la suerte de dar con gente extraordinaria. La primera persona que me formó como músico, en sentido amplio, fue mi madre. Ella supo estructurar mi manera de comprender la música en toda su amplitud.

La siguiente gran influencia partió de Aldo Ciccolini. De dos años para acá he empezado a darme cuenta de la gran importancia de sus enseñanzas. No era dictatorial en su manera de enseñar ni pretendía que todo el mundo hiciese todo de la misma manera. Te quedabas embobado escuchándole hablar sobre cualquiera de las miles de cosas que sabe de música. Te hacía poner el foco de atención sobre dos cuestiones fundamentales: la calidad del sonido y la inteligibilidad de la textura de aquello que está plasmado en la partitura. Su dominio del repertorio era apabullante, y no solamente del repertorio francés con el que se le asocia habitualmente.

Más tarde, Yvonne Loriod. Con ella trabajé muchísima música del siglo XX y, sobre todo, me transmitió con enorme énfasis la importancia de abordar la mayor cantidad de obras de repertorio lo más tempranamente posible. Puedo citar, como ejemplo, que con diecisiete años tuve que enfrentarme a la *Sonata “Hammerklavier”*. Creo, sinceramente, que esa es la manera de poder afrontar obras como esa después, cuando ya has madurado: volviendo sobre ella constantemente a lo largo de toda tu vida.

Con Michael Beroff mi situación personal ya era distinta. Yo ya tenía alrededor de veinte años y hablábamos sobre muchas cosas, no exclusivamente musicales. No me trató como a un adolescente, y por tanto me impulsó a enfrentarme a la interpretación desde un punto de vista adulto. Para un músico, esa etapa de transición de la infancia a la madurez es mucho más importante de lo que parece, especialmente

cuando se ha empezado a tocar desde muy pequeño. Es una etapa crucial.

Después llegaron nombres como Leon Fleisher, Dimitri Bashkurov o Maria João Pires. ¿Qué fue lo más importante que extrajo de cada uno de ellos?

Cada uno de ellos ha sido muy importante para mí, en cada circunstancia particular. Por ejemplo, Leon, en la *Fondazione per il pianoforte*, en Cadenabbia, sabe crear un ambiente muy especial, donde propicia una convivencia muy estrecha con un grupo reducido de alumnos. Él estudió con Schnabel también en Lago di Como cuando era joven y, de alguna manera, creo que trata de recrear aquella atmósfera intimista, en la que hay tiempo para hablar de muchas cosas y escuchar lentamente. Disponer de ese tiempo para poder pensar suficientemente sobre las correcciones y los enfoques que salen a relucir en las sesiones de trabajo es fundamental. Aquello fue realmente maravilloso.

De Bashkurov, en el Conservatorio, el aprendizaje lo obtuve, más incluso que tocando directamente para él, asistiendo a cientos de clases suyas hacia otras personas. No sería exagerado afirmar que aquellas clases eran fascinantes.

Con Maria João Pires abordé decenas de compositores, desde Bach hasta Ravel, pasando por Haydn y, por supuesto, Mozart.

También ha trabajado con Fou Ts'ong. ¿Está de acuerdo conmigo en que es un gran talento que la mayoría del público no ha descubierto aún?

Es una persona excepcional. Lo conocí en Cadenabbia. Es alguien muy cultivado, musical y extramusicalmente, que además contagia energía y vitalidad. Trabajé con él, desde luego Debussy, e incluso, curiosamente, algunas obras que él no frecuenta, como el *Segundo Concierto* de Brahms. En Schubert, por citar otro ejemplo, me hizo descubrir aspectos muy interesantes.

Al hilo de todo esto, ¿sirve para algo un sistema de Master Classes en el que el discípulo apenas tiene la oportunidad de tocar para un “supermaestro” que tal vez no conoce más que su nombre?

Sí. Es cierto que no es posible poder enseñar realmente a alguien a quien se ha escuchado una sola vez. Al menos hay que tener la posibilidad de hacer una segunda o tercera audición. Sin embargo, ese formato de clases da la posibilidad de oír a otros. Las consideraciones que les hacen a otras personas pueden ser tan interesantes como escuchar las indicaciones que le hacen a uno mismo. Sabiendo aplicarlas puedes aprender muchísimo.

Antes, mientras hablaba sobre Pires, me

surgió una curiosidad: ¿teme usted ser encasillado en un determinado repertorio?

Por supuesto. No me gustaría convertirme en un pianista “especialista” en un compositor o en un estilo. Es evidente que durante ciertos periodos en tu vida tienes determinadas preferencias pero, al mismo tiempo, es necesario crecer como músico, evolucionar. Por ejemplo, últimamente vengo tocando mucho romanticismo alemán y, muy especialmente, Brahms. Anteriormente ocurrió con Liszt, pero de ninguna manera quise entonces, ni quiero ahora, reducir mi campo de trabajo en este sentido.

¿Queda todavía algo nuevo que decir cuando se tocan compositores excesivamente trillados?

Es una buena pregunta que todos deberíamos formularnos desde que empezamos a tocar y, especialmente, antes de plantearnos una nueva grabación: ¿tengo algo que aportar a todas esas versiones? Por otro lado, la música es algo vivo, algo que no pertenece a nadie. Digo esto porque, a veces, escuchas opiniones acerca de si “esta música es de tal o cual intérprete...”. Afirmo rotundamente que eso no es cierto. La música no es de un artista, ni tampoco de ningún público. Sólo por el hecho de que hayamos realizado una buena grabación de una pieza no tenemos la exclusividad de su comprensión. Pensar así sería muy pretencioso y limitador a la vez. En la interpretación hay muchos factores que entran en juego y que, en último término, acaban apelando a algo tan personal y cambiante como el propio gusto. Dicho todo esto, hay que añadir que, obviamente, sí es necesario conocer las grandes interpretaciones del pasado.

A juzgar por el énfasis que pone en sus palabras, parece un mensaje para navegantes...

Lo es. Por ejemplo, y para no ir más lejos, en mis estudiantes en el Conservatorio de París, veo en general muy poco interés por saber cómo otras personas han entendido las obras que ellos mismos están trabajando. ¡Incluso podríamos asegurar que lo que hay es muy poca curiosidad por casi todo! Es una verdadera lástima.

En eso van ganado la partida los intérpretes de la corriente historicista, ¿no cree?

Tal vez tenga razón. Es extremadamente importante investigar sobre las circunstancias en las que fueron escritas las obras.

Me obliga a preguntarle si es legal tocar a Bach en un gran cola...

Sí. Yo creo que hay obras que están por encima de las cualidades tímbricas de los instrumentos para las que fueron escritas. Bach, o Mozart, se pueden tocar casi con cualquier cosa y

siguen siendo ellos, siguen manteniendo su esencia.

¿Me deja merodear por su estudio? ¿Cómo es el día a día?

[Risas]. Trato de aprovechar el tiempo al máximo. Evito dispersarme mucho. De ahí cierta fama que tengo entre mis amigos acerca de lo reticente que soy hacia el teléfono, Internet, etc. Bueno, de hecho no tengo ninguna de las dos cosas. No es una decisión impostada, sino más bien un recurso para preservar el terreno privado. Necesito compartir tiempo con otras personas pero, también, estar a solas lo suficiente. Para mí es fundamental. Quizá algo contradictorio: necesidad de comunicarte y, a la vez, de aislarte de todo. El tiempo libre del que puedo disponer lo dedico a leer o a escuchar música. El resto: estudiar, ensayar, evitar problemas con mis vecinos...

¿Con sus vecinos? No me parece usted un juerguista.

No, no. Me refiero al hecho de que, al vivir en un apartamento, esto supone para ellos tener que “estudiar” inevitablemente conmigo, y eso crea algunas tensiones, como se puede imaginar...

Llega usted a una obra por primera vez. ¿Cómo aborda el trabajo?

Depende de muchas cosas. A veces el proceso es muy rápido; otras, lento; en ocasiones tienes ideas previas que vas confirmando, o por el contrario, necesitas tiempo para profundizar en la partitura. También hay diferentes formas de trabajar que van cambiando a lo largo de tu vida. Cuando eres muy joven tienes muchas ganas de tocar todo, incluso crees que sabes exactamente la manera de hacerlo. Después, según vas madurando, te planteas cada vez más preguntas y todo se vuelve más difícil. El trabajo se hace más reflexivo, más lento inevitablemente, hasta que vas encontrando el camino.

¿El Angelich en zapatillas, estudiando, es muy diferente del Angelich sobre el escenario?

¡Claro! Creo que todos lo somos. No es una cuestión de ser o no ser diferente, sino que tocar ante un público te aporta un componente de, llamémosle, inspiración que enriquece la interpretación. No se toca igual que cuando uno está a solas.

Richter aseguraba trabajar mejor bajo la presión de lo inminente. ¿A usted cuánto tiempo le lleva tener a punto una obra?

No tengo una regla fija. Depende mucho de si es una pieza tocada previamente o es completamente nueva para mí. Muchas veces tienes que ir contrarreloj y es interesante ver cómo esta manera de trabajar duro da resultado. Otras veces, es mejor poder dejar

descansar una obra y volver a ella al cabo de cierto tiempo. Creo que lo más importante es tener capacidad para adaptarte a las distintas circunstancias que te plantea la dinámica de las actuaciones. Este mundillo exige flexibilidad, capacidad de reacción.

Cuando trabaja con otras personas, haciendo música de cámara por ejemplo, ¿el enfoque es el mismo?

Las cosas varían mucho si conoces a los músicos, si has tocado con ellos antes. Por ejemplo, con los hermanos Capuçon somos como una familia musical. Si, por el contrario, es la primera vez que trabajas con alguien, obviamente se precisa más tiempo. También las obras plantean sus exigencias propias.

¿Se siente igual de cómodo en un recital a solo que tocando en cámara o en concierto con orquesta?

Suelo tocar mucha música de cámara pero, actualmente, lo más estimulante para mí es tocar solo y con orquesta, por ese orden. En este momento eso es lo que más me satisface.

¿Escoge siempre los pianos que toca?

No siempre podemos hacerlo. Incluso cuando existe esa posibilidad, probando sucesivamente varios buenos pianos, es curioso que a veces no terminas de decidirte por éste o aquél. El asunto del instrumento, salvando un estándar aceptable, no es algo por lo que convenga obsesionarse. En cierta manera, es mejor relativizarlo. En alguna ocasión, sí ha sido conveniente pasar largo tiempo preparando un piano. Por ejemplo en Francfort, para la grabación del *Segundo* de Brahms con Järvi, estuve trabajando junto al técnico durante tres o cuatro horas. El asesoramiento de un buen experto en ese terreno es muy importante. Algo parecido a la estrecha relación que los músicos de cuerda tienen con sus *lutibiers*.

¿Alguna marca favorita?

Adoro Steinway. Crecí junto a uno y me siento muy apegado a esos pianos.

Durante la actuación, ¿le gusta arriesgar?

Por supuesto. Es necesario. Schnabel decía que seguridad es sinónimo de final. Nunca tocamos algo exactamente de la misma manera. Primero porque no podríamos hacerlo, y segundo, porque supondría caer en la rutina. Me gusta cuestionar todo lo que hago —en un sentido constructivo, ya me entiende— como una forma de mantenerme alerta, de sentirme vivo. En última instancia, se trata de ir creciendo siempre como músico.

¿Recuerda alguna ocasión donde ese riesgo se le fuese de las manos?

Creo... creo que no. Si el trabajo que estás haciendo es serio, bien fundamentado, no es probable que ocurra

rra. Claro está que todo entraña un riesgo, cualquier cosa, la vida misma puede ser incertidumbre permanente; en el trabajo, asumo un cierto grado de “riesgo controlado”.

¿Qué ve reflejado en el atril de su piano: un artista o un ejecutante?

Es una pregunta con trampa, ¿no? Bueno... creo que se podría decir que ambas cosas. Ejecutante, en el sentido de que básicamente lo que haces es tocar, no cabe duda. Pero también hay un lado inconformista, en permanente búsqueda de un ideal de superación estética. En ese sentido, artista.

Escoja: dedos, corazón o cabeza.

¡Vaya! ¡Me quedo con todo! Al tocar deben entrar en juego las emociones, la inteligencia, la capacidad de análisis, cierto componente de inspiración... y, al mismo tiempo, son fundamentales, de partida, los aspectos físicos. Se trata de una combinación de todo ello.

Este mes debuta usted en el Ciclo de Grandes Intérpretes de la Fundación Scherzo y no toca ninguna de sus especialidades, entendamos Liszt, Brahms...

Es cierto. Cuando confeccionas un programa intentas evitar todo aquello que hacen los demás. Creo que esto nos ocurre a todos. Ese recital lleva obras que adoro. Cualquiera de los autores —Haydn, Bach, Schumann— han estado en mis manos siempre, y cada vez que vuelvo a ellos admiro más su música.

Si yo fuese un joven estudiante, ¿para cuál de los diez recitales del ciclo me recomendaría ahorrar y comprarme una entrada?

¡Todos ellos son muy interesantes!

Me temía esa respuesta...

¡Es que es verdad! Siento un gran respeto cada uno de estos grandes artistas, así que no podría decidirme por uno en concreto. Mi consejo sería que asistiese a tantos como le fuese posible, pero no sólo recitales de piano, sino también conciertos de cámara y sinfónicos. Los estudiantes suelen no darse cuenta de la importancia de esto, y es una pena. Yo mismo echo mucho de menos el poder hacerlo más a menudo. Incluso no disponiendo de demasiado tiempo libre, no recuerdo haber asistido nunca a ningún concierto tras el que, al terminar, no me alegrase de haber ido. Por más que antes de empezar pudiera cuestionarme si no sería mejor haber aprovechado ese tiempo para resolver otras cosas o, simplemente, descansar, siempre acabas aprendiendo algo. Así que —volviendo a su pregunta— creo que cualquiera de esta serie podría ser recomendable.

¿Es verdad eso de que el pianista es individualista por naturaleza?

Trabajar con otras personas, en mi



caso, no es difícil. Lógicamente, no en todas las ocasiones es igual, pero, en general, no es difícil. Si nos referimos al terreno de la música de cámara, los músicos con quienes toco suelen estar muy cercanos a mi forma de entender las cosas. No hay problemas. Si ya nos referimos al campo del trabajo con la orquesta, es muy interesante ver cómo se enriquece la visión final de una obra ya por el mero hecho de proponer diferentes puntos de vista. Hay directores con quienes me estimula, ciertamente, trabajar...

¿Cómo quiénes?

Vladimir Jurowski o Paavo Järvi, por citarle dos ejemplos. Son músicos con quienes la capacidad conjunta de comunicación fluye especialmente bien. Cuando esto ocurre te das cuenta del gran valor que tiene. Todo resulta sencillo. Percibes que cada cosa que se hace tiene sentido.

Que el director en cuestión sea también pianista, ¿facilita las cosas?

No, no creo. Depende más de la persona en tanto que músico en general, que de ese detalle concreto. A veces, sí puede ocurrir que la batuta, al saber valorar y anticipar los problemas que se te presentan en el teclado, te allane el camino. Pero en el caso contrario, la visión de alguien que no es pianista también puede abrirte puntos de vista que hasta ese momento no habías contemplado.

Bien, pues entonces dígame en qué podría dificultarlas...

Se podría dar el caso de que un director-pianista tenga una idea preconcebida de cómo enfocar determinado aspecto, pasaje, etc., que no sea la misma que la del solista. Ahí es necesario emplear cierta flexibilidad.

En esas situaciones, ¿es usted fácil de convencer?

No soy dogmático. Si el otro punto de vista me parece lógico y me resulta natural, no tengo inconveniente en hacerlo mío. Tengo la certeza de que las relaciones, tanto en el trabajo como en el ámbito más humano de nuestra vida, deben ser dialogantes. No hay ninguna necesidad lógica de que tenga que haber una discusión final para llegar a un punto de vista común.

Hablemos del público. ¿Nota diferencias en función del lugar en el que toque?

Sí. El público es distinto en cada sitio. Incluso, en una misma ciudad, la audiencia varía en función del tipo de concierto o, incluso, del artista que lo ofrezca. Es un hecho con el que tienes que contar y experimentar al respecto. No se puede decir que haya públicos mejores y peores. Son, simplemente, diferentes, y debes aprender a comunicarte con ellos, estés donde estés. Realmente notas cuándo estás consi-



guiendo llegar al oyente o cuándo, por el contrario, no lo estás logrando.

Volviendo al piano, ¿hay alguien en la competencia a quien me recomiende escuchar?

Por supuesto. Veamos... Martha Argerich, Nelson Freire, Maurizio Pollini, Murray Perahia... muchos. Si le hablo de grabaciones también tengo una larga lista: Lipatti, Schnabel, Backhaus, Rubinstein, Michelangeli...

¿La definición de "piano" en el siglo XXII puede ser la de un instrumento de tecla que siempre toca un chino?

Todavía no he estado allí, pero sí creo que la pasión que la música clásica está despertando en China es un hecho muy interesante. Se suele pensar tópicamente que las distintas escuelas pianísticas —francesa, alemana, rusa, etc.— producen perfiles estéticos definidos, pero no lo creo. Hoy día, en un mundo en el que la comunicación elimina las fronteras, cada artista se caracteriza a sí mismo, independientemente de su procedencia. No es posible generalizar sobre pianistas de tal o cuál escuela.

¿Cómo ve el futuro?

Bueno, parece que las cosas no están fáciles para nadie. Leo a diario mucha prensa y la situación económica, que cambia casi de hora en hora, afecta a todos los campos, incluido el nuestro. El mundo discográfico, por ejemplo, es especialmente sensible a este respecto. Su capacidad de adaptación creo que va a jugar un papel fundamental en su propia supervivencia. Por lo que respecta a nosotros, los intérpretes, el hecho de plantear una nueva grabación nos va a exigir ofrecer lo mejor de nosotros mismos para conseguir una calidad que justifique la inversión. Todo está cambiando muy deprisa. Es difícil predecir qué va a ocurrir en los próximos años.

Para terminar, dígame: ¿qué quiere ser de mayor?

Intento encontrar el equilibrio entre los planes de futuro, que marcan una dirección, y el hecho de vivir el día a día con cierta espontaneidad. Básicamente, me gustaría conseguir ser una persona que no se defraude a sí misma. También en lo musical.

Juan García-Rico

AUDITORIO DE ZARAGOZA

XV TEMPORADA DE GRANDES
CONCIERTOS
DE PRIMAVERA

FEBRERO/JUNIO 2009



AUDITORIO
PALACIO DE CONGRESOS ZARAGOZA

SALA MOZART

MAHLER CHAMBER ORCHESTRA

DANIEL HARDING

PAUL LEWIS

CHIARA TONELLI

ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA

PINCHAS ZUKERMAN

VIVIANE HAGNER

AMANDA FORSYTH

ORQUESTA DE CADAQUÉS

ORQUESTA SINFÓNICA DEL CONSERVATORIO SUPERIOR
DE MÚSICA DE ARAGÓN

JUAN LUIS MARTÍNEZ

SIR NEVILLE MARRINER

JAIME MARTÍN

MARÍA EUGENIA BOIX

ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL DE DINAMARCA

THOMAS DAUSGAARD

NELSON FREIRE

ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE MONTRÉAL

KENT NAGANO

AL AYRE ESPAÑOL

EDUARDO LÓPEZ BANZO

AINHOA ARTETA

GIANANDREA NOSEDA

ACADEMY OF ST MARTIN IN THE FIELDS

BBC NATIONAL ORCHESTRA OF WALES

THIERRY FISCHER

LOUIS LORTIE

ORQUESTA SINFÓNICA DE VIENA

FABIO LUISI

MOJCA ERDMANN



iberCaja

Obra Social y Cultural



Zaragoza
AYUNTAMIENTO

GREGORIO MARAÑÓN: “LA NORMALIDAD ES EL CAMBIO”



Muchas han sido las cosas que se han dicho en los últimos meses en torno a la no renovación de los contratos de Jesús López Cobos y Antonio Moral como directores musical y artístico, respectivamente, del Teatro Real y en relación con el nombramiento de Gerard Mortier. Para conocer de primera mano la cuestión hemos mantenido la siguiente entrevista con Gregorio Marañón, presidente de la Comisión ejecutiva del Patronato de la institución. Como tal nos ha recibido amablemente y nos ha dado su personal y particular versión de los hechos.

Lo que desea saber el lector, y todos nosotros, son las razones concretas, precisas y convincentes del cambio; es decir, las circunstancias que han jugado para que no se renovaran los contratos de López Cobos y de Antonio Moral y traer, con independencia de la persona, a un nuevo director artístico.

Lo que hay que asumir como la normalidad es el cambio. Lo que no hay que aceptar es la inmovilidad en un teatro sea cual sea. No hay que buscar tanto razones para que no

sigan los que están, sino razones para entender que determinadas incorporaciones que sucedan a mandatos excelentemente realizados son en sí mismas enriquecedoras y positivas. Un mandato de cinco años cumplido es en sí mismo en el campo de un teatro de ópera un mandato habitual. No quiero decir que sea el más largo de los posibles, pero es normal. Digo esto porque quiero destacar que va a ser la primera vez que en la historia del Teatro Real, si no me equivoco, se produ-

cen dos fenómenos coincidentes. Por un lado se van a cumplir los dos mandatos, el del director artístico y el del director musical sin interrupción alguna contando con el apoyo en su labor de la institución desde el primer día hasta el último, y al mismo tiempo se conoce con dos años de antelación cuál va a ser la sustitución y el reemplazo. Quiero calificar esto como un procedimiento que es el habitual; es decir, que los mandatos se cumplen y las sucesiones se programan con la

antelación suficiente como para que no se produzcan interrupciones traumáticas para que se puedan solapar las fases constitutivas y sobre todo para que el proceso sea público y con el tiempo necesario para preparar la transición. El fenómeno nuevo, y lamento tener que insistir, es un fenómeno de normalidad. A partir de ahí hay una pregunta subyacente: ¿Por qué hay sucesión en vez de renovación? Ese es un tema de criterio, que no supone ningún juicio de valor acerca de lo que se ha realizado hasta este momento, sino que es un juicio de oportunidad y de conveniencia. Cuando teníamos que abordar la decisión de si renovábamos o no en ese instante, sabíamos que algunos de los directores de ópera internacionales tenían interés en venir al Real. Casualmente son los mismos con los que se contactó hace doce años cuando el Teatro inició su andadura. Los tres o cuatro principales de entonces siguen siendo los tres o cuatro que hoy tienen, por decirlo así, una mayor autoridad, un mayor prestigio o una mayor proyección internacional.

La cosa no está nada clara cuando el trabajo hecho ha dado unos frutos muy concretos. La evolución del Teatro en estos once años ha ido de regular a buena, tirando a muy buena en algunos casos, y esa línea era progresivamente alta. La orquesta ha mejorado muchísimo desde el comienzo, se ha revelado que López Cobos es un hombre que la conoce estupidamente. Se le podrán poner otros defectos, pero hay que reconocerle esto y que conoce muy bien el repertorio. Moral ha aportado ideas nuevas, siempre manteniendo una notable coherencia y buscando la conexión de unas óperas con otras. Junto con Muñiz ha buscado nuevos públicos y ha ampliado el radio de acción de la programación a eso que él llamaba contextos. En principio parecería que si esto iba bien debería seguir yendo bien y que en el momento en que empezara a ir mal habría que buscar otras posibilidades.

En la misma pregunta late el matiz de discrepancia. Si va peor, se dice, hay que modificar. Yo y quienes han tomado la decisión colegiadamente tenemos una visión, más que de puerto de arribada, de camino. La búsqueda de la excelencia es ese camino y no el sitio al que ya has llegado. El hecho de hacer las cosas bien o de hacerlas muy bien o, incluso, excelentemente bien, no implica el no poder cuestionarse en un momento determinado un paso distinto para ver si se pueden hacer mejor. ¿Que eso tiene un riesgo? Es evidente, pero lo que quiero aclarar es que la decisión del cambio no implica en modo alguno una puesta en tela de juicio de que las cosas se están haciendo bien, muy bien o exce-

lentemente bien. En un momento de nervios se ha llegado a decir que el equipo actual no tiene nuestra confianza. No es cierto: precisamente porque se tiene esa confianza se quiere que se terminen los mandatos dentro del plazo previsto. Voy a decir algo más: algunos hemos tenido un cierto papel en la configuración del actual equipo, que ha sido nombrado por una comisión ejecutiva en la que he tenido, como digo, un cierto papel. Por tanto, estoy en buena decisión para insistir en que no ha sido una decisión mía y para valorar que lo que se ha hecho se ha hecho bien.

Parece que no se tenía muy claro en todo caso cuál era el tipo, el modelo, el perfil de director que se quería; porque primero se intentó con Lissner —el primer y frustrado director del Real—, pero por sus compromisos con La Scala no pudo venir. Entonces se aprovechó, al menos es la impresión que da, que Mortier estaba más o menos libre, que pasaba por aquí, que intentó lo de Bayreuth con Niky, la sobrina de Wolfgang Wagner y no le salió, que tuvo problemas en Nueva York. Es decir, pareciera que no había una idea muy clara de cuál tenía que ser el tipo de director.

Quiero decir una cosa categórica: el proceso de selección del director artístico del Real no se ha producido como según se dice que se ha producido. Desde el principio se ha sabido que había más de un candidato posible; por supuesto, desde el principio se han tenido conversaciones abiertas con los posibles candidatos y finalmente, en un brevísimo espacio de apenas cuatro meses, se ha cerrado el trato con uno de ellos. En el breve lapso que media desde el mes de julio o septiembre, según se quiera, de negociar decidir, contratar... No. Ha sido un proceso llevado seriamente, con distintos candidatos y que se ha cerrado por último con uno de ellos.

Entonces, ¿niega categóricamente que se habló con Mortier —que, casualmente, estaba libre— porque Lissner no pudo? Porque se quiso primero traer a Lissner. ¿Sí o no?

Niego categóricamente que el proceso haya sido así. No quiero dar información sobre los no contratados, porque se barajaron otros nombres. Lo que digo es que las conversaciones con Mortier se han producido desde el principio.

Pero al barajar, aparte de a otros que no conocemos, a dos personas tan distintas como Mortier y Lissner, de perfiles tan diferentes, parece que, en efecto, lo que se perseguía sobre todo era nombrar a alguien, a cualquiera que tuviera nombre.

No es así exactamente. Cuando se nombró a Mortier en París se estuvo antes estudiando la posibilidad de contratar a Lissner. Ahora que Mortier deja la Ópera de París se vuelve a

hablar de que Lissner, en un momento determinado, puede ir a esa casa. Es decir, yo creo que el proyecto del Teatro Real lo dirige Miguel Muñiz. Llevamos cuatro años y medio configurando este proyecto. Muñiz continúa. Cuenta con el pleno apoyo del Patronato y de la Comisión ejecutiva y lo que sucede es que dentro del proyecto que dirige Muñiz va a haber un cambio en la dirección artística.

En su momento, Muñiz aseguró la permanencia de Moral hasta el fin. Pero quiero insistir en esa cuestión, que me parece esencial: no se tenía, en efecto, por lo que vemos, un modelo característico, adecuado al Real. Pudo haber sido Lissner el nombrado; al final es Mortier; y son muy distintos.

No hay quince Mortier o quince Lissner; sólo hay uno de cada. Lo que nos puede valer para Pereira y para cualquiera de los grandes directores. Cada vez que se produce una vacante en uno de los teatros importantes del mundo, se considera a todos ellos. No es algo tan sorprendente. Y al final se elige al mejor, al más factible, al que quiere venir. Por tanto, no es que uno sea, por decirlo así, antitético del otro. Son, dentro de lo que es la gestión de una dirección artística, tan buenos el uno como el otro. Es cuestión de simples matices. Cuando se habló con ambos, en el momento de la reapertura del Real, al final se tomó una decisión. Ahora se ha optado por Mortier, que creo es un excelente fichaje.

¿Cómo juzga las recientes declaraciones de Mortier a *Le Monde*?

Son unas declaraciones hechas hace mes y medio. A mí me parecen irrelevantes, porque lo que me interesa es que programe adecuadamente en el Real, que entienda bien lo que es nuestra institución y, por tanto, que responda a todas las expectativas. Él está hablando desde París a un medio francés sobre un país que aún no conoce del todo bien. Que pueda hacer algún comentario que posiblemente dentro de seis meses no haría me parece bastante irrelevante para lo que esperamos de él. Por ejemplo, el tema del franquismo: Mortier tarda en entenderlo exactamente media hora de conversación con alguien que se lo explique y en decidir no volver a hablar de ello. ¿Es eso relevante para lo que se espera de Mortier? No. Y no creo que vuelva a referirse al tema del franquismo, porque en media hora se explica. Pero si no vives en España a lo mejor es normal que no tengas una idea muy clara del asunto.

Creo, al contrario, que esas declaraciones, en relación con el franquismo y con otras cuestiones que se suscitaban en la entrevista, no son nada irrelevantes y demuestran que este señor, en ese instante al

menos, no estuvo nada listo. Hace tan sólo unas semanas, en la presentación a la prensa en Madrid, alabó lo español, al pueblo de Madrid, que quiere que el Real se mire en él, quiere captar al público, habló bien de su predecesor, habló muy bien del Teatro y dijo que lo consideraba de primera categoría. Y ahora viene y dice lo contrario. No es irrelevante, porque Mortier va a venir a trabajar aquí sin conocer qué es España y cómo son sus habitantes. Mal comienzo. Tenía que haberse callado.

Eso según cómo lo miremos. La ventaja de nombrar a una persona con dos años de anticipación es que puede prepararse para cuando suba al puesto. Unas declaraciones más o menos afortunadas no me hacen cambiar la imagen.

Lógicamente, se ha tenido en cuenta el currículum de Mortier, su experiencia, su preparación, pero también se habrá sopesado que, es un hombre muy polémico en diversos órdenes y que su gestión ha sido muy discutida. La prensa de París ha sido poco elogiosa con él y no lo elevan precisamente a los altares.

En París ha tenido éxitos memorables en estos cinco años.

Alguno como *Tristán*. Y también algún fiasco que otro.

En Madrid Mortier va a ser el director artístico, encajado en un equipo que, insisto, dirige Miguel Muñiz, y se va a limitar a dirigir; no a gestionar los presupuestos sino a gestionar la dirección artística y darle un carácter permanente a la gestión musical. Y cruzo los dedos para que esta experiencia en la que yo creo firmemente, y que hasta la fecha ha sido aprobada por la mayoría de los que han tenido que tomar la decisión en el Teatro, salga bien. Una apuesta firme e ilusionada.

Sabemos que Mortier es un hombre ambicioso. La duda por ello está en averiguar si en el Real se limitará a esa labor de pura dirección artística, lo cual es ya mucho; pero en un teatro hay otros campos. ¿No querrá inmiscuirse en temas de administración, comunicación, gestión?

Se limitará a lo suyo. A él le ha seducido, aparte de lo que es el Teatro, de lo que es España, de lo que es el público...

Aunque luego, para demostrarlo, haga declaraciones intempestivas sobre todo ello.

Aunque luego pueda equivocarse. En lo que yo lo conozco, su ambición es más bien artística, intelectual, que de poder. En todo caso, respecto al Real, no ha habido un solo desencuentro y por su parte existe una gran ilusión por el puesto.

Mortier ha hablado de la internacionalización del Real. También usted. En rápido repaso a lo que se ha venido haciendo en los últimos años, se puede comprobar que esa internacionalización ya se está dando; y

con creces. Hay bastante conexión con el mundo que nos rodea; como lo demuestra el hecho de que se puedan contar hasta 16 nuevas producciones en las dos últimas temporadas, 15 de ellas en colaboración con teatros tan importantes como La Scala, Fenice, Regio de Turín, Coven Garden, Ópera de Viena, Ópera de la Bastille... Se ha traído a directores de escena de la talla de Carsen o Bondy, Daniele Abbado, Lepage, gente muy importante. Directores musicales como Abbado, Luisotti, Marc Albrecht, Behlohlávek, Daniels, Bolton... Con algunos especialistas, así McCreech o Christie, se ha llegado a un acuerdo a largo plazo para desarrollar un proyecto barroco. En lo tocante a las voces, todo el mundo parece estar de acuerdo en que el nivel ha subido: Villazón, Alagna, Mattila, Hepner, Stemme, Marcelo Álvarez (con el que se preveía un contrato a largo plazo), Bartoli, Dessay, Flórez, Domingo, Reuter, Gheorghiu, Frittoli, Gallardo-Domâs, Vogt, Urmana, Damrau, Kampe, Schwanewilms, DiDonato... Un plantel que es superior al que puede ofrecerse en París o en La Scala. Lo que supone que el Real está teniendo ya un peso en el contexto o concierto de los grandes teatros europeos.

Sobre eso no hay ninguna duda. Lo que han sido estos cinco años de gestión de Muñiz, con la colaboración de Moral o López Cobos, ha supuesto, un paso muy importante en el crecimiento del Teatro; como espero lo sean los cinco años próximos.

¿No hay temor a los desacuerdos que se sabe tiene Mortier con algunos cantantes o directores de escena muy importantes? Alguno ya ha declarado que no va a venir pese al acuerdo inicial.

Haremos camino al andar. Veremos quién viene y quién no viene. Veremos quiénes antes querían venir y ahora no quieren. Veremos quiénes antes no querían y ahora querrán. Vuelvo a decir: hemos dado un paso importantísimo en estos cinco años y creo que vamos a dar otro paso importantísimo en los cinco años que vienen.

En relación con la orquesta, se sabe que López Cobos tenía en estudio practicar una reforma importante y prescindir de una serie de músicos que por unas razones o por otras no encajan bien en el conjunto. La orquesta indudablemente ha mejorado, aunque es bastante mejorable todavía y, desde luego, hasta que pueda estar a la altura de la de La Scala pasarán años. Pero tampoco me parecen claramente superiores a la Sinfónica las de otros teatros, Ópera de París incluida. Y pasando a un tema más amplio, lo que pudimos sacar en conclusión el día de la presentación de Mortier, por las cosas que dijo, es que no va a hacer realmente nada distinto, nada nuevo de lo que se está haciendo; incluso ideas que presentó como nuevas, se están ya poniendo en práctica.

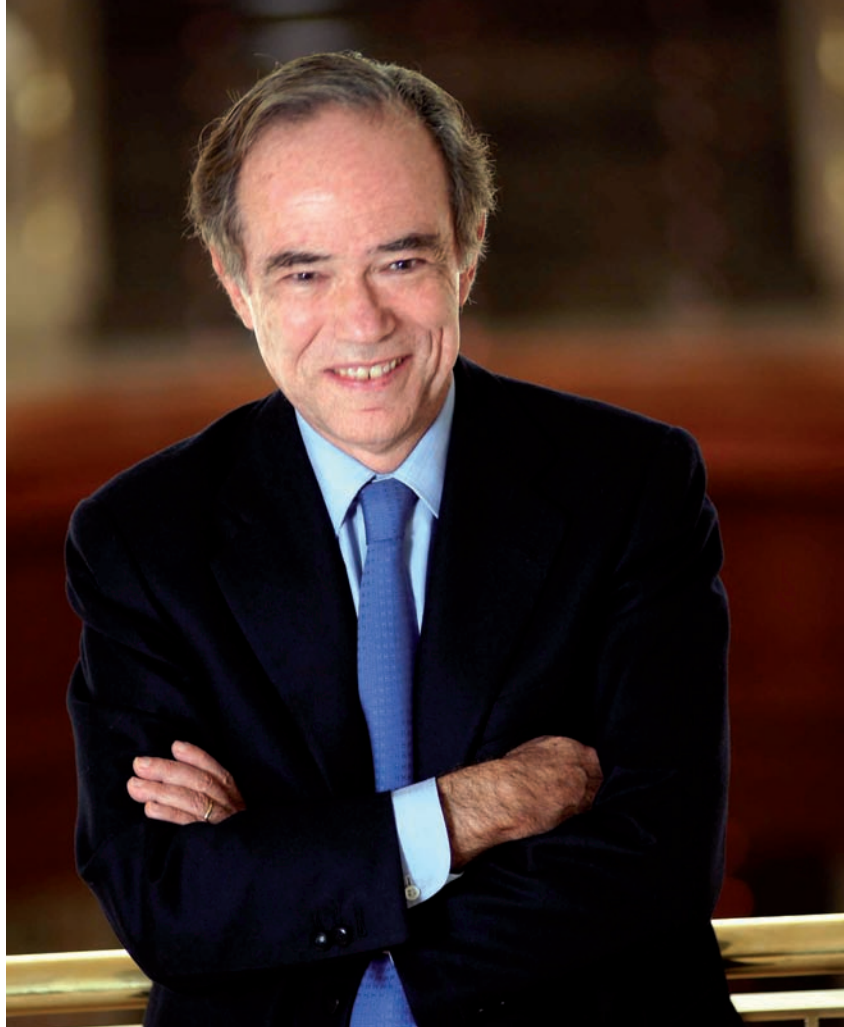
Yo lo digo claramente: cuando se habla de que se va a programar el 35% de ópera contemporánea o, mejor, del siglo XX y de éste, este año programamos el 33. Insisto: el programa del Teatro Real lo dirige Miguel Muñiz, se ha fraguado a lo largo de estos cuatro años y medio, y va a seguir su andadura en los próximos años sin la más mínima duda. Y sobre un trabajo excelente en estos últimos años y se va a seguir avanzando. Esa es la apuesta en la que estamos. Obviamente, el futuro dirá si se acierta o no.

Por otra parte, y esto es opinable, estoy convencido de que no es el mejor modelo el pregonado por Mortier, según el cual no ha de haber para la orquesta un director titular. Eso lo pueden sostener orquestas como la de la Ópera de Viena —que tiene en el foso a la Filarmónica en realidad—, como las de las dos Óperas importantes de Berlín; quizá la de La Scala, Fráncfort, el Covent Garden, el Met... Podrían resistir sin titular. Pero una orquesta más común necesita una mente, un corazón, que regule, que analice, que organice, que estudie, que ensaye, que trabaje. La idea de Mortier es difícilmente compartible; y la Orquesta de la Ópera de París no es el mejor ejemplo. Por otro lado, el que no haya un titular a todos nos escama mucho. Hay que sospechar que su director preferido, su amigo Sylvain Cambreling, acabe siendo un titular encubierto. Lo ha introducido en todas partes, con resultados discutibles, pues no se trata, desde luego, de un maestro demasiado brillante. Es corrientito.

No quiero hablar de eso, pues nos estamos adelantando un año a la entrada en el Real, físicamente, de Mortier. En su momento él dirá lo que tenga que decir al respecto; y también Miguel Muñiz, porque yo no voy a meterme en esa parte del proyecto. Lo que sí puedo explicar, porque eso lo ha explicado él, es que se va a apoyar en ese aspecto de la gestión cultural en tres directores y uno será Cambreling, pero los otros están por definir. Ellos tendrán un carácter de mayor permanencia y entre medias será el propio Mortier el que gestione. No debemos olvidar que su primera formación es musical. Más tarde vino la parte teatral y escénica. Él cree que está en disposición de llevarlo a cabo; y nosotros pensamos lo mismo. Esa es la apuesta.

Una apuesta arriesgada, porque no creo que la Sinfónica de Madrid, si no se hace algo importante con ella, mejore mucho si no tiene un titular. ¿Cómo está ahora el Real de presupuesto? Parece que ha habido un apreciable déficit.

El Teatro ha arrancado esta temporada con un ligero déficit, pero éste es mucho más bajo que el que ha habido en otras temporadas. Por ejemplo, en las temporadas de 2001 o 2003 el pre-



supuesto era seis o siete veces más deficitario que el actual. Es prácticamente un presupuesto equilibrado.

¿Cómo está el asunto de los patrocinios?

Ha habido huidas e incorporaciones, pero prácticamente también hemos repetido la cifra de un año para otro. De momento la crisis no va a afectar; acabamos de constituir la junta de protectores, que preside Alfredo Sáenz. Contamos con los treinta y tres presidentes y consejeros delegados de treinta y tres de las principales sociedades españolas que se han incorporado en diciembre a esta junta de protectores; nos vamos a reunir por primera vez en el mes de febrero y tenemos mucha esperanza en que este organismo del propio Teatro juegue un papel muy importante en lo que es la aproximación a la sociedad civil y en el respaldo de esta sociedad al Teatro. Es algo nuevo. Lo anuncié hace doce meses, lo hemos constituido en diciembre y a partir de febrero estará plenamente operativo.

Se nos erizó el vello cuando en su presentación dijo que no había podido estrenar dos óperas en Nueva York, una de Glass y otra de Wuorinen, y que pensaba estrenarlas en Madrid.

Habría que tener un poco de comprensión o indulgencia. Hablaremos de su primera temporada a partir de que esté incorporado ya al Teatro, cosa que sucederá en enero de 2010. Aunque esté ya colaborando. Moral se

irá a finales de ese año.

Moral tiene elaboradas las temporadas 2009-2010 y 2010-2011. ¿Sabemos hasta qué punto ésta se va a respetar?

Es una temporada que yo califico de transición o ambigua porque en principio la ha programado el director saliente y la va a gestionar el entrante. Cada vez que se baje el telón, el público, inconscientemente, va a responsabilizar a este último, que es el que está. Lo lógico es que la terminara de programar Moral aceptando alguna sugerencia de Mortier, que ha valorado muy positivamente la labor realizada. Moral ha preferido o blanco o negro: o que lo hacía él sin tomar en cuenta ningún otro criterio o que lo hiciera ya el director entrante. Eso ha llevado a que, en efecto, lo vaya a hacer éste, pero, por supuesto, basándose, en lo fundamental, en lo que ya estaba programado.

¿Se puede hablar de dinero?

Por supuesto.

¿Qué se le va a pagar a Mortier?

De sueldos no voy a dar cifras...

Entonces, no se puede hablar de dinero. Aunque la cifra circula por ahí y ya se sabe.

La cifra que ha publicado un periódico del norte, de 280.000 euros, no es exacta. Va a ser menor. Y con ella, con ese sueldo, no vienen otros añadidos que podrían venir en el caso de un señor que traslada su residencia a España. Por tanto la cifra convenida es neta por asumir la dirección artística y

la gestión de la dirección musical.

Se trae dos colaboradores...

Que no suponen una carga importante. Si sumamos lo que representan los colaboradores, el coste, en comparación con el anterior, será más alto. Pero creo, quiero creer o, mejor, estoy convencido, de que va a valer la pena y de que todos lo vamos a disfrutar.

Si no sale, algo se juega usted...

No me juego nada. Ha sido una decisión colectiva. He de insistir, una vez más, y las comparaciones son odiosas, que no quiero que se entienda que creemos que aquí se puede recorrer un nuevo tramo y hacerlo excelentemente bien y que se deba comparar negativamente con lo que ahora tenemos, sino que es una etapa nueva, que va a enriquecer lo que hasta aquí se ha hecho. Lo tengo clarísimo y me gusta repetirlo por activa y por pasiva. Lo importante de este momento es que se han cumplido los mandatos y que dos años antes se ha anticipado la sucesión. Es el dato más destacado, dentro de lo que son las prácticas habituales de los grandes teatros del mundo.

¿Y si, dentro de tres años, ganara el PP las elecciones? Nuevo cambio.

Si tal caso se da, no creo que suceda eso. Toda la apuesta que se ha hecho en diciembre es precisamente, y Mortier queda aquí en un segundo orden, la de garantizar que en el Real hayamos entrado en un campo de estabilidad institucional al margen de lo que es el curso político. Como se debe intentar con instituciones como el Prado o el Reina Sofía: se ha nombrado un presidente por cinco años; se ha nombrado un patronato por cinco años; se contratan ahora directores que espero que cumplan sus mandatos y se está haciendo todo ello por unanimidad, acordada por tres administraciones públicas muy distintas, un patronato y una comisión ejecutiva. Dentro del patronato hay mayoría de personas que no trabajan ni en la Comunidad de Madrid ni en el Ayuntamiento. Son gente de prestigio, como Alfredo Sáenz, Javier Gómez Navarro, Jerónimo Saavedra. Es decir, hay ocho o diez o doce personas que no dicen que sí a todo. Este proceso de unanimidad y de unificación de criterios nos demuestra que, gane quien gane las próximas elecciones generales, el Teatro Real va a seguir su curso exactamente igual. Y cuando venza mi mandato de cinco años vendrá otro presidente que hará distintas cosas o vendrá a enriquecer lo realizado. Que es lo mismo que intento explicar a la dirección artística cesante.

ENTRE TODOS LA MATAMOS...



Nathan Russell

En esta sección hemos mostrado repetidas veces nuestro entusiasmo por las posibilidades que abren los planes de Bolonia, o del Espacio Europeo de Educación Superior, al futuro de la música. Sabemos que estos días se están manifestando los alumnos de las universidades, quejándose de que estos planes les perjudican, pero aparte de que eso sea discutible, en el caso de la música era difícil imaginar una ocasión mejor que Bolonia para poner al día nuestro sistema educativo. Son planes que afectan a la formación de los futuros profesionales de la música: los intérpretes, los profesores, los compositores y en general todas las profesiones relacionadas con la música que pasan por una formación académica superior. La gran oportunidad está en actualizar, gracias a un impulso internacional sin precedentes, nuestro sistema de enseñanza musical.

Con esta actualización buscamos la mejor formación de nuestros profesionales de la música, pero también podemos mejorar la apreciación de la música en general, que es mucho decir. Ambas cosas van de la mano: la formación de mejores especialistas beneficia a la del público en general y la del público en general a la de especialistas, puesto que un país en el que abundan la práctica y el disfrute de la música es siempre un espacio fértil para la excelencia. Los lectores de SCHERZO son un público especialmente sensible a estas consideraciones. Ahora todo este entusiasmo podría venirse abajo por la forma en que se quiere formar a uno de los colectivos profesionales con más posibilidades de llevar a España a una situación musical mejor: los profesores de música de primaria.

Maestros

Una pieza clave en la formación musical general es la de los maestros de las etapas de educación infantil y primaria. La importancia de este colectivo en la formación musical general es fácil de entender si recordamos que en España absolutamente *todos* los niños reciben en su educación obligatoria una formación musical básica. Creo que esta formación básica deja bastante que desear, porque lo normal sería que se notase más, que más niños tocasen un instrumento, que cantasen relativamente bien, etc., pero soy más partidario de ver el vaso medio lleno que medio vacío y pienso que la situación ha ido mejorando y tiene, cómo no, pendientes nuevos retos. Es cierto que el sector de la

enseñanza musical necesita mejorar, pero al ser una idea fácilmente aplicable a otros sectores muy diversos, la consideraremos un interesante reto antes que una excusa para la crítica o el desánimo. Dejemos a un lado el victimismo o la autocritica cuando no nos sirven para constatar evidentes mejoras ni abrir mejores caminos hacia el futuro.

A diferencia del llamativo caso de los conservatorios superiores de música, que han comenzado a pensar en su adaptación al Espacio Europeo casi en el último momento, los responsables de la formación de maestros, que se encuentran en numerosas universidades públicas y privadas, comenzaron a trabajar en este proceso hace ya unos años. Es algo que debe reconocérseles y además con creces, puesto que han sido las administraciones educativas, principalmente el ministerio correspondiente, el que ha multiplicado innecesariamente su trabajo y retrasado/modificado las decisiones hasta límites difíciles de comprender. Sin embargo, y pese a ese trabajo de estudio y serio análisis, decepcionan los resultados, presentados sin duda como la consecuencia de una amplia consulta que respeta los mejores niveles estadísticos.

En líneas generales, lo que se ha hecho es aumentar la carrera de magisterio un año, puesto que pasa de ser una diplomatura de tres años a ser un grado de cuatro, y simultáneamente se han concentrado todas las especialidades en una carrera, la de maestro de primaria (hay otro grado: el de maestro de educación infantil). Será dentro de esta carrera donde se formen todos los maestros y sólo hacia el final recibirán una formación específica de música, que es el caso que nos interesa. En cierta medida, lo que sucede a la música es equiparable con las artes plásticas, los idiomas y los deportes: en todas estas carreras, además de lo que se estudie, el alumno parte, supuestamente, de un conocimiento práctico de la materia. Es decir, que sabe cantar y tocar un instrumento, hace ejercicio con frecuencia, entiende y habla la lengua extranjera sin dificultades, etc. Es frecuente que los alumnos que se matriculan en estas carreras sean deportistas, músicos, dibujantes o personas que dominan una lengua extranjera antes de comenzar sus estudios, pero eso no debe impedir que los planes de estudio den la máxima importancia a una formación en la que saber hacer esas cosas es tan importante como aprender a enseñarlas.

La decepción

Extraña que, aprovechando una reforma educativa que da especial importancia a las competencias o resultados del aprendizaje, es decir, que presta especial atención a las cosas que aprenden en sus estudios superiores los futuros profesionales, se dejen para el final las competencias más básicas, que en el caso del profesor o profesora de música cualquier persona sensata podría enumerar: cantar bien, tocar bien uno o más instrumentos, saber inventar música, tener buen sentido del ritmo, reconocer de oído los elementos de la música, leer partituras, etc. Aun estando acostumbrado a la jerga relativamente técnica de los especialistas en educación, no es fácil encontrar esas competencias descritas en los documentos de trabajo que están marcando estas pautas. (Cuando decimos competencias nos referimos al conjunto de cosas que se han aprendido, se conocen o se saben hacer al finalizar unos estudios determinados). Es triste ver que se apartan en el tiempo (algunos incluso sugieren que la verdadera especialización musical se estudie en el máster, invirtiendo o forzando la realidad de una disciplina que todos sabemos que se aprende desde la infancia), pero también es triste ver cómo los expertos se apartan conceptualmente de algo que sería sencillo describir.

Utilizaremos un ejemplo extraído del *Libro blanco del*

Título de grado en Magisterio, publicado por la ANECA (Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación), en el que comparamos lo que se espera del maestro de lengua extranjera frente a lo que se espera del maestro de música. Se dice que una de las competencias del maestro de lengua extranjera es:

“Disponer de plena competencia comunicativa así como de un buen conocimiento lingüístico (fonético, fonológico, gramatical y pragmático) y socio-cultural de la lengua extranjera que se imparte”.

Traducido al lenguaje de la calle, esto significa hablar, escribir y leer bien, por ejemplo, inglés. Pues bien: no se dice nada equivalente del maestro de música. Las palabras cantar y tocar un instrumento no aparecen y se recurre a conceptos como:

“Promover la comprensión de las formas estéticas contemporáneas, tonales y atonales”.

El uso de este lenguaje combinado con el hecho de destacar algunas de las habilidades del futuro profesor frente a otras convierten en un grito aquello que silencian: haría falta utilizar un descodificador de mensajes encriptados para poder afirmar que estas competencias nos hablan de alguien que practique la música, que la conozca como experiencia o que en definitiva tenga un mínimo de preparación para ayudar a sus alumnos a aprender música. Por falta de espacio, tampoco analizamos el caso de la Educación Física, en el que las mencionadas competencias no hablan en ningún momento de que la maestra tenga que estar en forma o practicar uno o varios deportes.

No es una tendencia moderna de la pedagogía, sino una constante histórica la idea de que el aprendizaje se produce cuando las personas nos acercamos a otras personas que funcionan como modelos para nosotros. Puede tratarse de modelos muy importantes, de gran calado, como por ejemplo la figura de la maestra, o el mentor que se convierten en toda una referencia vital y ética, o sencillos modelos temporales: si veo a alguien hacer unas buenas croquetas, aprenderé probablemente a hacerlas mejor que leyendo la receta en un libro.

Esta idea tan básica del modelo queda conscientemente desdibujada en contradicción con los postulados de la reforma educativa, que nos pide formar profesionales competentes.

... y ella sola se murió

Afortunadamente no se trata de textos vinculantes y aprobados, sino de propuestas, pero el hecho de que una propuesta venga avalada por un equipo de representantes de cerca de cuarenta universidades da una idea del grado de fiabilidad que puede transmitir a los responsables de la política educativa. Dicho de otra forma: si los expertos en formar maestros opinan así, quién va a contradecirles dentro de una administración pública que toma como ciertas sus recomendaciones.

Lo que nos dice todo esto es que no se le va a pedir a un futuro profesor de música algo que se le está pidiendo a cualquier niño que se matricula por primera vez en la escuela de música de su pueblo: por ejemplo, tocar el clarinete. Este mensaje, en un momento de cuidada reforma educativa, es un error manifiesto, puesto que asume carencias del pasado y busca consolidarlas como pautas para el futuro.

GILAD ATZMON, UN SAXO ISRAELÍ PARA EL ABRAZO PALESTINO



Richard Kaby

Al cierre de esta edición el mundo todavía miraba al otro lado del cielo, como si la vida fuera una cosa de marcianos. Sin embargo, las bombas que en este tiempo están cayendo sobre la Franja de Gaza son tan reales como las muertes de los cientos y cientos de palestinos a los que ya no les quedan lágrimas para emparar su sangre y dolor, tal y como reconocía El Roto en una de las viñetas publicadas el mes pasado en el diario *El País*. Hay artistas que se resisten al compromiso político y/o social, aferrándose a una verdad creativa imposible, aquella que rechaza el propio latido de sus sentimientos; son artistas, ya se sabe, que sólo inspiran humanidad a través de la mentira y por eso bien podrían ser declarados “empleados del mes” en esa otra gran institución de la farsa que es la Organi-

zación de las Naciones Unidas (ONU). El mundo está al revés y las ideologías desalmadas vuelven a ser más mortíferas que las balas. Nadie entiende nada y los que entienden miran, ya se ha dicho, hacia otro lado. No obstante, en este tiempo de guerra también se han levantado voces del mundo de la cultura en contra de la sinrazón, independientemente de las causas que la generen y estimulen. Son gritos de creadores e intelectuales que no pueden quedarse con las manos quietas, a pesar de su certeza sobre la escasa incidencia que sus mensajes pueden tener en la toma de las “grandes decisiones”. Aun así, sus reivindicaciones son absolutamente necesarias, entre otras cosas, porque son las únicas que están cargadas de humanidad.

En torno a esta guerra que muchos califican de genocidio por la despro-

porcionada respuesta israelí conviene resaltar, más que nunca, el discurso de un jazzista luminoso que también es filósofo y escritor: Gilad Atzmon (Israel, 1963). El saxofonista y clarinetista se exilió a Londres mediada la década de los noventa, cansado de la radicalidad sionista y después de haber cumplido el servicio militar en la guerra que Israel declaró al Líbano a comienzos de los ochenta. Su participación en aquel conflicto acabó por despejar todas sus dudas contra la “identidad judía”: “Veía a palestinos por todas partes, hasta que me dije, ‘¡diablos, si es que estoy viviendo en territorio palestino!’. Fue entonces cuando decidí marcharme, eso sí, con cierto sentimiento de culpa”. Aterrizó en la capital británica para cursar y completar estudios de filosofía alemana, aunque el jazz pasó a formar parte de su verdadera vida profesional. De hecho, Atzmon, que había estudiado música en la Academia Rubin de Jerusalén, llegó a tener excepcionales padrinos en las figuras de Memphis Slim, Michel Petrucciani o Jack DeJohnette, con los que realizó varias giras.

Tras su llegada a Londres fundó el grupo con el que hoy escribe sus discursos musicales, el Orient House Ensemble, que toma su nombre de la casa de la familia Al Hussein, la que fuera sede oficiosa de la Autoridad Palestina en Jerusalén hasta que fue ocupada por los militares hebreos. Al margen de sus vientos, la musculatura jazzística del grupo se sostiene en el buen hacer del pianista Frank Harrison, el contrabajista Yaron Stavi y el baterista y percusionista Asaf Sirkis. Todos ellos nos han venido visitando en estos años fugaz y casi furtivamente; el pasado mes de noviembre lo hacían a la Universidad Politécnica de Valencia y en años anteriores a locales urgentes como el maltratado Bogui (el club madrileño que el ayuntamiento capitalino todavía mantiene precintado) o festivales escorados como el de Soto del Real.

Tras varias entregas discográficas en pequeñas compañías, Gilad Atzmon y los muchachos del Orient House Ensemble firmaron por uno de los sellos independientes con más prestigio, Enja, donde tienen publicados cuatro discos, acotados entre el primero, *Nostalgico* (2001) y *Refuge* (2008). En su paleta expresiva caben todos los corazones musicales de Oriente

Medio, tanto judíos como árabes, así como la efervescencia rítmica gitana de los Balcanes, el latido negro de África y la cadencia melódica de géneros como el tango. Atendiendo a la trágica actualidad de su pueblo hoy, sin embargo, resalta por encima de todos sus trabajos el álbum que publicara en 2003 bajo el revelador título de *Exile*. Se trata de un poema musical a todos los desterrados, voluntarios o no, árabes o hebreos, que hubieran preferido quedarse a compartir la tierra en la que nacieron. Y también un magnífico relato sonoro contado en clave post-bop, porque ante todo este saxofonista, clarinetista y flautista explica sus ideas con el lenguaje del jazz.

En este y en el resto de sus registros, Atzmon evoca sugerentes querencias modales, interpretadas desde ese púlpito espiritual que nos dejara en herencia John Coltrane. Lógicamente en *Exile* existe toda una declaración de su concepto conciliador de la vida, echando mano tanto de repertorios populares judíos como de palestinos. El canto

subyugante del palestino Reem Kelani y el laudista tunecino Dhafer Youssef aparecen aquí más como prolongación del sentimiento grupal del Orient House Ensemble que como invitados, una categoría a la que sí se reconocen los otros artistas convocados para la ocasión: los acordeonistas Romano Viazani, Peter Watson y Koby Israelite, el violinista Marcel Mamaliga y el flautista romaní Gabi Fortuna. Hay entre ellos un excitante fuego interpretativo colectivo y magníficas secuencias solistas en cada uno de los monólogos propuestos. Lo suyo es jazz con olor a tierra y un claro mensaje: la música cabe en todos los corazones siempre y cuando se la conceda el necesario espacio de respeto y libertad.

La voz jazzística de Gilad Atzmon llama a nuestras puertas con más razones que nunca, cargada de emociones y pensamientos. Él no apuesta por la separación de territorios, que sólo mantendría abiertas las heridas del rencor y la diferencia, sino que aboga por un solo estado para todos, con el

retorno de los que han sido expatriados desde 1948. Y desde el cuadernillo interior de *Exile* plantea dos preguntas a sus compatriotas: “¿Cómo es que un pueblo que ha sufrido tanto y durante tanto tiempo puede inflingirle tanto dolor al otro? ¿Cómo pueden los sionistas, que están motivados por un genuino deseo de regreso, estar tan ciegos cuando se enfrentan a un deseo similar por parte del pueblo palestino?”. Gilad Atzmon sigue llorando la muerte de israelíes y palestinos, entregándose a una débil esperanza que bien pudiera encontrar alguna respuesta en *Exile*, un álbum declarado por la BBC como “Mejor Disco del Año” de aquel 2003. Igualmente recomendables también se antojan todos sus ensayos y escritos, así como dos grandes libros, *Guía de perplejos* y *Mi único y solo amor*, traducidos a más de veinte idiomas. La música, el arte y la cultura sí pueden cambiar el mundo.

Pablo Sanz

SIN VOZ NI VOCES

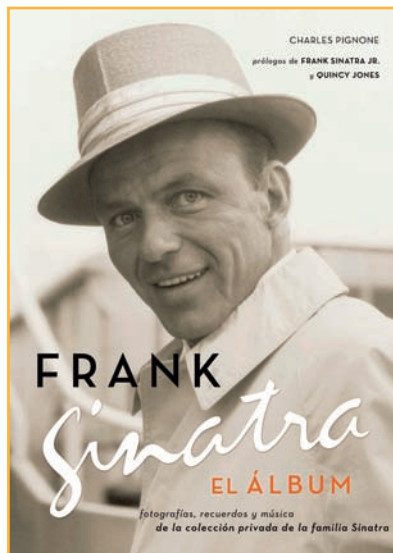
El año pasado se conmemoraba el décimo aniversario de la muerte de Frank Sinatra (New Jersey, 1915-Los Angeles, 1998) y el calendario fue tachando los meses sin recibir la más mínima noticia creativa en torno al recuerdo de su obra y figura. Lo más que nos visitó fue una suerte de compilaciones y estuches que más bien parecían cajas de zapatos Manolos, porque tan sólo lucían por fuera; dentro, el material se basaba en retales discográficos una y mil veces cosidos. A Sinatra nunca se le tuvo por un intelectual, pero a su manera también fue pionero en muchas de las actuales estructuras musicales, desde la invención de la llamada cultura de club de *fans* a la consolidación de formatos tan lustrosos y rentables como los duetos. Tampoco fue un creador al uso, aunque también su forma de decir el jazz tuviera chispa y personalidad propias. Por todo ello, sorprende que en ninguno de los homenajes o recuerdos que se le tributaron el año pasado existiera felicidad alguna, porque precisamente si algo inspiraba su canción era eso, pura felicidad. Aquí, en nuestro país, los únicos que guardaron cierta compostura y dignidad fueron el saxofonista neoyorquino Bob Sands y el veterano cantante Pedro Ruy-Blas, que escoltados por una fabulosa big band recrearon buena parte de los clásicos inmortalizados por “La Voz”. Varias localidades españolas tuvieron el placer de disfrutar de esta pareja tan bien avenida y como agradecida.

Asunto bien distinto fue el libro publicado por la editorial Global Rhythm Press, *Frank Sinatra. El álbum*, crea-

do en colaboración con el Frank Sinatra Estate y escrito por Charles Pignone, documentalista personal de la familia y presidente del mayor club de *fans* del cantante, la Sinatra Society of America. El verdadero valor de este volumen lujosamente editado reside en que el relato biográfico del protagonista se realiza a partir de los testimonios recopilados entre sus familiares, amigos y compañeros. El resultado son cerca de 200 páginas ilustradas con otras tantas imágenes, además de 30 facsímiles extraíbles de diversos artículos, como el guión de uno de sus programas radiofónicos. A lo largo del libro y a través de esos mencionados testimonios en primera persona, uno descubre la dimensión humana y artística de un personaje tan fascinante como lo fue Frank Sinatra, renunciando a todos los capítulos morbosos e innecesarios que también tuvo su vida.

La publicación, prologada por Frank Sinatra Jr. y Quincy Jones, incluye también un disco complementario con entrevistas y grabaciones inusuales, como la canción *High Hopes* que Sinatra realizara para apoyar la campaña de John F. Kennedy a la presidencia norteamericana. Así pues, el mejor de los tributos a uno de los grandes iconos de la música popular del siglo XX nos llegó entre líneas y una nueva sensación de que la creatividad entre nuestros jazzistas también cotiza a la baja incluso cuando se trata de recordar.

Pablo Sanz



Cara a cara con el compositor ENCUENTROS CON DUTILLEUX

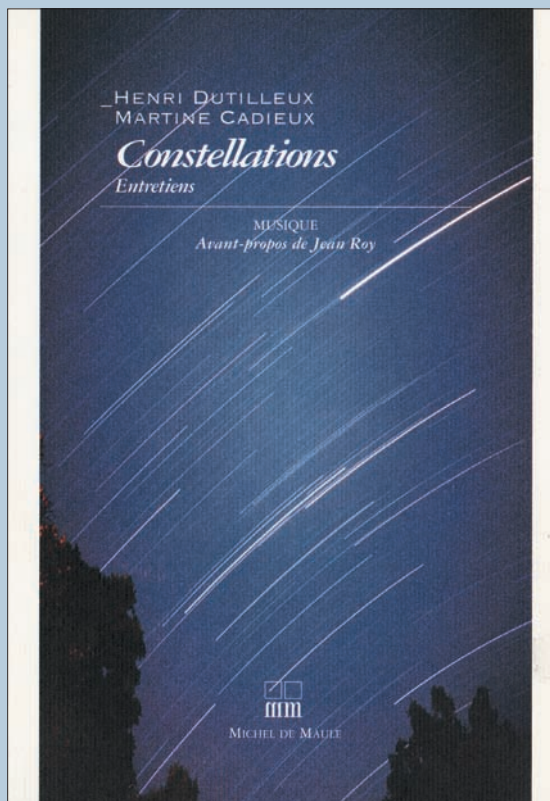
Casi coincidiendo en el tiempo con la serie de conciertos que con el nombre de *Carta blanca* la Orquesta Nacional de España dedicó ese año a Henri Dutilleux, apareció en Francia este libro de entrevistas con el compositor galo en la editorial Michel de Maule. Libro de reducidas dimensiones y, además, con caracteres de impresión nada pequeños, este *Constellations* se presenta, ya en la portada, con una extraña errata: el nombre de Martine Cadieu, la promotora del proyecto, aparece con una "x" ("Cadieux"). La veterana escritora, periodista y productora musical, de la que se pudo leer en España una biografía sobre Boulez en la vieja colección de Espasa Calpe, plantea el volumen acerca de Dutilleux siguiendo el estilo ya desarrollado en el más interesante *Présence de Luigi Nono* y, sobre todo, en el que es su libro de referencia, *À l'écoute des compositeurs*, editado por Minerve. Cadieu no se limita a presentar el nuevo volumen como un conjunto de entrevistas. La figura de la escritora está tan en primer plano como la del propio Dutilleux, pues cada pequeño capítulo lleva una entrada donde Cadieu sitúa el tema a tratar, siempre con un tono medio poético, a veces cayendo en la pura ensoñación. El problema es que abundan demasiado las digresiones, aportándose datos e información sobre el autor (fechas de estrenos de obras, pormenores sociales que rodean al estreno) que, a la postre, no hacen sino dispersar la atención del lector. Da la sensación de que estamos ante un volumen hecho con prisas, como una recopilación de diversas declaraciones del músico hechas a los medios de comunicación en distintas fechas. Tanto el contenido, parco en detalles del músico, como la ligereza de tratamiento general, dan la impresión de que no se ajustan a un concienzudo plan de entrevistas, por lo que el título que habría convenido mejor al libro hubiera sido el de "Encuentros". Queda la duda de si el músico es de ese tipo de personajes de los que no se pueden extraer jugosas opiniones y reflexiones de primera mano acerca del mundo musical que le tocó vivir o si la propia Cadieu lo que pretende es un libro de escaso calado. Quizás sea por eso que no se llega, por ejemplo, a conocer bien la opinión certera y bien argumentada de Dutilleux sobre

los compositores que conoció y que le interesaron especialmente (Ibert, Dallapiccola, Petrassi, Roussel). Un par de insertos, en los que se da la palabra a un astrólogo y al pintor Sergio de Castro, intentan ofrecer otros rasgos del músico, pero en realidad no aportan nada especial, por no decir que incluso entorpecen la lectura. Lo mejor del libro es el conocimiento que obtenemos del mundo más cercano a Dutilleux, su entorno familiar, su relación con la pianista Geneviève Joy, con Rostropovich, su interés por la pintura, su posición frente a la espiritualidad, la fe. Cadieu le plantea que, dado el "programa" que subyace en algunas de sus obras (*Métaboles*, *Timbres*, *espace*, *mouvement*, *Ainsi la nuit*), si no se trataría, en su caso, de una "búsqueda de la serenidad, una creencia cierta en el futuro espiritual del arte". Dutilleux afirma que, precisamente, es la música el medio por el cual él mismo ha visto disipadas todas sus dudas existenciales y espirituales. Se declara no creyente; su fe, dice, "es muy diferente, por ejemplo, de la de un Messiaen, que era abiertamente católico". Cree Dutilleux que la música es, por sí misma, portadora de misterio, pero eso no quiere decir que la suya propia conlleve un componente religioso. En este aspecto, aprecia mucho la obra de Jolivet, del que destaca su sentido de la magia, de lo sagrado, pero más bien en el tono que quería imprimir un Varèse.

No podían faltar algunas referen-

cias acerca de los giros que toma el lenguaje musical a mediados del siglo. Dutilleux, tan parco aquí como en el resto del libro, se queja del poco interés que mostrara hacia sus primeras partituras Olivier Messiaen, cuando éste empezaba a dar clases en el conservatorio de París. Aún recuerda con amargura el tratamiento poco elegante que recibiera su obra de parte de la facción comandada por Boulez y Leibowitz ("¡basta de sinfonías!"). Lo que aquí no se explica es que estas posturas beligerantes no eran una rareza en ese momento entre las manifestaciones artísticas en media Europa y que, en realidad, un músico como Dutilleux debería agradecer que, aun siendo su obra no clasificable en los parámetros de la vanguardia, simplemente por pertenecer a una zona geográfica de privilegio, como es Francia, su música, ya desde bien pronto, llamó la atención de intérpretes y directores de orquesta de prestigio y que desde entonces nunca ha estado fuera de los programas de conciertos. Dutilleux ha visto cómo su música ha ocupado con naturalidad un puesto en el *establishment*, lo que no pueden decir muchos músicos de la llamada línea dura, ni otros que, aun practicando un lenguaje conservacionista, siguen siendo grandes desconocidos, en buena parte por pertenecer a países de escasa presencia en lo musical.

Francisco Ramos



MARTINE CADIEU: Henri Dutilleux. *Constellations (entretiens)*. París, Michel de Maule, 2007. 168 págs.

Metafísica y variedad

PENSAR EN SONIDO

Exactamente eso, pensar el sonido, es lo que Ramón Andrés, según sus propias palabras, ha pretendido sugerir en esta “especie de cuaderno, de azaroso orden” bajo cuyo título, *El oyente infinito*, encontramos una gran colección de citas y reflexiones en torno a la música. En un terreno acotado por un revelador subtítulo, se ofrece una temática dispar pero tratada con profundidad. Toda antología implica un criterio de selección: en este anaquel abundan Nietzsche y Cioran. El primero es protagonista desde el título, posiblemente con una intención clara: Nietzsche supone la ruptura con el Romanticismo, así que es un buen punto de inicio. Así, pensamiento sobre pensamiento, Andrés hilvana poco a poco fragmentos escritos por filósofos, músicos y artistas... de hecho, cada capítulo es redondo gracias también a la selección del orden de las citas, con las que procura una revisión de conceptos en torno a la crítica y el pensamiento musical que ofrece interesantes sugerencias para la especulación estética.

El primer capítulo se titula “De música”, casi emulando a San Agustín, y trata de cuestiones generales. Comienza por la cita “La música excluye el diccionario” de Lévi-Strauss... ¿cómo no empezar así? Porque, ¿cómo definir lo indefinible? Aquí se intenta hacer con interpretaciones que van de lo religioso a lo místico, a lo sociológico e incluso lo psicológico. También podremos leer variedad de opiniones sobre el origen de la música (¿el grito?, ¿Dios?, ¿las matemáticas?), y auténticas elucubraciones sobre otros temas tan trascendentales como el tiempo (“El tiempo musical significa tiempo metafísico”, G. Brelet) o, cómo no, el material musical principal: el sonido, tratado esta vez como espacio, como orden y significado pero siempre desde conceptos e imágenes que se mueven de lo más evidente a lo más elevado.

El quinto apartado, llamado “El ser y la disolución” es un auténtico cajón de sastre sobre la existencia y lo inefable. La muerte, la transformación de la conciencia, el significado y lo infinito serán perfilados por Blacking, G. Steiner, Cioran, Lévi-Strauss, Tolstoi... todos presentando ideas de total actualidad. Es un capítulo denso donde G. Steiner presenta la gran contradicción

Ramón Andrés

DVD EDICIONES. ensayo

El oyente infinito. Reflexiones y sentencias sobre música (De Nietzsche a nuestros días) La música excluye el diccionario. Música, la medida de la capacidad del ser humano. La música, contrariamente [a los conceptos], expresa el núcleo íntimo, previo a toda configuración, o sea, el corazón

RAMÓN ANDRÉS: El oyente infinito. Reflexiones y sentencias sobre música (de Nietzsche a nuestros días). DVD Ediciones Barcelona, 2007. 269 págs.

sobre el tema: “La colosal y ubicua fuerza de la música, la necesidad que de ella tenemos, se origina cerca de la paradoja de su profunda extrañeza con respecto al ser humano”.

Seguimos el recorrido y pasamos a cuestiones más “sentimentales” sobre emoción y *affetto* (y es que, según Jankélévitch: “La música conmueve porque mueve”). Luego algo más tangible: la forma audible, es decir, géneros y otros parámetros. No pueden faltar referencias al dodecafonismo, ideas sobre lo artificioso y lo natural en la música... pura estética, en fin.

Otro tema: recordando a Orfeo, se comenta la relación entre música y palabra. Se va más allá de analizar la retórica música-texto: leemos sobre música que habla sin palabras, música que acompaña a la poesía... mucho Nietzsche y mucha reflexión sobre la ópera de Wagner. Más adelante y enlazando con lo anterior, se ahonda por especialidades concretas: la voz (el canto), el oído (la audición), y la vista (o los colores de Kandinski).

También encontramos un capítulo sobre filósofos que filosofan sobre música y sobre cómo otros filósofos filosofan sobre música, desde la antigua Grecia hasta el siglo XXI. Dios o la captación de la música ofrecen preciosas reflexiones en este bloque sobre “filosofía escuchada”. Aunque, según Jankélévitch: “No se piensa ‘la música’, pero, por el contrario, se puede pensar según la música o en música, o musicalmente, siendo la música un adverbio de modo del pensamiento”.

También se repara en la relación de la música con otras artes (las

influencias mutuas, las diversas búsquedas), y, por supuesto, las relaciones entre compositores. Dedicamos una sección a J. S. Bach, quien es retratado casi cual divinidad, y a otros grandes genios perfilados casi siempre por otros músicos. Escriben Satie (y su descaro), Stravinski (con su lucidez), Cage... y otros muchos, siempre rodeando ideas sobre la genialidad y haciendo comparaciones a veces muy personales, otras muy típicas y muchas contrarias. Finalmente se abordan los actos de componer e interpretar, aunque la entrada en el campo “performance” sea sólo de refilón: abarcar tantos terrenos hubiera sido infinito.

El lenguaje de las citas es accesible, aunque los conceptos reflejados tienen distintos niveles de lectura: encontramos afirmaciones que a veces cuestionan, ideas semejantes desde puntos de vista distintos, o frases que hablan de tantas cosas a la vez que sería posible meditar horas sobre ellas. No sólo se escribe sobre música, aunque se incluya esa palabra casi en cada párrafo; también sobre la vida, las emociones... Hay auténticas declaraciones de intención de los autores de las citas (aunque sea la de hacernos dudar o crear polémica), así que se va más allá de la teoría o la expresión sobre la teoría. Todo muy ecléctico y destinado a abrirnos al conocimiento y elevar nuestro nivel de conciencia.

Mucha metafísica y variedad en un libro que nos permite muchas lecturas: un arduo trabajo interior, o gran satisfacción en pequeñas píldoras.

María Sánchez-Archidona

LA GUÍA DE SCHERZO

NACIONAL

ALICANTE

SOCIEDAD DE CONCIERTOS

5-II: Orquesta de Valencia. Antoni Ros-Marbà. Xavier de Maestre, arpa.
16: Nicholas Angelich, piano.

BARCELONA

1,3-II: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña [www.obc.es]. Eiji Oue. Lluís Rodríguez Salvà, piano. Mozart. (Auditori).

2: Trío Guarneri de Praga. Schubert. (Ibercamera [www.ibercamera.es]. Palau de la Música [www.palaumusica.org]).

3: Orquesta de Filadelfia. Christoph Eschenbach. Beethoven, Pintscher, Schubert. (Palau 100).

5: Enric Martínez-Castignani, barítono; Ulrich Eisenlohr, piano. Schubert, *Canto del cisne*. (Auditori).

6,7,8: Sinfónica del Gran Teatro del Liceo. Michael Boder. Tabea Zimmermann. Schumann, Bartók, Lutoslawski. (Auditori).

9: Real Filarmónica de Londres. Pinchas Zukerman. Hagner, Forsyth. Elgar, Brahms, Chaikovsky. (Ibercamera. Auditori).

12: Cuarteto Casals. Oleg Maisenberg, piano. Haydn, Bartók, Franck. (Auditori).

13,14,15: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. James Judd. Roberto Díaz, viola. Haydn, Penderecki, Beethoven. (Auditori).

15: Octeto Kocian-Nostitz. Mendelssohn, Chaikovsky, Shostakovich. (Auditori).

17: Lluís Claret, chelo; Josep Colom, piano. Brahms. (Auditori).

— Orquesta de Cámara Solistas de Sofia. Plamen Djourroff. Mila Georgieva, violín. Bach, Haydn, Mozart (Euroconcert [www.euroconcert.org]. Palau).

17,18: Coro y Sinfónica del Teatro del Liceo. Jirí Kout. Merbeth, Komlosi, Ventris, Jerkunica. Dvorák, *Réquiem* (Teatro del Liceo).

20,21,22: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Ernest Martínez Izquierdo. Nikolai Luganski, piano. Rachmaninov, Bartók. (Auditori).

23: Camerata de Salzburgo. Leonidas Kavakos. Mozart, Haydn, Beethoven. (Palau 100).

— Solistas de la OBC. Brahms. (Auditori).

25: Di Xiao, piano. Scarlatti, Beethoven, Chopin. (Auditori).

GRAN TEATRO DEL LICEO
WWW.LICEUBARCELONA.COM

L'INCORONAZIONE DI POPPEA (Monteverdi). Bicket. Alden. Persson, Kasarova, Beaumont, Mena.
3,4,5,6,7,10,11,13,14,15-II.

ORQUESTA DE CÓRDOBA

www.orchestradecordoba.org
Teléfono: 957 491 767

Día 5 de febrero - 09
TEMPORADA DE ABONO
Gran Teatro - 20:30 h.

Concierto doble para violín y violoncello J. Brahms

JAN FISER, violín
TOMAS JAMNIK, violoncello

Sinfonía nº 1 J. Sibelius

ORQUESTA DE CÓRDOBA
Director: PETR VRONSKY

Día 19 de febrero - 09

CONCIERTO EXTRAORDINARIO - SEVILLA
Teatro de la Maestranza

Música para ocho monumentos M. SANLÚCAR

MANOLO SANLÚCAR, guitarra flamenca

ORQUESTA DE CÓRDOBA
Director: CARLO PALLESCHI

Días 27 y 28 de febrero - 09
TEMPORADA DE ABONO
CONCIERTO DÍA DE ANDALUCÍA
Gran Teatro - 20:30 h.

Passacaglia para orquesta, op 90
M. Franco
(Estreno absoluto)

Trípico para chelo y Orquesta:
Mosaik (Rapsodia concertante para violonchelo y orquesta) S. Báez
(Estreno absoluto)

Nana E. Rueda
Elegía A. A. Muñoz
(Estreno absoluto)

ÁLVARO CAMPOS, violonchelo

Sinfonía nº 5 D. Shostakovich

ORQUESTA DE CÓRDOBA
Director: MANUEL HERNÁNDEZ SILVA

BILBAO

SINFÓNICA DE BILBAO
WWW.BILBAORKESTRA.COM

26,27-II: Tamás Vásáry. Chopin, Dvorák.

SOCIEDAD FILARMÓNICA
WWW.FILARMONICA.ORG

4-II: Juliane Banse, soprano; Aleksandar Madzar, piano. Brahms, Berg,

ORQUESTA CIUDAD DE GRANADA

Febrero 2009

Palacio de Congresos y Exposiciones

sábado 14 febrero 2009, 18 h

CONCIERTO FAMILIAR III
Tricotricotrá...

Música tradicional de Granada para escuchar, cantar y bailar

Carmen Huete guión y presentación

LOMBARDA

viernes 27 febrero 2009, 21 h

CONCIERTO SINFÓNICO VI

Christoph Willibald GLUCK
Don Juan, fragmentos del ballet

Yoav TALMI
Elegía para cuerdas, timbales y acordeón

Ludwig van BEETHOVEN
Leonora III, obertura op. 72a
Sinfonía núm. 5 en do menor, op. 67

YOAV TALMI director

www.orchestraciudadgranada.es

Schumann.

10: Marc-André Hamelin, piano. Haydn, Chopin, Hamelin.

16: Leonidas Kavakos, violín; Elisabeth Leonskaia, piano. Brahms, *Sonatas*.

19: Cuarteto de Jerusalén. Haydn, Bartók, Brahms.

24: Quirine Viersen, chelo; Silke Avenhaus, piano.

ABAO

WWW.ABAO.ORG

CARMEN (Bizet). Davin. Bernard. Ganassi, Giordani, Moore, Rhodes.
14,15,17,20,23-II.

TEATRO ARRIAGA
WWW.TEATROARRIAGA.COM

L'INFEDELTA' DELUSA (Haydn). Rhoerer. Brunel. Cercle de l'Harmonie. Debono, Kringelborn, Elliott, Saellenns. **6,7,8-II.**

CÁCERES

ORQUESTA DE EXTREMADURA
WWW.ORQUESTADEEXTREMADURA.COM

6-II: Jesús Amigo. Roberto Díaz, viola. Elgar, Walton, Shostakovich.

GERONA

AUDITORI
WWW.AUDITORIGIRONA.ORG

8-II: Real Filarmónica de Londres. Pinchas Zukerman. Bach, Mozart, Dvorák.

14: Matthias Goerne, barítono; Alexander Schmalcz, piano. Schubert, *Viaje de invierno*.

JEREZ

TEATRO VILLAMARTA
WWW.VILLAMARTA.COM

5-II: The Scholars Baroque Ensemble. Haendel.

JENUFA (Janáček). Silva. Stokolska. Ópera de Cámara de Varsovia. **7-II.**

19: Artur Pizarro, piano. Granados, Prokofiev.

LA CORUÑA

SINFÓNICA DE GALICIA
WWW.SINFONICADEGALICIA.COM

6-II: Alberto Zedda. Cherubini, Gabrieli, Malipiero, Schubert.

13: Pablo González. Rudolf Buchbinder, piano. Del Puerto, Schumann, Dvorák.

20: Víctor Pablo Pérez. Isabelle Faust, violín. Mendelssohn.

27: Hansjörg Schellenberger. Haydn, Ligeti.

MADRID

1-II: Orquesta Nacional de España. Josep Pons. Janine Jansen, violín. Mozart, Britten, Wagner. Auditorio Nacional [www.auditorionacional.mcu.es].

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID

www.osm.es
Teléfono: 91 532 15 03

CONCIERTO Nº 5
Auditorio Nacional de Música
Miércoles, 25 de febrero 2009
22,30 horas

Sinfonía en do R. Wagner

II Parte
Extractos del Anillo de los Nibelungos R. Wagner

1. Walkiria: Cabalgata de las Walkirias
2. Walkiria: Despedida de Wotan
3. Sigfrido: Murmullos de la foresta
4. Sigfrido: Viaje por el Rin
5. Sigfrido: Marcha fúnebre
6. Ocaso de los dioses: escena de la inmolación de Brunilda
Director: Jesús López Cobos

TEATRO DE LA ZARZUELA

Jovellanos, 4. Metro Banco de España. Tlf.: (91) 5.24.54.00. Internet:

<http://teatrodela zarzuela.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.

La Gran Vía... esquina a Chueca de Federico Chueca y Joaquín Valverde. Del 31 de enero hasta el 8 de marzo, a las 20:00 horas (excepto lunes y martes). Miércoles (día del espectador) y domingos, a las 18:00 horas. Dirección Musical: Miguel Roa y Luis Remartínez. Dirección de Escena: Paco Mir. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Coro del Teatro de La Zarzuela. Entradas a la venta.

VII Ciclo de Jóvenes Intérpretes de Piano.

Recital III: Martes 3 de febrero, a las 20:00 horas. Alexis Delgado (España).

XV Ciclo de Lied. Lunes 16 de febrero, a las 20 horas. Matthias Goerne, barítono, Eric Schneider, piano. Programa: F. Schubert. Coproducen: Fundación Caja Madrid y Teatro de La Zarzuela.

Domingos de Zarzuela en Familia: Música Clásica, de Ruperto Chapí. Domingos 8, 15, y 22 de febrero, a las 12:00 horas. Dirección Musical: Lorenzo Ramos / Cristóbal Soler. Dirección de Escena: Natalia Menéndez. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Coproducen: Fundación Caja Madrid y Teatro de La Zarzuela

3: Mahler Chamber Orchestra. Daniel Harding. Paul Lewis, piano. Mozart. (Juventudes Musicales [www.juvmusicales-madrid.com]. A.N.).

5,6: Orquesta de Filadelfia. Christoph Eschenbach. Leonidas Kavakos, violín. Schoenberg, Sibelius, Prokofiev. / Beethoven, Pintscher, Schubert. (Ibermúsica [www.ibermusica.es]. A.N.).

5,6: Coro y Orquesta de RTVE [www.rtve.es]. Helmuth Rilling, Wagner, Berg, Odinius. Haydn, *La Creación*. (Teatro Monumental).

6,7,8: Orquesta Nacional de España. Marc Minkowski. Olga Pasychnyk, soprano. Chaikovsky, Bernstein, Górecki. (A.N.).

7: Herman Stinders, clave. Aguilera, Cabezón, Durón. (Siglos de Oro. Fundación Caja Madrid [www.fundacioncajamadrid.es]. Monasterio de Santa Isabel).

11: Real Filarmónica de Londres. Pinchas Zukerman. Hagner, Forsyth.

ORCAM

ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID

www.orcam.org

Lunes 9 de febrero de 2009 19,30 h. Sala Sinfónica. Auditorio Nacional

ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Pedro Carneiro, marimba
Santiago Serrate, director
E. Toldrà. La filla del marxant (Intermedio)
J. Nin Culmell: Diferencias
J. P. Oliveira Concierto para marimba y orquesta *
F. J. Haydn Sinfonía nº 90 en Do mayor

* Estreno absoluto

Abono 8

Martes 24 de febrero de 2009 19,30 h. Sala Sinfónica. Auditorio Nacional

ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Luis González, trompeta
Lorenzo Ramos, director

W. A. Mozart Sinfonía nº 39 en Mi bemol Mayor K. 543
J. J. Colomer Viñetas Sinfónicas *
Julián Orbón Danzas sinfónicas

* Estreno absoluto

Abono 9

Schumann, Mendelssohn, Beethoven (Ciclo Sinfónico. Fundación Caja Madrid. A.N.).

— Cuarteto Arditti. Scelsi, *Cuartetos* (musicadhoy [www.musicadhoy.com] A.N.).

12,13: Orquesta de RTVE. Günther Herbig. Pascal Rogé, piano. Ravel, Wagner, Debussy. (T.M.).

13,14,15: Coro y Orquesta Nacionales de España. Rinaldo Alessandrini. Invernizzi, Hinojosa, Mingardo, Polvorella, Infante. Vivaldi, *Juditba triumphans*. (A.N.).

17: Nicholas Angelich, piano. Haydn, Bach, Schumann. (Grandes Intérpretes. Fundación Scherzo [www.scherzo.es]. A.N.).

18: Leonidas Kavakos, violín; Elisabeth Leonskaia, piano. Brahms, *Sonatas*. (Liceo de Cámara. Fundación Caja Madrid. A.N.).

19,20: Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. Riccardo Chailly. Lang Lang, piano. / Beethoven, Bruckner. (Ibermúsica. A.N.).

19,20: Orquesta de RTVE. Walter Weller. Arabella Steinbacher, violín. Beethoven (T.M.).

20,21,22: Orquesta Nacional de España. Josep Pons. Joaquín Achúcarro, piano. Beethoven, Mahler. (A.N.).

25: Sinfónica de Islandia. Rumon Gamba. Leila Josefowicz, violín. Chapí, Mendelssohn, Sibelius. (Ciclo C o m p l u t e n s e

CDMC

AUDITORIO 400. MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Ronda de Atocha esquina c/Argumosa. Teléfono: 91 774 10 72

Web: <http://cdmc.mcu.es>

Lunes, 2 de febrero. 19:30h.

SOLISTAS DE LA ORCAM

Programa

"Españoles en Estados Unidos"
Ricardo LLORCA: Dark Side
José Luis GRECO: Queen of Hearts
Miguel Ángel ROIG FRANCOLÍ: Diferencias y fugas
Juan José COLOMER: Como pez en su pecera

Lunes, 9 de febrero, 19:30h.

SONOR ENSEMBLE.

Luis AGUIRRE, director
Gudrún ÓLAFSDÓTTIR, mezzosoprano

Programa

Gloria Isabel RAMOS TRIANO: Tríptico á cinc
Luciano BERIO: Folk Songs
José Manuel LÓPEZ LÓPEZ: Jenseits... Diesseits
Oliver RAPPOPORT: Reflejos del silencio (movimiento I) *
Ib NORHOLM: Tolv minutter af Deres Tid, Oktet Op. 124

Lunes, 16 de febrero, 19:30h.

REMIX ENSEMBLE

Programa

Emilio POMÀRICO, director.
Dorothee MIELDS, soprano
Jorge LÓPEZ: Kammersymphonie (movimientos I y II)
Gérard GRISEY: Quatre Chants pour franchir le seuil

Lunes, 23 de febrero, 19:30h.

Programa

ATELIER GOMBAU.
Carlos CUESTA, director
Einojuhani RAUTAVAARA: Adagio Celeste
György LIGETI: Ramifications
Jesús RUEDA: Islas

[www.fundacionucm.es]. (A.N.).

26,27: Real Filharmonía de Galicia. Antoni Ros Marbà. Cristina Bruno, piano. Fauré, Franck, Mendelssohn. (T.M.).

27: Daan Vanderwalle, piano. Sorabji, *Opus clavicembalisticum* (musicadhoy. A.N.).

27,28: Coro y Orquesta Nacionales de España. Coro RTVE. Escolanía del Sagrado Corazón de Rosales. Paul McCreesh. Watson, Gilchrist, Hens-

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.

Faust-bal. Leonardo Balada. Febrero: 13, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23 20.00 horas; domingo, 18.00 horas.

Director musical: Jesús López Cobos. Director de escena: Joan Font (Comediants). Escenógrafo y figurinista: Joan Guillén. Iluminador: Albert Faura. Director del coro: Peter Burian. Solistas: Ana Ibarra (Feb. 13, 16, 18, 21, 23)/ María Rodríguez (Feb. 15, 17, 20, 22), Cecilia Díaz, Gerhard Siegel (Feb. 13, 16, 18, 21, 23)/ Eduardo Santamaría (Feb. 15, 17, 20, 22), Tomas Tomasson (Feb. 13, 16, 18, 21, 23)/ Lauri Vasar (Feb. 15, 17, 20, 22), Stefano Palatchi, Fernando Latorre. Coro y Orquesta Titular del Teatro Real. Coro y Orquesta Sinfónica de Madrid.

Tolomeo, re d'Égitto. Georg Friedrich Händel. Ópera en versión de concierto. Febrero: 14; 20.00 horas. Director musical: Alan Curtis. Solistas: Sonia Prina, Karina Gauvin, Anna Bonitatibus, Romina Basso, Pietro Spagnoli. Il Complesso Barocco.

Solistas de la Orquesta Sinfónica de Madrid I. Febrero: 4. 20.00 horas. Obras de Igor Stravinski y Nicolai Rimski-Korsakov. Sala Gayarre

Recital de Agustín Prunell-Friend, tenor. Graham Johnson, piano. Febrero: 9; 20.00 horas. Obras de Franz Schubert, Hugo Wolf, Isaac Albéniz y Gabriel Fauré. Sala Gayarre.

Domingos de Cámara. Solistas de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Concierto III. Febrero: 15; 12.00 horas. Obras de Joseph Haydn, Nebojsa Jovan Zivkovic y Johannes Brahms.

Concierto IV. Febrero: 22; 12.00 horas. Obras de Isaac Albéniz, Enrique Granados y Claude Debussy.

Rossiniana, alta en calorías. Espectáculo gastronómico-lírico para seis cantantes y un piano. Febrero: 27, 28. Marzo: 1. 20.00 horas. Producción del Teatro Real (2006). Guión, director de escena, escenógrafo y figurinista: Enrique Viana. Piano: Manuel Burgueras. Sala Gayarre.

chel. Britten, *War Requiem* (A.N.).

OVIEDO

AUDITORIO

WWW.PALACIOCONGRESOS-OVIEDO.COM

5-II: Orquesta SWR Baden-Baden y Friburgo. Michael Gielen. Hanno

Müller Brachmann, bajo. Mahler, Bruckner.

19: Lars Vogt, piano.

28: Sinfónica de Islandia. Rumon Gamba. Leila Josefowicz, violín. Chapi, Beethoven, Sibelius.

PAMPLONA

BALUARTE

WWW.BALUARTE.COM

10-II: Sinfónica de Euskadi. Andrés Orozco Estrada. Jon Larraz, chelo. Lauzurika, Haydn, Brahms.

11: Marc-André Hamelin, piano. Haydn, Chopin, Hamelin.

12,13: Sinfónica de Navarra. Josep Caballé-Doménech. Ilya Gringolts, violín. Arnold, Korngold, Shostakovich.

SAN SEBASTIÁN

FUNDACIÓN KURSAAL

WWW.FUNDACIONKURSAAL.COM

6-II: Orquesta SWR Baden-Baden y Friburgo. Michael Gielen. Katia y Marielle Labèque, pianos. Mahler, Berio, Bruckner.

ORQUESTA SINFÓNICA DE EUSKADI

WWW.EUSKADIKOORKESTRA.ES

23,24-II: Carlo Rizzi. Yura Lee, violín. Albéniz, Mendelssohn, Strauss.

REAL FILHARMONÍA DE GALICIA

www.realfilharmoniaagalicia.org

Auditorio de Galicia

www.auditoriodegalicia.org

Jueves 5 - 21.00 h AUDITORIO DE GALICIA

CONCIERTO DE ABONO

Real Filharmonía de Galicia
José Ramón Encinar, director
Luis Fernando Pérez, piano
[Haydn, Halffter, Granados, Falla]

Jueves 12 - 21.00 h AUDITORIO DE GALICIA

CONCIERTO DE ABONO

Real Filharmonía de Galicia
Tuomas Ollila-Hannikainen, directora
Daniel Hope, violín
[Prokofiev, Arriaga, Wilms]

Jueves 19 - 21.00 h AUDITORIO DE GALICIA

CONCIERTO DE ABONO

Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias
Maximiano Valdés, director
[Sibelius, Brahms, Rautavaara]

Jueves 26 - 21.00 h AUDITORIO DE GALICIA

CONCIERTO DE ABONO

Orquesta Sinfónica de RTVE
Adrian Leaper, director
Miguel Ituarte, piano

[Ravel, Mussorgski]

SANTIAGO DE COMPOSTELA

TEATRO DE LA MAESTRANZA

www.teatromaestranza.com

Teléfono 954 223 344

Día 4 de febrero (Sala Manuel García)

UNA COSA RARA de Vicente Martín y Soler
CUARTETO DE CUERDA ARCADIA
Música transcrita

Día 5 de febrero (Sala Manuel García)

ORQUESTA DE CAMARA DE LA REAL ORQUESTA SINFÓNICA DE SEVILLA
INTEGRAL DE LOS CONCERTI GROSSI
Ciclo Haendel

Día 13 de febrero

EN TORNO A... "TANCREDI"

En colaboración con la Asociación Sevillana de Amigos de la Ópera
Ciclo de conferencias-concierto

Días 14, 17, 20 y 22 de febrero

TANCREDI de Giachino Rossini
Dirección musical, Maurizio Benini
Dirección de escena, Escenografía y Vestuario, Yannis Kokkos
Principales intérpretes, Daniela Barcellona, Alexandrina Pendantschnaska, Gregory Kunde, Anna Tobella, Sandra Pastrana, Wojtek Gierlach.

Orquesta Ciudad de Granada
Coro de la A. A. del Teatro de la Maestranza

Producción del Teatro de la Maestranza, Teatro Real de Madrid, Gran Teatro del Liceu de Barcelona y Teatro Regio de Turín. (2007)
Patrocinador de la temporada de ópera CAJASOL
Ópera

Día 15 de febrero, a las 20.30 horas

INVA MULA, soprano
Piano, Edelmiro Arnaltes
Recitales líricos

Día 21 de febrero, a las 20.30 horas

LARS VOGT
Programa
Alban Berg *Sonata Op. 1*
Franz Schubert *Tres Klavierstücke D. 946*
Franz Liszt *Sonata en Si menor S. 178*
Piano

SEVILLA

VALENCIA

PALAU DE LA MÚSICA

WWW.PALAUDEVALENCIA.COM

2-II: London Baroque. Sharon Bezaly, flauta. Telemann, Bach, Pergolesi.

3: Orquesta SWR Baden-Baden y Friburgo. Michael Gielen. Katia y Marielle Labèque, pianos. Cristóbal, Berio, Chaikovski.

TENERIFE

ORQUESTA SINFÓNICA DE TENERIFE

www.ost.es

Información: 922 849080

Venta de telefónica de entradas:
902 317 327

Lugar: Auditorio de Tenerife (Santa Cruz)

6-II: Lü Jia/S. Dohr/X. Han/J. Cooper/J. Llacer. Obras de Schumann y Bruckner.

Lugar: Auditorio Teobaldo Power (La Orotava)

14-II: Iker Sánchez/M. Evora. Concierto en Familia. 12.00 horas. "Un cuento de Invierno".

4: Cuarteto Hagen. Beethoven, Mendelssohn.

7: Xavier de Maistre, arpa. Haendel, Debussy, Fauré.

8: Orquesta de Filadelfia. Christoph Eschenbach. Leonidas Kavakos, violín. Schoenberg, Sibelius, Prokofiev.

10: Yefim Bronfman, piano. Beethoven, Schubert, Widman.

13: Orquesta de Valencia. Yaron Traub. Yefim Bronfman, piano. Strauss, Brahms.

17: Dolce Tempesta. Stefano Demicheli. Vivaldi.

18: Alberto Nosé, piano.

21: Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. Riccardo Chailly. Beethoven, Bruckner.

22: Silvia Tro, mezzo; Julian Reynolds, piano. Hahn, Duparc, Liszt.

24: Collegium Instrumentale. Salvador Sebastián. Pärt, Hindemith, Shostakovich.

25: Paul Lewis, piano. Schubert, Beethoven.

27: Orquesta de Valencia. Cristóbal Halffter. C. Halffter, *Lázaro* (versión de concierto).

PALAU DE LES ARTS

WWW.LESARTS.COM

FAUST (Gounod). Maazel. McVicar. Grigolo, Gallardo-Domás, Schrott, Gubanova. **2,5,8,11,14,17-II.**
COSÌ FAN TUTTE (Mozart). Netopil. Hytner. De Carolis, Prieto, Frittoli, Surguladze. **28-II.**

VALLADOLID

AUDITORIO

WWW.AUDITORIODEVALLADOLID.ES

4-II: Mahler Chamber Orchestra. Daniel Harding. Paul Lewis, piano. Boulez, Mozart.

5,6: Sinfónica de Castilla y León [www.oscyl.es]. Krzysztof Penderecki. Tatiana Vasilieva, violonchelo. Penderecki, Mendelssohn.

ZARAGOZA

AUDITORIO

WWW.AUDITORIOZARAGOZA.COM

17-II: Grupo Enigma. Juan José Olivés. Benguerel, Fénelon, Humet, Carter.

INTERNACIONAL

ÁMSTERDAM

ORQUESTA DEL CONCERTGEBOUW

WWW.CONCERTGEBOUWORKEST.NL

1,4,8,9,11-II: Mariss Jansons. Wagner, Shostakovich.

5,6,10,12: Mariss Jansons. Wiener Singverein. Stoyanova, Fujimura, Quasthoff, Vogt. Dvorák, *Réquiem*.

26,27: Jan Willem de Vriend. Gregor Horsch, chelo. Haendel, Haydn, Mozart, Schubert.

DE NEDERLANDSE OPERA

WWW.DNO.NL

I PURITANI (Bellini). Carella. Negrin. Borowski, Zanellato, Cutier, Hendricks. **4,8,11,15,17,20,23,26-II.**

BERLÍN

FILARMÓNICA DE BERLÍN

WWW.BERLINER-PHILHARMONIKER.DE

5,7,8-II: Simon Rattle. Coro de la Radio. Kühmeier, Royal, Fink, Lehtipuu, Gerhaher. Schumann, *El Paraíso y la Peri*.

11,12,13: Simon Rattle. Mitsuko Uchida, piano. Schumann, Zimmermann.

27,28: Heinz Holliger. Thomas Zehetmair, violín. Zimmermann, Schumann.

DEUTSCHE OPER

WWW.DEUTSCHEOPERBERLIN.DE

SALOME (Strauss). Schirmer. Freyer. Merritt, Schwarz, Uhl, Titus. **1,10-II.**
DIE ÄGYPTISCHE HELENA (Strauss). Litton. Marelli. Merbeth, Chafin, Spaulding, Aikin. **2,14-II.**

LA TRAVIATA (Verdi). Abel. Friedrich. Futral, Jordi, Jenis, Benzinger. **4-II.**

DER ROSENKAVALIER (Strauss). Schneider. Friedrich. Kaune, Sigmundsson, Sala, Vondung. **7,15-II.**

ARIADNE AUF NAXOS (Strauss). Lacombe. Carsen. Urmana, Saccà, Piccolomini, Donose. **8,11,19,21,27-II.**

CASSANDRA (Gneccchi) / ELEKTRA (Strauss). Ono. Harms. Porta, Anthony, Baltsa, Baird. **13-II.**

TOSCA (Puccini). Guillaume. Barlog. Urmana, Álvarez, Ataneli. **16,28-II.**

STAATSOPER

WWW.STAATSOPER-BERLIN.ORG

IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini). Fisch. Berghaus. Lopera, Girolami, Kammerloher, Vinogradov. **1,10,13,17,20-II.**

TURANDOT (Puccini). Salemkour. Dörrie. Valayre, Schmidt, Bauer, Kim. **8,14-II.**

FAUST (Gounod). Altinoglu. Wiegand. Castronovo, Pape, Trekel, Bauer. **15,19,22,25,28-II.**
 DER ROSENKAVALIER (Strauss). Fisch. Brieger. Denoke, Rose, Kozená, Ketelsen. **21,26-II.**

BRUSELAS

LA MONNAIE
 WWW.LAMONNAIE.BE



LA CALISTO (Cavalli). Jacobs. Wernicke. Karthäuser, Weisser, Nigl, Zazzo, Hulcup. **17,19,20,22,24,26,27-II.**

DRESDE

SEMPEROPER
 WWW.SEMPEROPER.DE

ELEKTRA (Strauss). Albrecht. Berg-haus. Schnaut, Johansson, Anthony, Goldberg. **2-II.**
 TOSCA (Puccini). Guidarini. Schaaf. Magee, Antonenko, Gallo, Lee. **3,6,8,11,16-II.**
 CARMEN (Bizet). Mühlbach. Lauterbach. Zhang, Rasilainen, Oliver, Martinsen. **5,7,9-II.**
 DIE LUSTIGE WITWE (Lehár). Joel. Savary. Dorn, Petry, Pohl, Nadelmann. **17,23-II.**
 FIDELIO (Beethoven). Schirmer. Mielitz. Butteer, Vogt, Johansson, Eder. **18,21,24,26-II.**
 TRISTAN UND ISOLDE (Wagner). Gatti. Marelli. Ebertz, Herltizius, Rootering, Daniel. **22,25-II.**

FRÁNCFORT

OPER FRANKFURT
 WWW.OPER-FRANKFURT.DE

ARABELLA (Strauss). Weigle. Loy. Reiter, Döse, Schwanelwils, Hayward, Cox. **1,4,8-II.**
 COSÌ FAN TUTTE (Mozart). Nielsen. Loy. Lascarro, Carlstedt, Nagy, Behle. **6-II.**
 DON CARLO (Verdi). Reck. McVicar. Szabó, Van den Heever, Lee, Argiris. **7-II.**
 UN BALLO IN MASCHERA (Verdi). Kell. Guth. Westbroek, Kim, Sandoval, Arwady. **13,15,21-II.**
 L'HEURE ESPAGNOLE (Ravel) / LA VIDA BREVE (Falla). Debus. Hermann. Mahnke, Lazar, Argiris, Behle. **22,28-II.**
 LES P CHEURS DE PERLES (Bizet). Poppen. Köhler. Lisnic, Calleja, Lucic, Szabó. **23,25-II.**
 CALIGULA (Glanert). Feltz. Welda. Hollar, Steinen, Wölfel, Lazar. **27-II.**

GINEBRA

GRAND THÉÂTRE

WWW.GENEVEOPERA.CH

SALOME (Strauss). Ferro. Brieger. Begley, Malfitano, Carbone, Held. **13,16,19,22,25,28-II.**

LISBOA

TEATRO SÃO CARLOS
 WWW.SAOCARLOS.PT

LA BOHÈME (Puccini). Jones. Kon-witschny. Liberatore, Ledesma, Stundyte, Schill. **6,8,10,12,14,16,18,20,22-II.**

LONDRES

BARBICAN CENTRE
 WWW.BARBICAN.ORG.UK

1-II: Solistas, Coro y Orquesta del Teatro Mariinski. Valeri Gergiev. Smelkov, *Hermanos Karamazov* (versión de concierto).
4,17: Sinfónica de Londres. John Eliot Gardiner. Beethoven.
5: Murray Perahia, piano. Programa por determinar.
6: Ben Heppner, tenor; Craig Rutenberg, piano. Schubert, Strauss, Britten.
12: The Sixteen. Harry Christophers. Padmore, Keith, Wyn-Rogers, Williams. Haendel, *Sansón*.
13: Coro y Sinfónica de la BBC. Stéphane Denève. Massis, Williams. Poulenc, Connesson, Debussy, Ravel.
22,23: Coro y Sinfónica de Londres. Colin Davis. Goode, Lee. Mozart, Berlioz.
24: Orquesta de Minnesota. Osmo Vänskä. Joshua Bell, violín. Adams, Barber, Beethoven.



26: Sinfónica de Londres. Kristjan Järvi. Midori, violín. Bernstein, Shostakovich, Brahms.
27: Sinfónica de la BBC. Lionel Bringuier. Nelson Freire, piano. Strauss, Chopin, Ravel.

SOUTH BANK CENTRE
 WWW.SOUTHBANKCENTRE.CO.UK

2-II: Real Filarmónica. Pinchas Zukerman. Weber, Beethoven, Dvorák.
3: Orquesta Philharmonia. Martyn Brabbins. Noriko Ogawa, piano. Copland, Fujikura, Stravinski.
4: Coro y Filarmónica de Londres. Neeme Järvi. Goerne, Milne, Cargill, Auty. Mahler, Beethoven-Mahler.
5,8: Orquesta Philharmonia. Charles Mackerras. Yefim Bronfman, piano. Mendelssohn, Mozart, Chaikovsky.
7: Coro y Filarmónica de Londres. Neeme Järvi. Cargill, Auty, Rose. Dvorák, *Réquiem*.
10: Orquesta Age of Enlightenment. Roger Norrington. Joyful Company of Singers. Crowe, Hallenberg, Davidson, Kennedy, Maltman. Haydn, *El*

regreso de Tobias.

11: Filarmónica de Londres. Yannick Nézet-Séguin. Truls Mørk, chelo. Haydn, Bruckner.
12: Orquesta Philharmonia. Charles Mackerras. Lise de la Salle, piano. Mozart, Elgar.
17: Orquesta Philharmonia. Gustavo Dudamel. Vadim Repin, violín. Estevez, Lalo, Prokofiev.
18: Filarmónica de Londres. Europa-



ChorAkademie. Vladimir Jurowski. Monogarova, Padmore. Martinov, *Vita nuova* (versión de concierto).
19: Filarmónica de Viena. Zubin Mehta. Haydn, Bruckner.
20: Filarmónica de Londres. Vladimir Jurowski. Rachmaninov, Mozart, Strauss.
21: Orquesta Philharmonia. Gustavo Dudamel. Emanuel Ax, piano. Mozart, Mahler.
28: Orquesta Philharmonia. Coro de la Sinfónica de Birmingham. Esa-Pekka Salonen. Andersen, Isokoski, Groop, Conrad, Lukas, Sukowa. Schoenberg, *Gurrelieder*.

ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN
 WWW.ROH.ORG.UK

DIE TOTE STADT (Korngold). Metz-macher. Decker. Kerl, Michael, Finley, Wilkinson. **2,5,11,13-II.**
 RIGOLETTO (Verdi). Oren. McVicar. Meli, Gavanelli, Siurina, Fulgoni. **10,12,14,16,18,25-II.**
 DER FLIEGENDE HOLLÄNDER (Wagner). Albrecht. Alberty. Terfel, Kampe, König, Kerl. **23,26-II.**

MILÁN

TEATRO ALLA SCALA
 WWW.TEATROALLASCALA.ORG

VEC MAKROPULOS (Janáček). Letonja. Ronconi. Denoke, Dvorsky, Kuebler, Fogas. **2,3-II.**
 TRISTAN UND ISOLDE (Wagner). Barenboim. Chéreau. Storey, Meier, Braun, Salminen. **5,8,12,17,21,25-II.**

MÚNICH

FILARMÓNICA DE MÚNICH
 WWW.MPHIL.DE

6-II: Christian Thielemann. Strauss, *Caballero de la rosa* (versión de concierto).
11,12,13: Ilan Volkov. Nikolai Tokarew, piano. Janáček, Chopin, Sibelius.
19,20,22: Yakov Kreizberg. Daniel Müller-Schott, chelo. Dvorák, Shostakovich.
26,27,28: Daniele Gatti. Christiane Oelze, soprano. Berg, Mahler.

STAATSOPER

WWW.STAATSOPER.DE

PALESTRINA (Pfitzner). Young. Stückli. Ventris, Rose, Volle, Daszak. **1,8-II.**
 ELEKTRA (Strauss). Nagano. Wernicke. Soffel, Polaski, Schnitzler, Reß. **2,5,14,18-II.**
 NABUCCO (Verdi). Carignani. Kokkos. Atanelli, Talaba, Anastasov, Rezza. **7,12,15,19-II.**
 LA CALISTO (Cavalli). Moulds. Aiden. Visse, McGreevy, Chiummo, De Mey. **20,22,26-II.**
 LUCREZIA BORGIA (Donizetti). De Billy. Loy. Vassallo, Gruberova, Coote, Rieger. **23,28-II.**
 DIE FLEDERMAUS (J. Strauss). Esch-wé. Lehberger. Gantner, Rost, Kuhn, Sindram. **24-II.**

NUOVA YORK

METROPOLITAN OPERA
 WWW.METOPERA.ORG

EVGENI ONEGIN (Chaikovsky). Belohlávek. Mattila, Semenchuk, Bezcala, Hampson. **2,5,9,14,18,21-II.**
 LUCIA DI LAMMERMOOR (Donizetti). Armiliato. Nettekbo, Villazón, Kwiecien, Abdrazakov. **3,7-II.**
 RIGOLETTO (Verdi). Frizza. Kurzak, Vizin, Filianoti, Petrenko. **4,7,12-II.**
 ADRIANA LECOUREUR (Cilea). Domingo. Guleghina, Borodina, Álvarez, Frontali. **6,10,13,17,21,25,28-II.**
 LA RONDINE (Puccini). Armiliato. Gheorghiu, Oropesa, Alagna, Ramey. **11,14,19,23,26-II.**
 IL TROVATORE (Verdi). Nosedá. Radvavosky, Zajick, Licitra, Hovorostovsky, Yoon. **16,20,24,28-II.**
 MADAMA BUTTERFLY (Puccini). Summers. Gallardo-Domâs, Zifchak, Giordani, Croft. **27-II.**

PARÍS

1-II: Dietrich Henschel, barítono; Fritz Schwinghammer, piano. Schumann. (Teatro de los Campos Eliseos).
2: Orquesta Barroca de Venecia. Andrea Marcon. Viktoria Mullova, Giuliano Carmignola, violines. Vivaldi, Galuppi. (T. C. E.).
4: Filarmónica de Múnich. Christian Thielemann. Fleming, Hawlata, Koch, Grundheber. Strauss, *Caballero de la rosa* (versión de concierto). (T. C. E.).
4,5: Coro y Orquesta de París. Paavo Järvi. Pärt, Britten, Mozart. (Sala Pleyel [www.sallepleyel.fr]).
5,7: Coro de Radio Francia. Orquesta Nacional de Francia. Colin Davis. DiDonato, Workman, Manfrino, Lafont. Berlioz, *Beatriz y Benedicto* (versión de concierto). (T. C. E.).
9,10: Sinfónica de Londres. John Eliot Gardiner. Maria João Pires, piano. Beethoven. (S. P.).
11,12: Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. Riccardo Chailly. Beethoven, Bruckner. / Lang Lang, piano. Mendelssohn. (S. P.).
18,19: Orquesta de París. Christoph Eschenbach. Mahler, *Novena*. (S. P.).
20: Filarmónica de Viena. Zubin

Mehta. Haydn, Bruckner. (T. C. E.).
26: Coro de Radio Francia. Orquesta Nacional de Francia. Riccardo Muti. Berlioz. (T. C. E.).

OPÉRA BASTILLE
 WWW.OPERA-DE-PARIS.FR

MADAMA BUTTERFLY (Puccini). Páhn. Wilson. Zhang, Schneiderman, Tanner, Singleton.
1,3,4,9,10,11,12,14,18,21,24,26-II.
 WERTHER (Massenet). Nagano. Rose. Villazón, Tézier, Vernhes, Jean. **28-II.**

PALAIS GARNIER
 WWW.OPERA-DE-PARIS.FR



YVONNE, PRINCESSE DE BOURGOGNE (Boesmans). Cambreling, Bondy. Peters, Gay, Delunsch, Halem. **3,5,8-II.**
 IDOMENEO (Mozart). Hengelbrock. Bondy. Groves, DiDonato, Tilling, Delunsch. **27-II.**

THÉÂTRE DES CHAMPS ÉLYSÉES
 WWW.THEATRECHAMPELYSEES.FR

LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Minkowski. Martinoty. Priante, Perettiato, Spagnoli. **25,27-II.**

TURÍN
 TEATRO REGIO
 WWW.TEATROREGIO.TORINO.IT

LES CONTES D'HOFFMANN (Offenbach). Villaume. Joël. Aronica, Rancatore, Ariostini, Sorrentini.
1,3,4,5,6,7,8-II.

VENECIA
 La Fenice
 www.teatrolafenice.it

ROMÉO ET JULIETTE (Gounod). Montanaro. Michieletto. Machaldze, Kaufmann, Gatell, Werba.
19,22,24,25,27,28-II.

VIENA
 MUSIKVEREIN
 WWW.MUSIKVEREIN.AT

11,12-II: Orquesta del Concertgebouw



de Amsterdam. Wiener Singverein. Mariss Jansons. Stoyanova, Fujimura, Vogt, Quasthoff. Dvorák, *Réquiem*.
13,14: Orquesta de Filadelfia. Christoph Eschenbach. Schoenberg, Bruckner. / Leonidas Kavakos, violín. Beethoven, Sibelius, Prokofiev.
15: Pinchas Zukerman, violín; Marc Neikrug, piano. Schubert, Janáček, Dvorák.



17: Filarmónica de Viena. Zubin Mehta. Lang Lang, piano. Chopin, Strauss.
22: Filarmónica de Berlín. Simon Rattle. Messiaen, Bruckner.
25,26: Sinfónica de Viena. Rafael Frühbeck. Haydn, Beethoven.

WIENER STAATSOPER
 WWW.WIENER-STAATSOPER.DE

MANON LESCAUT (Puccini). Carignani. Fantini, Daniel, Shicof. **1,5-II.**
 DIE FLEDERMAUS (J. Strauss). De Billy. Dussmann, Kulman, Tonca, Skovhus. **2,4-II.**

UN BALLO IN MASCHERA (Verdi). Luisotti. Thomas, Berti, Álvarez. **3,6,9-II.**
 STIFFELO (Verdi). Luisotti. He, Cura, Michaels-Moore. **7,10,13-II.**

SALOME (Strauss). Soltesz. Baechle, Denoke, Moser, Titus. **8,11,14-II.**
 IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini). Piollet. Selinger, Brownlee, Bankl, Monarcha. **12,15-II.**

NABUCCO (Verdi). Carignani. Lukacs, Ataneli, Sartori, Daniel. **23,26-II.**

LA BOHÈME (Puccini). Carydis. Stoyanova, Ivan, Sartori, Daniel. **24,27-II.**
 CARMEN (Bizet). Luisotti. Kasarova, Kühmeier, Cura, D'Arcangelo. **25,28-II.**

ZÜRICH
 OPERNHAUS
 WWW.OPERNHAUS.CH

MARIA STUARDA (Donizetti). Weikert. Sturminger. Mosuc, Kaluza, Albelo, Davidson. **1,4-II.**

SIMON BOCCANEGRA (Verdi). Rizzi. Del Monaco. Rey, Nucci, Scandiuzzi, Sartori. **7-II.**

LA BOHÈME (Puccini). Sireuil. Damato, Kohl, Sartori, Cavalletti. **8,11,13,15-II.**



THE RAKE'S PROGRESS (Stravinski). Adès. Kusej, Liebau, Breedt, Gantner, Muff. **14,18,20,22,24,26,28-II.**
 MANON LESCAUT (Puccini). Santi.

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 actuación 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.

MUSICALIA SCHERZO

Novedad:



CHOPIN
Raíces de futuro
Justo Romero

Este riguroso libro es la primera obra dedicada al genial compositor francopolaco tras el clásico estudio del musicólogo español Jesús Bal y Gay. Justo Romero, con erudición y soltura, aporta una visión diferente y nos demuestra que cada época añada nuevos atributos a los clásicos.

De próxima aparición:

RAVEL
Vladimir Jankelevich

Títulos anteriormente publicados en esta colección:



POR QUÉ BEETHOVEN TIRÓ EL ESTOFADO.
Y muchas más historias acerca de las vidas de grandes compositores.
Steven Isserlis

Con un tono humorístico y en apariencia despreocupado, Isserlis nos introduce en el mundo mágico y fascinante de seis autores.



GUSTAV MAHLER
José Luis Pérez de Arteaga

Acompañándola de una extensísima discografía, Pérez de Arteaga ha escrito una rigurosa y erudita biografía.



BACH. LA CANTATA DEL CAFÉ.
La seducción de lo prohibido.
Domingo del Campo

Domingo del Campo, experto en el mundo bachiano, nos transmite en este libro una imagen rica y plural de la obra de Bach.



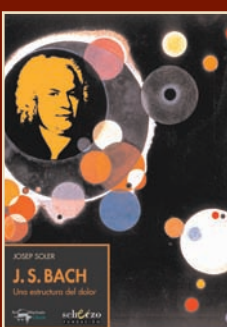
EL VELO DEL ORDEN
Conversaciones con Martin Meyer.
Alfred Brendel

Un libro revelador para los que les interese entrar en los aspectos técnicos y emocionales de la interpretación musical.



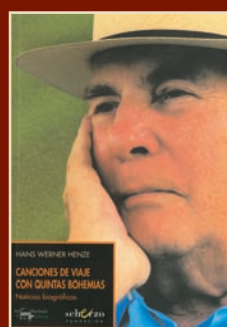
EL FUROR DEL PRETE ROSSO. La música instrumental de Antonio Vivaldi.
Pablo Queipo de Llano

Un estudio de la obra instrumental de Vivaldi, la parcela más revolucionaria y emblemática de su producción.



J. S. BACH
Una estructura del dolor.
Josep Soler

Una reflexión sobre el sentido último de la obra del genial compositor alemán. Un acercamiento musical, existencial y metafísico.



CANCIONES DE VIAJE CON QUINTAS BOHEMIAS.
Noticias biográficas.
Hans Werner Henze

Un apasionado y fascinante recorrido en el tiempo, con episodios de su vida y claves de gran parte de su producción artística.

JONATHAN MILLER: EL RUIDO Y LA FURIA



Casi antes de entrar por la puerta de su casa, Jonathan Miller me cuenta que *La bobème* de la English National Opera será la última ópera que dirija y que tenía que haber seguido con su anterior profesión: la medicina. “Fui un buen médico”, declaró, a la vez que me receta un vaso grande de *whiskey*.

No tengo idea de por qué lo hace pero Miller tiene el irritante hábito de anunciar públicamente que abandonará la ópera. Tuvo una rabieta hace una década diciendo que jamás volvería a trabajar en Gran Bretaña. En 2004, lamentó que nadie le diera trabajo. Hace dos años comentó al *New York Times* que se había retirado del teatro: “No puedo seguir. Me está volviendo loco, desolado y deprimido”.

Ahora, con sus 74 años, en una noche de un frío glacial después de un ensayo de diez horas en Bromley con unos cantantes que se aferraban a todo lo que él decía, intenta convencerme de que nadie le quiere, de que a nadie le importa. Sir Jonathan — desde 2002— parece estar pidiendo a gritos un reconocimiento cuando todos los laureles yacen a sus pies y su lugar en la historia del arte está más que asegurado, pues se trata de uno de los pocos directores de ópera que puede presumir de unas innovaciones realmente duraderas. En 1982, con un *Rigoletto* situado entre mafiosos de la Pequeña Italia de Nueva York en los años 50, inventó la ópera en versión actualizada. “Había otros directores de ópera que utilizaban vestuario moderno”, reconoce, “pero creo que fui el primero que puso al día el contexto”. No fue poca cosa. Ese *Rigoletto* sigue formando parte del repertorio de la ENO una generación más tarde. Su *Così* vestido de Armani está en su cuarta reposición en el Covent Garden. Tiene otras cuatro producciones en la Metropolitan Opera de Nueva York, incluyendo un *Pelléas et Mélisande* situado en el París de Marcel Proust y un *Rosenkavalier* en el que eliminó los bombachos barrocos y optó por la sala de estar de Richard Strauss. “En general”, explica, “si un compositor ha antedatado una obra, me preocupa que el resultado sea una cursilería histórica. Si se coloca *Rosenkavalier* en 1911, el año en el que fue escrita, de repente se oye el disparo en Sarajevo. La Mariscalanda anda por su casa intentando parar los relojes. No es porque sea vieja —tiene 35 años— sino porque sabe que se acabó el viejo mundo. El primer día de la guerra, Octavian morirá en el frente”.

Todas sus producciones tienen sus raíces en alguna base filosófica y un específico impulso visual. Viajero en el tiempo de la ópera moderna, Miller es un insaciable intelectual con una mirada capaz de sacar a la luz todos los detalles. Su *Bobème* para la ENO se traslada desde los años 1850, fecha de la novela, y los 1890 de la ópera de Puccini, al París de 1932, el año del hambre. “Siempre me ha obsesionado el mundo fotográfico de Brassai, Cartier-Bresson y Kertesz: hombres buscando trabajo junto a sus bicicletas apoyadas contra un muro, lesbianas mirando a través de la cristallera de algún café. Lo que no aguanto es ver en *La bobème* artistas con guardapolvos y boina. Esos personajes no son artistas, son jóvenes ricos que viven durante un par de años como *ocupas* y luego vuelven a su trabajo en la empresa de papá”. Miller carece de una barrera neurológica que detenga su bilis antes de que llegue desde el cerebro a la boca. La letanía de nombres que le han hecho una faena o que dañen el arte es ilimitada, aguda y a veces irrepitiblemente cómica. Despacha a los cantantes al estilo Pavarotti y Domingo como “a lo Jurassic Park” y dice que reciben demasiados aplausos y excesivos cachés, y que “no son capaces de interpretar un papel aunque su vida dependiera de ello”. El último director del Met, que le echó después de que intentara que Cecilia Bartoli no cantara dos arias adicionales, ya entra en el léxico de Miller como “ese Tony Soprano”. Parece incapaz de reprimir su ira y, sin embargo, durante los ensayos, sería imposible encontrar una manera más cariñosa de tratar a los cantantes y ayudarles a sacar lo que llevan dentro. Para evitar que Angela Gheorghiu exagerara la emoción en el último acto de *La traviata*, le dijo: “Escúchame, soy médico. Si estás muriéndote no tienes tiempo

para dedicarte a otra cosa. No es momento para el honor. Probablemente tienes incontinencia. Así que quédate en la cama”. “Se resistió”, me dice. “Luego, de repente, se echó a llorar y empezó a hablar de cuando se sentaba al lado de su hermana que se estaba muriendo...”.

El método Miller, basado en la observación clínica, puede ser excepcionalmente eficaz: los ensayos del primer acto de *La bobème* sólo duraron un día. Con los cantantes, intenta “tocar la sensibilidad de los que ya tienen experiencia. La mayoría de los cantantes con quienes he trabajado son personas simpáticas, sencillas, prácticas y muy serias que no tienen ideas fijas sobre la interpretación, al contrario que los actores. Son más parecidos a los atletas, que necesitan tener la seguridad de que pueden correr a toda velocidad y dar grandes saltos. Pero, por lo demás, son muy sensatos”.

Miller empezó en el teatro por casualidad. Hijo de un eminente psiquiatra y una escritora, insiste en que nadie escuchaba música en su casa cuando era joven, sólo había libros y arte. Empezó en el Royal Court y en la BBC hasta que Laurence Olivier le llevó al National Theatre para dirigir *El mercader de Venecia* y le dijo: “Mi querido joven, estamos a punto de embarcar en la obra más difícil”. Miller le imitó estirando sus palabras: “Tenemos que evitar como sea ofender a los hebreos”. Y consiguió que Olivier se quitara la barba y suprimiera los gestos judíos. “Interpreta a Shylock como si fuera un hombre de negocios”, le ordenó al actor. Roger Norrington le llamó para que trabajara con la Kent Opera. “Pero no puedo leer música”, protestó Miller, “No importa, yo sí”, respondió el director musical. El conde de Harewood, que dirigía la ENO, le llevó al London Coliseum, donde la idea de un *Rigoletto* con la mafia fue ideada por Rachel, la mujer de Miller, que es médico, al recordar una frase de la película *Con falladas y a lo loco*, cuando preguntan al gángster dónde estaba el 14 de febrero y él contesta: “En Rigoletto’s”.

“Desde entonces, casi todo lo que he hecho es ópera”, dice Miller, olvidando por el momento la docena de obras de Shakespeare para la BBC, además de la serie sobre el ateísmo, los libros y la película *Alicia en el país de las maravillas*. Hace una pausa para enumerar los lugares donde no quieren que vuelva. “El National Theatre no quiere saber nada de mí, el Covent Garden no me llama, la BBC no es lo que era...”. Esta necesidad de colocarse aparte, de criticar, de no pertenecer, es lo que hace de Jonathan Miller el artista que es. “Hay dos cosas que en ópera no puedo tolerar”, comenta. “No resisto ese *kitsch* histórico y pintoresco a lo Zeffirelli, que me parece una especie de turismo sedentario por parte del público. Y, por otra parte, no aguanto ese *konzept-regie* alemán que ha invadido Inglaterra y que desfigura la dirección de escena para hacerla más interesante y demostrar cuánto trabaja el director. Es una tontería y un fraude”.

A Miller le gusta citar a los cantantes las palabras de su madre: “la gran ficción tiene que ver con hacer de lo insignificante lo importante”. Betty Miller murió a los 53 años de un Alzheimer precoz. Un busto de ella, al lado de otro de su padre, se ve en una repisa. Aún se siguen publicando sus novelas. Me pregunto si Jonathan cree que ha cumplido con las esperanzas de sus padres. “Lo que ha hecho arrepentirme”, me dice, “es haber dejado el mundo de la medicina científica. Lo hacía muy bien. Debía haber continuado. Lamento haberlo dejado. Me hubiera dedicado a la neuropsicología, a los defectos de la percepción”.

Pero aún no está acabado. Mientras me enseña las obras de arte que talla y pinta cuando tiene un momento libre, menciona una nueva producción en la ENO para el año que viene, y otra en Brooklyn, y las que tiene en la cabeza, pero siempre insistiendo en que el mundo le ha olvidado y no quiere saber nada de él. Es un cuento triste el de este Miller lleno de ruido y de furia y de sus propias contradicciones. Pero el significado de lo que ha hecho no es baladí y es grato saber que tal vez haga más cosas.

Norman Lebrecht

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:



Laguntzaileak/Colaboran:

ELCORREO



48 SMR 4 · 12 DE ABRIL 2009

CONCIERTO 1
Sábado 4 de abril
Catedral, 12.00 h.

Luigi Ferdinando Tagliavini, órgano
Lieuwe Tamminga, órgano

Inauguración del órgano del Evangelio

CONCIERTO 2
Sábado 4 de abril
Fundación Antonio Pérez, 17.30 h.

Juana Guillem, flauta
Neopercusión

Obras de: Guillem: *Noche oscura-oscura noche* (Estreno absoluto),
Eötvös, Crumb, Turina y Mínguez

CONCIERTO 3
Sábado 4 de abril
Teatro Auditorio, 20.30 h.

Orchestra of the Age of Enlightenment
Mark Padmore, director

J. S. Bach
Pasión según San Mateo, BWV 244

CONCIERTO 4
Domingo 5 de abril
Iglesia de la Merced, 11.00 h.

Tenebrae
Nigel Short, director

Obras de Tallis, Walton, Howell, Harvey...

CONCIERTO 5
Domingo 5 de abril
Sacristía del Monasterio de Uclés, 19.00 h.

Ensemble Concordia
Ensemble Gilles Binchois
Dominique Vellard, director

F. Infantas
Motetes de la Biblioteca de Uclés

CONCIERTO 6
Lunes 6 de abril
Catedral, Sala Capitular, 17.00 h.

Françoise Lengellé, clave

Obras de
J. Kuhnau (*Sonatas Bíblicas n.º 2, 4 y 5*), G. Muffat,
J. C. Fischer y G. Böhm

CONCIERTO 7
Lunes 6 de abril
Teatro Auditorio, 20.30 h.

Sandrine Piau, *soprano*
Christoph Prégardien, *tenor*
Harry van der Kamp, *bajo*

Ars Nova Copenhagen
Concerto Copenhagen
Kenneth Weiss, director

G.F. Haendel
Brookes Passion

CONCIERTO 8
Martes 7 de abril
Iglesia de Arcas, 17.00 h.

Ensemble Micrologus
Patrizia Bovi, directora

Laudario di Cortona

CONCIERTO 9
Martes 7 de abril
Iglesia de San Miguel, 20.30 h.

Europa Galante
Fabio Biondi, director

N. Fago
Faraone Sommerso

CONCIERTO 10, 13 y 16
Miércoles, jueves y viernes,
8, 9 y 10 de abril
Iglesia de San Miguel, 17.00 h.

Les Talens Lyriques
Christophe Rousset, director

M. A. Charpentier
Leçons de Ténèbres du Mercredi, Jeudi et Vendredi Saint

CONCIERTO 11
Miércoles, 8 de abril
Teatro Auditorio, 21.00 h.

Accentus
Il Complesso Barocco
Alan Curtis, director

G. F. Haendel
Theodora, HWV 68

CONCIERTO 12
Jueves, 9 de abril
Iglesia de la Merced, 12.00 h.

Christian Zacharias, piano

Obras de Haydn y Scarlatti

CONCIERTO 14
Jueves, 9 de abril
Teatro Auditorio, 21.00 h.

Sophie Daneman, *soprano*
Nathalie Stutzmann, *alto*
Filippo Adami, *tenor*
David Wilson-Johnson, *barítono*

Rundfunkchor Berlin
Europa Galante
Fabio Biondi, director

F. J. Haydn
Stabat Mater, Hob XXbis

CONCIERTO 15
Viernes 10 de abril
Iglesia de la Merced, 12.00 h.

Accentus
Brigitte Engerer, piano
Laurance Equilbey, directora

F. Liszt
Harmonies poétiques et religieuses, S 173, R 14, Via Crucis, les 14 stations de la croix, S 53, R 534

CONCIERTO 17
Viernes 10 de abril
Teatro Auditorio, 21.00 h.

City of Birmingham Symphony Orchestra
Andris Nelsons, director

Obras de A. Schönberg, O. Messiaen y R. Strauss

CONCIERTO 18
Sábado 11 de abril
Iglesia del Monasterio de la Concepción Francisca, 12.00 h.

Coro Alfonso X "El Sabio"
Jacques Ogg, piano
Luis Lozano Virumbrales, director

F. J. Haydn
Las siete últimas palabras de Cristo en la Cruz, Hob. XX: 2

CONCIERTO 19
Sábado 11 de abril
Fundación Antonio Saura, 17.00 h.

Fabio Biondi, violín
Kenneth Weiss, clave

Obras de J. S. Bach

CONCIERTO 20
Sábado 11 de abril
Teatro Auditorio, 21.00 h.

Rundfunkchor Berlin
City of Birmingham Symphony Orchestra
Simon Halsey, director

Obras de J. Harvey: *Messages* (Obra encargo de la 48 SMRC), G. Finzi y K. Szymanowski

CONCIERTO 21
Domingo 12 de abril
Catedral, 11.00 h.

Gabrieli Consort
Paul McCreesh, director

Ave Regina Caelorum

CONCIERTO 22
Domingo 12 de abril
Teatro Auditorio, 19.00 h.

Accentus
Joven Orquesta Nacional de España
Christian Zacharias, director

F. Schubert
Sinfonía n.º 8 en si menor, D 759 "La Incompleta", Misa n.º 6 en mi bemol mayor, D 950

LITURGIAS

1
Domingo 12 de abril
Catedral, 13.00 h.

Tenebrae
Nigel Short, director
Carlos Arturo Guerra, órgano
Ana Aguado, órgano

MISA

2, 3, 4 y 5
Jueves, 9 de abril, 17:00 h.
Viernes, 10 de abril, 17:00 h.
Sábado, 11 de abril, 22:30 h.
Domingo, 12 de abril, 13:00 h.
Catedral

Schola Antiqua
Juan Carlos Asensio, director

Obras: *Oficios y Misa Pascual*

JORNADAS

LITERATURA, MÍSTICA Y MÚSICA

CONCIERTO 1
Lunes 6 de abril
Iglesia de la Merced, 12.30 h.

Trío Arbós

Obras de C. Camarero e I. Wilson

CONCIERTO 2
Martes 7 de abril
Iglesia de la Merced, 12.30 h.

Trío Arbós

Obras de M. Gálvez: *Trío N.º 1* (Obra encargo de la SMRC) y J. Harvey

CONCIERTO 3
Miércoles 8 de abril
Teatro Auditorio, Sala de Cámara, 12.30 h.

Juan Carlos Garvayo, piano
Pedro M. Sánchez, concepción del espectáculo

Obras de J. Cage
Textos de San Juan de la Cruz

CONFERENCIAS 1/2
Lunes 6 de abril
Sala Clemente Aróstegui

10:00 h.
M. Gálvez: *Noche oscura de San Juan de la Cruz: un acercamiento personal*

11:00 h.
T. Knighton: *El misticismo musical en el Siglo de Oro: mito y realidad*

CONFERENCIAS 3/4
Martes 7 de abril
Sala Clemente Aróstegui

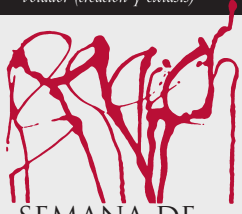
10:00 h.
A. de Vicente: *La música y el más acá en el tiempo de los músicos*

11:00 h.
E. Trías: *La cuna de la vida futura (reflexiones sobre el último período de Franz Liszt)*

CONFERENCIAS 5/6
Miércoles 8 de abril
Sala Clemente Aróstegui

10:00 h.
J. J. Rey: *La música callada y el maravilloso silencio*

11:00 h.
L. Martínez de Merlo: *La flauta canora y el tambor volador (creación y éxtasis)*


SEMANA DE
MÚSICA RELIGIOSA
CUENCA

Para información más detallada sobre el programa,
venta de localidades, abonos, etc

www.smrcuenca.es

