

SCHERZO

25 AÑOS

1985 - 2010

Scherzo

REVISTA DE MÚSICA

Año XXV - Nº 248 - Enero 2010 - 7 €

DOSIER

Blanco White y Larra,
dos románticos y la música

ENCUENTROS

Peter Eötvös

ACTUALIDAD

Hilary Hahn
Alan Gilbert

DISCOS

Finalistas de los
Midem Classical Awards

REFERENCIAS

Impromptus de **Schubert**



LANG LANG

MOVIMIENTO PERPETUO



9 778402 11348071 00248



4 movimientos sinfónicos
2000 oyentes embelesados
10 minutos de ovaciones
Un banco
que apoya a la Filarmónica de Nueva York

La Filarmónica de Nueva York cautiva a las audiencias del mundo entero gracias a la excelencia de sus actuaciones. La orquesta más antigua de América, con su nuevo director al frente, Alan Gilbert, está ahora en su gira europea EUROPE / WINTER 2010. Credit Suisse, como patrocinador global, se siente orgulloso de apoyar a esta prestigiosa orquesta, que continuará sentando nuevas bases en el futuro.
credit-suisse.com/sponsorship



Scherzo

AÑO XXV - N° 248 - Enero 2010 - 7 €

2	OPINIÓN		Blanco White y la música	
	CON NOMBRE PROPIO		Tomás Garrido	106
6	Hilary Hahn		Haydn, la ópera y Blanco White	114
	Asier Vallejo Ugarte		Larra ante la música	118
8	Alan Gilbert		Antonio Gallego	
	Patrick Dillon		ENCUENTROS	
12	AGENDA		Peter Eötvös	124
			Juan Antonio Llorente	
18	ACTUALIDAD NACIONAL		ESTUDIO	
			Confluencias Mahler-Schoenberg	
42	ACTUALIDAD INTERNACIONAL		Joan Pere Gil Bonfill	128
			EDUCACIÓN	
56	REPORTAJE		Joan-Albert Serra	134
	Lang Lang		JAZZ	
	Ana Mateo		Pablo Sanz	136
60	Discos del mes		LIBROS	138
			LA GUÍA	140
61	SCHERZO DISCOS		CONTRAPUNTO	
	Sumario		Norman Lebrecht	144
105	DOSIER			
	Dos románticos y la música			

Colaboran en este número:

Javier Alfaya, Daniel Álvarez Vázquez, Julio Andrade Malde, Emili Blasco, Alfredo Brotons Muñoz, José Antonio Cantón, Jacobo Cortines, Patrick Dillon, Pierre Élie Mamou, José Luis Fernández, Fernando Fraga, Antonio Gallego, Germán Gan Quesada, Joaquín García, José Antonio García y García, Juan García-Rico, Tomás Garrido, Joan Pere Gil Bonfill, José Guerrero Martín, Fernando Herrero, Bernd Hoppe, Paul Korenhof, Antonio Lasierra, Norman Lebrecht, Juan Antonio Llorente, Fiona Maddocks, Bernardo Mariano, Santiago Martín Bermúdez, Joaquín Martín de Sagarmínaga, Enrique Martínez Miura, Aurelio Martínez Seco, Blas Matamoro, Ana Mateo, Erna Metdepenninghen, Beatriz C. Montes, Juan Carlos Moreno, Antonio Muñoz Molina, Rafael Ortega Basagoiti, Josep Pascual, Enrique Pérez Adrián, Javier Pérez Senz, Paolo Petazzi, Francisco Ramos, Arturo Reverter, Barbara Röder, Pablo L. Rodríguez, David Rodríguez Cerdán, Justo Romero, Pablo Sanz, Joan-Albert Serra, Bruno Serrou, Christian Springer, José Luis Téllez, Asier Vallejo Ugarte, Claire Vaquero Williams, Pablo J. Vayón, Albert Vilardell, Reinmar Wagner.

Traducciones:

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

Impreso en papel 100% libre de cloro

PRECIO DE LA SUSCRIPCIÓN:

por un año (11 Números)	
España (incluido Canarias)	70 €.
Europa:	105 €.
EE.UU y Canadá	120 €.
Méjico, América Central y del Sur	125 €.

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



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

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

LA PROPIEDAD INTELECTUAL ES UN DERECHO

Tanto las manifestaciones de diversos sectores profesionales del mundo de la música en contra de la piratería como la idea del Gobierno de regular las descargas de música y cine en internet a través de la Ley de Economía Sostenible han desatado una tormenta mediática y política de considerables proporciones que ha puesto de manifiesto, una vez más, la necesidad que la sociedad española tiene de una reflexión general, reposada y ecuaníme acerca de la verdadera importancia del problema. Si de algo ha servido la polémica — que continuará sin duda por su propia naturaleza de asunto complejo y hasta difuso en algún punto— es para volver a poner de manifiesto que de esa falta de información, de discusión y de legislación proceden algunas de las actitudes que estos días de atrás han manifestado políticos y consumidores. Unos políticos a los que el desarrollo de la sociedad de la información les ha pillado desprevenidos y tratan ahora de reciclarse rápidamente mediante lecciones aprendidas —da la sensación— de alguno de sus hijos fan de la descarga en lugar de haber tratado de entender, por ejemplo, qué significa y qué sentido tiene algo que ha irritado tanto al consumidor español como el canon digital, por poner un ejemplo. De la actitud agresiva y, por ello ni suficientemente explicativa ni justamente disuasoria de la SGAE, pasamos a que algún expresidente de comunidad autónoma llegue a decir en una tertulia radiofónica que lo mejor con los derechos de autor es que figuren como una posibilidad más en la casilla de la declaración del impuesto sobre la renta destinada a las aportaciones para la Iglesia o las ONG. El que quiera pagar que pague y el que no que disfrute gratis. Bien se ve que no tiene muy claro qué es verdaderamente la propiedad intelectual aunque sí sepa que ya no necesita de ningún coro artístico que acuda en su apoyo antes de las elecciones. En definitiva, la mala explicación de lo que es el negocio de la cultura —que lo es—, la falta de un discurso sólido por parte de los opinantes, la apelación a la libertad como atolondrada consecuencia de la falta de discurso acaban en la consideración para una parte de la comunidad a que pertenece del artista como un parásito.

Es lamentable que una parte de la sociedad española no comprenda el derecho del creador a recibir un dinero por parte de quien disfruta de su trabajo —exactamente lo mismo que hace un futbolista o un criador de cerdo ibérico. Pero igualmente grave es que se la amenace con medidas que cuestionan el ordenamiento jurídico y que, sobre poco comprensibles, serían, además, de difícil aplicación. La cuestión está en que hay que hacer comprender a la sociedad que la gestión honrada de la propiedad intelectual —del derecho moral del creador y de su legítima aspiración a recibir algo a cambio de su trabajo— ni atenta ni debe atentar al derecho a la libertad de información o al acceso al conocimiento. Y para explicarlo hace falta saber de qué va el asunto e iniciar una labor pedagógica que en lugar de basarse en la agresividad o en apelaciones a la libertad de los creadores —confundiéndola con la libertad de los consumidores— parte de la base de que la tecnología es imparable y hoy por hoy su regulación es lo más parecido a poner puertas al campo. Es decir, conocer la realidad y pactar con ella sin renunciar a derecho alguno.

El miedo a los votos de los internautas ha hecho que nadie se explique con claridad ni se ponga del lado de la ley, esa que aquí, con la alegría que nos caracteriza, preferimos no cumplir mientras no se nos obligue a ello por las bravas.



Diseño
de portada
Argonauta
Foto portada:
Olaf Heine / DG

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 y Joan-Albert Serra

Jazz: Pablo Sanz

Libros: Enrique Martínez Miura

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)
cristinaramos@scherzo.es
Magdalena Manzanares
magdalena@scherzo.es

Relaciones externas: Barbara McShane

Suscripciones y distribución: Choni Herrera
suscripciones@scherzo.es

Colaboradores: Cristina García-Ramos

Impresión

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.

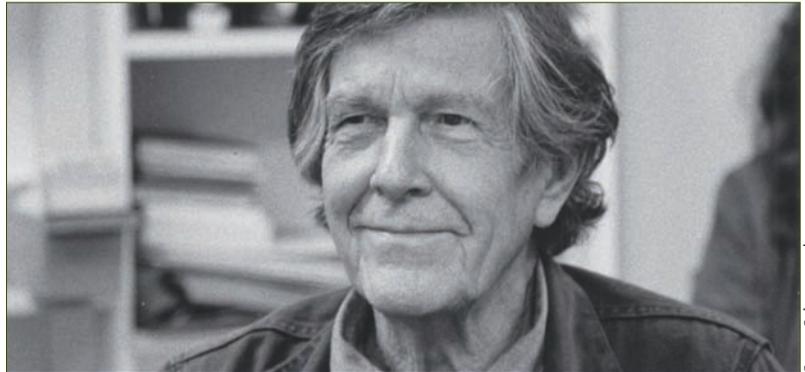
© Scherzo Editorial S.L.

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

EL SILENCIO Y JOHN CAGE



Susan Schwartzberg

Huyendo del hotel ultramoderno en el que me han alojado mis editores en Barcelona y de los ritmos de discoteca que golpean sin misericordia ni descanso en el vestíbulo y en los ascensores y hasta en los aseos, me voy al MACBA a ver la exposición dedicada a John Cage. A ver y a escuchar. En las vitrinas hay partituras y manuscritos en los que sorprende encontrar una caligrafía tan sumamente pulcra que parece propia de un profesor de conservatorio estricto y convencional, no de uno de los grandes heterodoxos de la música del siglo pasado. En las fotos, hasta bien avanzados los años sesenta, John Cage tiene un aire afable como de vendedor de seguros o tal vez de presentador de programas familiares en la televisión. Pero uno se pone cualquiera de los auriculares que abundan en las salas de la exposición y la complacencia se acaba, aunque no la ironía, porque John Cage, que fue desde luego un radical, tuvo también mucho de humorista, y es su sentido del humor y su actitud de bienvenida y de curiosidad hacia los sonidos del mundo lo que lo aleja de cualquier peligro de convertirse en un santón o un gurú de la máxima vanguardia.

Escucho, en salas sucesivas, las percusiones de metales, los paisajes imaginarios, las piezas para piano preparado, las construidas según los principios aleatorios del I Ching, la conferencia sobre nada, que tiene algo de poema japonés y de broma y de reflexión honda sobre la palabra y el silencio, sobre la facultad de estar presente del todo en el momento en el que uno vive. Después de la agitación de las obligaciones y las palabras, del tormento de la contaminación sonora que lo persigue a uno en todas partes, de modo que no hay vestíbulo ni cuarto de baño de hotel, ni supermercado, ni interior de taxi, ni avión a punto de despegar,

donde no suene el hilo interminable de los grandes éxitos del rock de los últimos cuarenta años; después de tanto ruido, John Cage es un refugio, casi un recogerse en sagrado. Su lección doble es la de saber apreciar los sonidos, y la de saber apreciar el silencio. En una de sus "construcciones" para metales de 1939 el oído y la inteligencia tensan su alerta para distinguir cada sonido de cada uno de los objetos o herramientas que están siendo percutidos, para apreciar las oleadas cambiantes de ritmos y el efecto general de polifonía: es como escuchar la lluvia en un cuarto debajo de un tejado o en el patio de una charrería, cada gota golpeando con fuerza distinta y distinta vibración cada superficie, y todas ellas unidas en un clamor anónimo que sólo la distracción puede confundir con monotonía. No hay dos vibraciones exactamente iguales: cada objeto y cada superficie tiene una resonancia tan individual como un alma. Entre las cuerdas de un piano, una goma de borrar o un tornillo o una pieza de fieltro agregan dimensiones nuevas a los sonidos familiares del teclado.

Hacia finales de los años 40, en la Universidad de Harvard, John Cage se recluyó en una cámara de silencio, y descubrió que aun en el máximo aislamiento sonoro hay dos sonidos interiores que perduran, el del sistema nervioso y el de la circulación de la sangre. Muchos años antes, cuando era muy joven, en una esquina de Sevilla, recordaba, "me di cuenta de la multiplicidad de acontecimientos simultáneos visuales y auditivos que tienen lugar en la propia experiencia y producen regocijo". Discípulo de los maestros Zen y de Walt Whitman, de lo que trata la obra de John Cage es de la indiscriminada felicidad de estar vivo.

Antonio Muñoz Molina

Prismas

SOLER

Josep Soler ha ganado el Premio Nacional de Música. Josep Soler tiene una larga relación con SCHERZO. Ha escrito varios y espléndidos artículos en nuestra revista. Es autor del *Quinteto con piano* que interpretarán Javier Perianes y el Cuarteto Quiroga, un encargo que se estrenará en el próximo mes de octubre, en el concierto extraordinario en el que se celebrará el veinticinco aniversario de la revista y el quince de la Fundación.

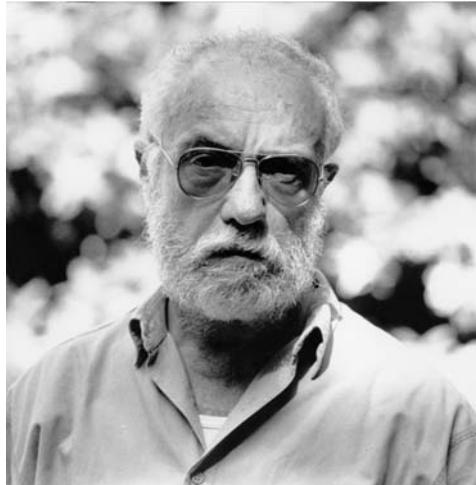
Quiero empezar este pequeño artículo, cuyo fin es algo más que una felicitación, haciendo también una reflexión. Alguien ha comentado que han pasado muchos años antes de que se reconociera la magnitud de la obra de Soler, uno de los escasísimos compositores indiscutibles de la historia de nuestra música contemporánea. Tiene toda la razón. Josep Soler ha sido hasta hace bien poco un nombre semisecreto. La clave de esa situación está en el caciquismo imperante en los premios culturales estatales y privados, que suelen ser fruto de una mezcla de oportunismo, de compadreo y, en bastantes casos, de ignorancia.

Josep Soler tiene unas características que muy posible-

mente hayan obrado en su contra. En un país donde casi nadie —incluidos los políticos de cualquier tendencia y los llamados “líderes de opinión”— tiene una idea muy clara de lo que significa la palabra cultura, llama la atención un artista

como Soler, que además de ser un extraordinario compositor, es un gran pedagogo y un espléndido escritor tanto en prosa como en verso. La razón de semejante situación y de la confusión de ideas, que conlleva también una pretenciosa condescendencia, suele ir disimulada las más veces por actitudes cortesanas y conformismo. Y eso sí que tiene raíces muy profundas. Llegan hasta la dictadura franquista y mucho más allá. El talento, si se une a la independencia y a la integridad ética, suele tener escasa prensa entre nosotros. Soler posee esas características. Y así es difícil hacer carrera.

Ironías aparte, lo más importante es ahora que un jurado inteligente ha premiado por fin a una de las figuras artísticas e intelectuales más importantes del país. Ha sido un hermoso regalo para su setenta y cinco aniversario.



Javier Alfaya

sch*er***z***o*

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 períodos renovables de un año natural (11 números) comenzando a partir del mes de nº.....

El importe lo abonaré de la siguiente forma:

- Transferencia bancaria a la c/c 2038 1146 95 6000504183 de Caja de Madrid, a nombre de SCHERZO EDITORIAL, S.L.
- Cheque a nombre de SCHERZO EDITORIAL, S.L.
- Giro postal.
- VISA. Nº:
- Caduca ... /... /... Firma.....
- Con cargo a cuenta corriente

(No utilice este boletín para la renovación, será avisado oportunamente)

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Rellene y envíe este cupón por correo, fax o correo electrónico.
O llámenos por teléfono de 10 a 15 h.
También está disponible en nuestra página en internet.

Nombre.....
.....NIF.....
Domicilio.....
.....
CP.....Población.....
Provincia.....
Teléfono.....
Fax.....
E-mail.....

El importe de la suscripción será:

- ◆ España: 70 €
- ◆ Europa: 105 € por avión.
- ◆ Estados Unidos y Canadá: 120 €
- ◆ America Central y del Sur: 125 €

El precio de los números atrasados es de 7 €

Tratamiento automatizado de datos personales.- Los datos recabados formán parte de los ficheros de la empresa, y son necesarios para la formalización de las suscripciones, su facturación y seguimiento posterior. Los datos se tratarán y protegerán según la LO. 15 /1999 de 13 de diciembre de Datos de Carácter Personal y el titular de los mismos podrá ejercer los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición ante las oficinas de la Sociedad sita en Madrid, calle Cartagena nº 10 1º C, 28028 Madrid.

Música reservata

MISE EN SCÈNE

Aunque muchos de sus pretendidos *amantes* aún crean lo contrario, la ópera no es una simple sucesión de melodías pegadizas cantadas (en italiano) por intérpretes virtuosos, sino *un hecho teatral*, una articulación dramática que se vale no ya de la palabra y de la música, sino también de la dimensión escénica. La teatralidad ha sido capital en el espectáculo operístico desde sus comienzos: denunciar, como hoy se hace desde ciertos ámbitos, el protagonismo del director escénico en los tiempos presentes no deja de ser una de esas ideas poco meditadas cuya difusión suele ser inversamente proporcional a su exactitud. La importancia de luces, vestuario, decorados y trabajo actoral de los cantantes fue un tema medular de los grandes operistas del pasado, de Verdi a Wagner (por no hablar de Mozart), una cuestión cuya trascendencia se incrementa en autores más recientes como Janáček o Alban Berg: cuanto más próxima, más regresa la ópera a sus fueros dramáticos iniciales, a su origen trágico, es decir teatral (pensemos, no ya en Benjamin Britten o Werner Henze, sino en York Höller, Peter Eötvös o Philippe Boesmans). Explorar la amplitud de signo dramático es la misión y la responsabilidad específica del director escénico: otra cuestión es que determinados *régisseurs* (en ocasiones, poco conocedores de la naturaleza estilizada y antinaturalista del código operístico, así como de su particularísimo sentido del tiempo escénico) puedan plantear exigencias inasumibles por los cantantes, transformen el sentido de la pieza violentándola de modo aberrante o la inunden de elementos secundarios impertinentes (el desafortunado *Parsifal* de Christoph Schlingensiefel sería un significativo ejemplo). La dirección escénica debe *servir a la obra, no servirse de ella*. Empero, no cabe generalizar, y la crítica sólo puede ejercerse sobre ejemplos concretos, ni siquiera sobre la trayectoria de un director o, incluso, de una producción concreta: ahí está el caso de La Fura dels Baus, responsable tanto de la pretenciosa e incongruente *Zauberflöte* de 2005 como de la magnífica *Tetralogía* valenciana de la última temporada. De modo análogo, Calixto Bieito —uno de los escasos *registas* actuales con verdaderas ideas, aunque ocasionalmente naufrague por su proclividad hacia una escatología pueril— planteó una *Carmen* en la edición de 1999 del Festival de Perelada de una rotundidad modélica, mientras arruinaba su propia lectura de *El barberillo de Lavapiés* (absolutamente ejemplar en su versión inicial de 1996, desarrollada en tres tiempos ficcionales simultáneos) en su reposición de 1998. Una misma producción malograda más tarde por su propio creador: el caso no es diferente del *Don Giovanni* de Patrice Chéreau para Salzburgo en 1994 y 1995, respectivamente. Contradicciones que ponen de manifiesto que no hay *directores* sino *versiones* (y éstas, fechadas) del mismo modo que tampoco existen *autores*, sino *textos*.

Establecer lecturas contradictorias con la didascalia original puede resultar problemático, pero también productivo (un ejemplo clásico es la visión freudiana de *Der fliegende Holländer* puesta en pie por Harry Kupfer en Bayreuth en

1978, en la que toda la historia es un delirio de Senta), así como la idea de trasladar la acción a un tiempo y un lugar históricamente más cercanos (el célebre *Rigoletto* de Jonathan Miller situado en 1950 en el barrio neoyorquino de Little Italy: pero también el excepcional *Parsifal* de Stefan Herheim, que contiene, a la vez, la vida de Wagner, la historia reciente de Alemania y la propia historia de Bayreuth). En cualquiera de los casos, la lógica subyacente es idéntica: el autor ha muerto, pero la obra vive, y es con ella con quien renovamos un incesante diálogo, puesto que el objeto artístico ofrece un *rendimiento semántico* diferente en cada instante. Hablar de *las intenciones del autor* como única instancia para el acercamiento a la obra, como si ésta fuera un códice sagrado cuya *letra* debiera respetarse contra viento y marea, es una actitud estéril, toda vez que las relaciones que hoy podemos establecer con el texto —cualquier texto— distan de ser las mismas que tuvieron lugar el día de su estreno.



La traviata es un título paradigmático en la medida en que el conflicto resulta incomprensible en otra época diferente a la de su emplazamiento ficcional (1853). Empero, Pier Luigi Pizzi, en su versión estrenada en 2003 en el Teatro Real, trasladaba la obra al París ocupado por los nazis con una ambientación muy cuidada que remitía a ciertos modelos fílmicos contemporáneos, mientras Peter Mussbach, en su sorprendente versión de 2004 para Aix-en-Provence, situaba la acción *en la mente de Violetta* en el instante de su muerte, una Violetta vestida de blanco ante los negros fantasmas del resto de los personajes sin más decorado que un ciclorama que ofrecía la imagen nocturna de una autopista lluviosa contemplada desde el interior de un automóvil en marcha a lo largo de la ininterrumpida representación, metáfora de la naturaleza fatídica del Destino. Para Pizzi, la reflexión era ética, para Mussbach, filosófica; aquél se interrogaba (desde una visión clasicista) sobre la pervivencia de la moral dominante, éste (desde una visión entre expresionista y surreal), lo hacía sobre la naturaleza del tiempo. Aquél desarrollaba el verismo *avant la lettre* implícito en la pieza, éste recreaba su estructura formal, en la medida en que toda la obra es retrospectiva, puesto que se inicia con la música de la muerte de su protagonista. Pero ambas visiones compartían una misma idea esencial: la de que Violetta *se halla inexorablemente ligada a su pasado*, que es, justamente, la razón de que el *capolavoro* verdiano sea una genuina tragedia, más allá de su ropaje melodramático: al margen de sus ostensibles diferencias, ambos ejemplos resultaban así igualmente fructíferos. La multiplicidad de imagerías colabora hoy de forma decisiva a hacer de la ópera un universo vivo, incluso cuando se alimenta del repertorio (es decir, de su propio pasado museístico: su verdadero *enemigo interno*).

CON NOMBRE PROPIO

Raíces bachianas

HILARY HAHN



Fotos: Mathias Bolhor

Algunos de los recuerdos más íntimos de la violinista estadounidense Hilary Hahn (n. 1979) están ligados a la música de Bach que escuchaba siendo una niña en las voces del coro local en el que cantaba su padre. Poco después, mientras iba conociendo obras como la *Misa en si menor* o la *Pasión según san Mateo*, empezaba a dar los primeros pasos de una carrera que pronto se haría imparable, primero bajo el cuidado de Klara Berkovich en Baltimore y después del de un anciano Jascha Brodsky (antiguo alumno de Eugène

Ysaÿe) en el Curtis Institute of Music de Filadelfia, quienes sin duda le inculcarían el temple necesario para presentarse ante audiencias numerosas sin detrimento de un arte que ya iba cogiendo forma. Así, a los diez años ofrecía su primer recital en solitario y a los quince se ponía al lado de todo un Lorin Maazel para tocar el *Concierto para violín* de Beethoven con la Orquesta de la Radio de Baviera. Pronto se vio que detrás de aquel meteoro no había sólo imagen, sino una artista activa, reflexiva y sorprendentemente madura. Así lo demostró en su estreno



en el mundo del disco con dos partitas y una sonata de Bach para Sony Classical (1997), dando inicio a un recorrido discográfico que ya ha conocido dos premios Grammy (Brahms y Stravinski con Marriner, Schoenberg y Sibelius con Salonen), que la llevó en 2002 a la Deutsche Grammophon (con un registro dedicado nuevamente a Bach) y que ha ido consagrando su fino y delicado arte como uno de los más cautivadores de nuestro tiempo. No por nada ha tocado con las mejores orquestas de este mundo, ha vendido grandes cantidades de discos, ha paseado su violinismo por más de treinta países (a menudo junto a la pianista Valentina Lisitsa) y voces importantes de la creación contemporánea, como la de la neoyorquina Jennifer Higdon, le han dedicado algunas de sus obras.

Aun así, detrás su asombrosa y acabada técnica, la de una verdadera virtuosa, se ha querido ver una personalidad distante, reservada, hierática. Claro está que Hahn tiende a escorar sus interpretaciones hacia lo lírico, hacia lo poético, pero es dentro de esa finura donde fluye toda su energía y donde se amansan todas las iras. No extrema las grandes pasiones, sino que las suaviza, de igual modo que no evita las tempestades, sino que las serena.

De su Vuillaume de 1860 sale un sonido dulce, pleno y cálido que mueve las melodías como si siguiera a una voz humana. Y así lo hace en su nuevo disco, en el que vuelve a sus raíces bachianas a través de páginas con *obbligato* de violín extraídas de *La Pasión según san Mateo*, de la *Misa en si menor* y de varias cantatas. Tiene a su lado a dos cantantes de clase muy versados en el universo sonoro del

alemán (la soprano Christine Schäfer y el barítono Matthias Goerne) y a la Münchener Kammerorchester dirigida por Alexander Liebreich. De esta forma, Hahn, que acaba de cumplir treinta años, viene a demostrar una vez más que su violín no sólo toca la música de Bach sino que también, y sobre todo, la canta.

Asier Vallejo Ugarte

DISCOGRAFÍA SELECCIONADA

BACH: *Conciertos BWV 1042, BWV 1043, BWV 1041 y BWV 1060.* ORQUESTA DE CÁMARA DE LOS ÁNGELES. JEFFREY KAHANE. DEUTSCHE GRAMMOPHON 474 199-2.

BARBER/MEYER: *Conciertos para violín.* ORQUESTA DE CÁMARA DE ST. PAUL. HUGH WOLFF. SONY SK 89029.

BEETHOVEN: *Concierto para violín.* **BERNSTEIN:** *Serenata para violín, cuerda, arpa y percusión.* SINFÓNICA DE BALTIMORE. DAVID ZINMAN. SONY SK 60584.

BRAHMS/STRAVINSKI: *Conciertos para violín.* ACADEMY OF ST. MARTIN-IN-THE-FIELDS. NEVILLE MARRINER. SONY SK 89649.

ELGAR: *Concierto para violín.* **VAUGHAN WILLIAMS:** *The Lark Ascending.* SINFÓNICA DE LONDRES. COLIN DAVIS. DEUTSCHE GRAMMOPHON 474 504-2.

HILARY HAHN: A PORTRAIT. DVD DEUTSCHE GRAMMOPHON - 073 419-2.

MENDELSSOHN/SHOSTAKOVICH: *Conciertos para violín.* FILARMÓNICA DE OSLO. HUGH WOLFF, MAREK JANOWSKI. SONY SK 89921.

PAGANINI/SPOHR: *Conciertos para violín.* SINFÓNICA DE LA RADIO SUECA. EJI OUE. DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 623-2.

SCHOENBERG/SIBELIUS: *Conciertos para violín.* SINFÓNICA DE LA RADIO SUECA. ESA-PEKKA SALONEN. DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 734-6.

Dinámico y con ideas

ALAN GILBERT



Hayley Sparks

El dinámico nuevo maestro de la Filarmónica de Nueva York, Alan Gilbert, tiene mucho en común con su dinámico homólogo de Los Angeles, Gustavo Dudamel. Los dos son jóvenes: Dudamel con sus 29 años jovencísimo; Gilbert con 42, un niño cuando se considera la edad de la mayoría de directores musicales que son notoriamente longevos. Los dos empezaron sus carreras como violinistas y decidieron hacerse directores a una edad muy temprana. Los dos son simpáticos y fotogénicos, y grandes abanderados de la música clásica. Ambos han aprendido a vivir con las comparaciones con Leonard Bernstein.

Pero también hay diferencias. Aunque los padres de Dudamel eran músicos, su educación musical fue obra del ahora famoso —pero entonces nuevo— Sistema, mientras que la educación de Gilbert fue particular, primero, cosa normal, en casa con sus padres, ambos violinistas. luego en unas cuan-

tas prestigiosas escuelas de música de la costa este —Juilliard, Curtis, Tanglewood. La carrera de Dudamel adquirió una rápida y repentina gloria, y sin duda es una luminaria popular, pero la ascensión de Gilbert a la cumbre ha sido una paciente y centrada escalada, a un ritmo constante —y su estrella sigue ascendiendo. Y mientras la carrera de Dudamel le ha llevado continuamente lejos de casa, la de Gilbert le ha devuelto a la ciudad donde nació, Nueva York, y a la orquesta que casi literalmente le vio nacer.

El padre de Gilbert, un violinista nacido en Tennessee en una familia de violinistas, empezó a tocar con la Filarmónica en 1970 cuando Alan tenía sólo tres años, y se jubiló en 2001; su madre, nacida en Tokio, Yoko Takebe, también violinista, empezó a tocar con la orquesta en 1979 y sigue en ella. El joven Alan creció en los bizantinos pasillos de entre bastidores del Avery Fisher Hall del Lincoln Center, que

conoce tanto o mejor que los pasillos y escaleras del edificio donde la familia tenía su vivienda en el Upper West Side de Manhattan. Aunque a veces el honor es erróneamente atribuido a Bernstein (nacido en Boston, donde creció), Gilbert es el primer neoyorquino nombrado director titular de la Filarmónica.

¿Los padres de Alan imaginaban alguna vez este futuro para su primogénito? “Qué va... ¿está de guasa?”—me responde la sra. Takebe con una risa mezclada de humor y un muy discreto orgullo maternal. Estoy hablando con ella en un camerino del Avery Fisher Hall, con un pianista aporreando Bach en una sala de ensayo de al lado. Su muy solicitado hijo está en Alemania, terminando un período de trabajo con la NDR de Hamburgo, donde es principal director invitado, pero en su ausencia estoy encantado de poder hablar con una persona tan capacitada para valorar el progreso de Gilbert

como músico. “Incluso años más tarde, cuando empezó a dirigir y la gente de la orquesta bromeaba sobre que quizá algún día termine trabajando con nosotros, no lo tomaba en serio. “Más adelante, a lo mejor —decía yo— mucho más tarde... después de que yo me haya jubilado. Y luego empecé a pensar, Bueno es posible. Pero mejor que no empiece tan joven. Pero ahora que ha empezado, parece que las cosas han tomado su camino natural”.

Ese “camino natural” fue evidente hace mucho. Cuando Gilbert sólo tenía cinco años — un año antes de que empezara a estudiar formalmente la música, con el piano —estaba sentado con su madre en el césped del Wolf Trap Farm en el Estado de Virginia cerca de Washington para escuchar a su padre tocar durante un concierto que dio allí la Filarmónica. Era la *Quinta* de Mahler y “Alan se quedó sentado durante toda la obra como suspendido”, recuerda su madre. “Su actitud fue algo asombroso. Y cuando tenía nueve años (en 1976) la Filarmónica hizo un ciclo de todas las sinfonías de Mahler en el Carnegie Hall. Alan consiguió una butaca de palco y siempre quería llegar temprano para poder sentarse en la primera fila del palco”. La Filarmónica de Nueva York tiene una rica tradición mahleriana, que se remonta a la época cuando Mahler dirigió la orquesta (1909-1911). Gilbert pudo absorber esta tradición de Bernstein y de los tres directores que venían después, incluyendo el muy diferente enfoque que tomó el sucesor de Bernstein, Pierre Boulez, que compartió el ciclo del Carnegie Hall con Erich Leinsdorf y el joven James Levine.

“Alan no empezó a estudiar formalmente hasta los seis años, y entonces fue a clases de piano. Por supuesto hay un violín en casa, y él y Jennifer” —su hermana más joven que es concertino de la Orquesta Nacional de Lyon— “naturalmente quisieron probar. Y una vez que empezó, le encantó”. Estudiaba el violín en la Juilliard mientras estaba en la escuela secundaria y tocaba en su orquesta. El director de esa orquesta de la Juilliard fue el primero que le sugirió a Alan que estudiara dirección de orquesta. Después de graduarse, el joven Gilbert fue a Harvard, y el curso que terminó sus estudios allí, 1988-1989, dirigió la prestigiosa Bach Society Orchestra de la universidad. En el concierto final, su hermana fue la solista en el concierto de Mendelssohn e incluso, un primero signo de su audacia a la hora de programar, un estreno mundial.

Para entonces, su pasión principal fue la dirección. Seguía estudiando en el Curtis Institute de Filadelfia y en la

Juilliard. Mientras estaba en el Curtis, dirigió una orquesta de la comunidad local —una especie de híbrido formado por estudiantes de Filadelfia y Nueva York con unos cuantos profesionales en la mezcla. “¡No era una mala orquesta!”, recuerda la sra. Takebe con cariño, “Michael y yo estuvimos ahí para echar una mano durante un concierto —una *Novena* de Beethoven, creo— y fue la primera vez que vi a Alan en el podio. Lo pasamos muy bien —y también fue una buena interpretación”. En 1994, ganó el premio de dirección en el Concurso de Ginebra y un año más tarde aceptó un trabajo como director ayudante de la Orquesta de Cleveland, y trabajó entonces bajo su titular, Christoph von Dohnányi. En 1977 recibió otro premio, el Seaver/National Endowment for the Arts Conductors’ Award que compartió con David Robertson. Ganadores anteriores incluyen a Kent Nagano y Roberto Spano. Ahora los cuatro dirigen algunas de las orquestas más importantes de los Estados Unidos.

Llegaron enseguida los nombramientos prestigiosos. En 2000, Gilbert recibió el cargo de director principal de la Real Orquesta Filarmónica de Estocolmo y allí vivió durante los siguientes ocho años, conoció a su mujer, Kajsa William-Olsson, violonchelista de la orquesta, y tuvieron dos hijos, Noemi y Esra. (Con Nueva York a la vuelta de la esquina, Gilbert dio su último concierto con la orquesta de Estocolmo como director residente en junio de 2008 — una poderosa y lúcida *Novena* de Mahler grabada por el sello BIS que ha salido recientemente al mercado y ha tenido una extraordinaria acogida). Pasaba sus veranos en Santa Fe de Nuevo México y fue allí donde, en 2001, Gilbert dirigió su primera ópera escenificada, *Falstaff* de Verdi. Era otro lugar que le era familiar, ya que su padre había sido concertino durante varios años y él mismo había sido ayuda de concertino en 1993. En 2003, Gilbert fue nombrado primer director de la compañía, un cargo que tuvo hasta que su floreciente carrera internacional empezó a entrometerse. (Entre sus varios excelentes méritos está el del estreno norteamericano de *The Tempest* de Thomas Adès). En 2004, le nombraron principal director invitado de la NDR de Hamburgo, cuyo titular era (y sigue siendo) su antiguo jefe en Cleveland, Dohnányi.

Entretanto empezaba a pasar más tiempo en casa. Apreció por primera vez en el podio de la Filarmónica en octubre de 2001, con un programa a base de Beethoven, Sibelius y un compositor con cuyas obras se había familiarizado en Estocolmo, Wilhelm Sten-

hammar. Volvió regularmente a Nueva York durante varios años para dirigir de todo desde *El Mesías* hasta, inevitablemente, Mahler. Durante todo este tiempo se había lanzado una búsqueda para encontrar un sucesor a Lorin Maazel, que en 2002, a los 73 años asumió el cargo de Kurt Masur que entonces tenía 75. Los candidatos principales eran Daniel Barenboim y, cultivado con gran empeño, Riccardo Muti, ambos con más de 60 años y veteranos directores de las “Cinco Grandes” orquestas de los Estados Unidos: Barenboim de Chicago y Muti de Filadelfia. Ninguno de los dos parecía interesado en comprometerse entonces con otro exigente trabajo en este duro negocio de hacer música que existe en las orquestas de primera línea en Norteamérica.

Luego, como si bajara del cielo, la Filarmónica anunció por fin el nombre de su nuevo hombre: Alan Gilbert. No es ningún secreto que muchos de los maestros apoyaban a Muti. Pascual Martínez Forteza, de 37 años, el segundo clarinete de la orquesta (nacido en Palma de Mallorca y primer español — y único— que hay en la Orquesta) empezó con la Filarmónica en 2001, y tocó unos años bajo Masur y luego durante la época de Maazel. “Tengo que confesar que estaba algo desanimado cuando Muti rechazó el cargo”, recuerda, “pero las cosas han salido muy bien. Masur era viejo al igual que Maazel. Ahora tenemos un director joven y eso es muy diferente. Es de otra generación y tiene otro punto de vista. Algunos decían ‘No tiene experiencia’ y es verdad. Pero su energía es maravillosa. Alan siempre está al 200 por ciento preparado. Siempre conoce al dedillo la música y la partitura. Y también conoce esta orquesta mejor que nadie. Conoce a todo el mundo que hay en este edificio, sabe exactamente cómo funciona la orquesta —no me refiero sólo a la parte musical, sino a toda la organización. Siempre es importante que un director siga ganando cada vez más la confianza de su orquesta, que deposite su seguridad en él. Eso cuesta. Pero Alan ya la ha conseguido. Y lo hizo fácilmente y con rapidez”.

Pero durante su primera temporada como titular no ha optado por un camino fácil. Su gala inaugural, el pasado 16 de septiembre —una mezcla gilbertiana típicamente fascinante de Berlioz, Messiaen y un estreno mundial de una obra del compositor finlandés Magnus Lindberg— fue emitido por televisión y retransmitido en la pantalla gigante de la plaza Lincoln Center. La segunda noche inauguró la temporada oficial de abonos, con un espectáculo



Chris Lee

maravilloso, una obra favorita de sus predecesores Bernstein y Boulez, la gran *Tercera Sinfonía* de Mahler —una interpretación que no se va a olvidar, debido a su experta calibración del peso emocional de Bernstein y el control de Boulez. (“Su ritmo es fenomenal”, comenta el sr. Martínez Forteza, “muy preciso. Pero la emoción está ahí también... se nota que siente la música”). Tres semanas después de haber asumido el cargo, Gilbert llevó la orquesta al extranjero —y no fue una gira de rutina, sino una que fue agotadora, abrumadora y revolucionaria, los *Asian Horizons* que arrancaron en Tokio, luego Seúl, Hanoi, Singapur, Abu Dhabi y Al Ain. (El fiel socio de la Filarmónica en la presentación de este gira, al igual que para su próxima gira europea, fue Credit Suisse. Desde 2007 es primer y único patrocinador global de la orquesta). Antes de que empezara la temporada, había nombrado a Lindberg como nuevo compositor en residencia de la orquesta y también creó la nueva categoría de artista en residencia para el barítono Thomas Hampson. (Los dos van a viajar con la orquesta a Europa). Otra novedad es una nueva serie musical llamada *Contact!*, que Gilbert organizará y dirigirá junto a Lindberg, para presentar estrenos mundiales de otros compositores como Marc-André Dalbavie, Arthur Kampela, Lei Liang, Arlene Sierra, Nico Muhly, Sean Shepherd y Matthias Pintscher, en el Symphony Space de Manhattan y el Metropolitan Museum of Art. Y para no quedar por debajo de Peter Gelb del Met o George Steel de la recientemente vuelta a casa New York

City Opera, ha tenido un éxito inesperado que ninguno de estos dos caballeros con miras al futuro ha podido superar: el estreno en Nueva York de *Le Grand Macabre* de Ligeti que dirigirá en mayo en lo que seguramente será el punto culminante de la temporada. En el poco tiempo que le deja su trabajo con la orquesta, Gilbert se dedica a la enseñanza y a dirigir en su antigua escuela Juilliard; es el primero en ocupar la William Schuman Chair de los Estudios Musicales. E incluso, de vez en cuando, coge el violín —como hizo el pasado noviembre para las interpretaciones del *Doble Concierto* de Bach (con el violinista Leonidas Kavakos) y su “otra” orquesta, la NDR.

“Es un trabajo abrumador y un reto enorme”, comenta la sra. Takebe, mostrando su instinto maternal, “pero Alan tiene una idea muy clara de lo que quiere de la orquesta —su papel en la ciudad y su relación con la gente de Nueva York, y con el resto del público. Quiere que la orquesta sea accesible, para que aquellas personas que no suelen asistir a los conciertos de música clásica puedan decidir probar fortuna. Tiene una gran visión —y eso es sólo una parte. Por supuesto, quiere que las interpretaciones sean soberbias también —para emocionar al público de siempre, pero a la vez que sean atractivas para los novatos”. Hasta ahora todo ha ido sobre ruedas —tanto el público como la prensa han recibido al hijo predilecto de la Filarmónica con un entusiasta y caluroso abrazo.

Pregunté a la sra. Takebe si existe un problema al ser tanto madre del director como profesora en su orquesta.

“Bueno, de vez en cuando hago sugerencias”, dice con una inflexión algo traviesa, “pero siempre espero el momento adecuado. Una cosa que espero es que mantenga una mentalidad abierta a las opiniones de otras personas”, añade, aunque se nota que está segura que él lo hará. “Y si la gente con la que tiene una amistad estrecha y le quiere le ofrece sugerencias, es bueno que escuche. Es triste que a veces cuando alguien llega a tener una gran fama nadie se atreve a decirles nada”.

Pero por ahora parece que no hay mucha posibilidad de que Alan Gilbert empiece a crearse el centro del universo. Su mentalidad, sus oídos y la puerta de su oficina están abiertos de par en par —algo que ha sido muy importante para la orquesta. “Hay tantos directores que son maravillosos en el podio”, comenta el sr. Martínez Forteza, “pero eso es todo. Sin embargo, con Alan siempre se puede hablar. La puerta de su despacho está siempre abierta y le puedes llamar cuando quieras. ¿Qué más puedo decir? Es un tipo excelente”.

Patrick Dillon

Barcelona. Palau. 21-I-2010.
Zaragoza. Auditorio. 22-I-2010.
Madrid. Auditorio. 23, 24-I-2010. **Thomas Hampson**, barítono; **Yefim Bronfman**, piano. Filarmónica de Nueva York. **Director: Alan Gilbert.** Haydn, Adams, Berg, Schubert, Lindberg, Prokofiev, Sibelius y Rachmaninov.

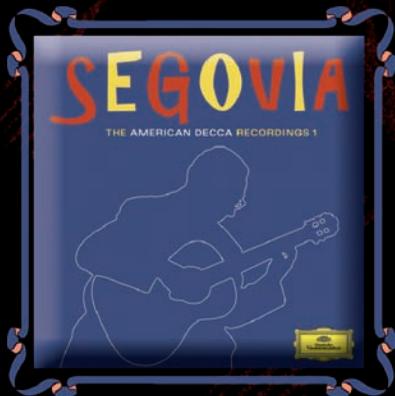
Unas rebajas a tono con tu bolsillo



9 Sinfonías de Beethoven
dirigidas por Herbert Von Karajan



Prokofiev
7 Symphonies-Lieutenant Kijé



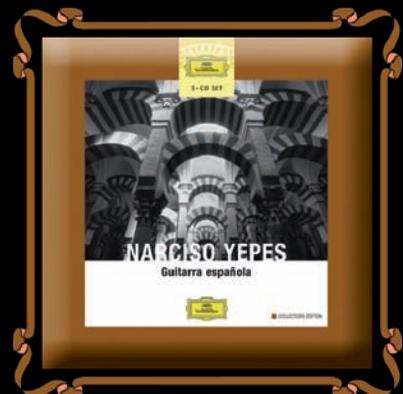
Segovia
The American DECCA Recordings 1



Promoción válida del 7 de enero al 28 de febrero de 2010



Martha Argerich
The Collection 1



Narciso Yepes
Guitarra española



Convocado por la Fundación Autor y el CDMC

JACOBO GASPAR, GANADOR DEL XX PREMIO JÓVENES COMPOSITORES

Jacobo Gaspar (Pontevedra, 1975) con su obra *Ambar* para conjunto instrumental, ha sido el ganador del primer premio “Xavier Montsalvatge” —dotado con seis mil euros— dentro de la XX edición del Premio Jóvenes Compositores Fundación Autor-CDMC. El segundo premio “Carmelo Alonso Bernaola” lo obtuvo *Caleidoscopio* para seis

instrumentos de Gonzalo Garrido-Lecca, (Lima, 1975) y el tercero, “Francisco Guerrero Marín”, *Piedras* para conjunto instrumental de Francisco Coll García (Valencia, 1985). El jurado estuvo integrado por los compositores Carlos Cruz de Castro, Zuriñe Fernández Guerenabarrena, Agustín Charles, Sofía Ramírez y el acordeonista Iñaki Alberdi.



DEL 8 de enero al 7 de febrero

GRANDES ORQUESTAS EN EL FESTIVAL DE CANARIAS



El día 8 de enero en Las Palmas de Gran Canaria y el 11 de enero en Santa Cruz de Tenerife, la Staatskapelle de Dresde, dirigida por Zubin Mehta, abrirá la presente edición del Festival de Música de Canarias con programas que incluyen obras de Webern, Mahler, Strauss y Brahms. La primera orquesta canaria en actuar será la Sinfónica de Tenerife, dirigida por su titular Lü Jia para estrenar, por encargo del certamen, la obra de la compositora canaria Laura Vega. La Orquesta Sinfónica de Gotemburgo se

presentará con su titular, Gustavo Dudamel, con obras de Beethoven, Nielsen, Rachmaninov —con Leif Ove Andsnes—, Sibelius y el estreno mundial de la segunda pieza de encargo de este Festival, del compositor argentino Esteban Benzecry.

La Filarmónica de Londres llegará dirigida por Vladimir Jurowski con un nuevo estreno absoluto, otro encargo del Festival, esta vez al compositor británico Mark-Anthony Turnage. Además, Beethoven —con Mitsuko Uchida—, Prokofiev, Szymanowski —con

Carolyn Widmann— y Shostakovich completarán la presencia de los londinenses. Por su parte, la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, bajo la dirección de su titular, Pedro Halffter, presentará obras de Albéniz —con Iván Martín como solista—, Rueda y Holst. Clausurará el Festival la Orquesta Nacional Rusa, dirigida por su fundador, Mikhail Pletnev, con dos programas que integrarán obras de Golovanov, Shostakovich, Taneiev y Rachmaninov —aquí con la presencia del pianista Denis Matsuev.

Ciclo de Grandes Intérpretes de la Fundación Scherzo

QUINCE AÑOS DEL MEJOR PIANO Y UN REGALO

Diez recitales integran este año la decimoquinta edición del Ciclo de Grandes Intérpretes de la Fundación Scherzo, que se cerrará, además, con un concierto extraordinario para celebrar la efemérides. Quince años del mejor piano que se resumen con la presencia de clásicos del Ciclo, la vuelta de algún deseado y la presentación largamente esperada de un nombre fundamental. Un histórico entre nosotros, y por buenas razones uno de los favoritos del público, Christian Zacharias, abrirá la serie el miércoles 13 de enero con obras de Beethoven, Stockhausen, Brahms y Schubert. Tras él llegará —el lunes 25— Krystian Zimmern con un programa todavía sin confirmar al cierre de este número de SCHERZO. Pero los aficionados saben muy bien que, sea cual sea la música que toque, escuchar al gran polaco es una experiencia única e inolvidable. Ya en febrero, el día 17, Leif Ove Andsnes, ese pianista de extraordinaria solidez cuya trayectoria ha sido seguida de cerca por los abonados al Ciclo, propondrá un programa con obras de Schumann, Kurtág y Chopin. El 9 de marzo, otro habitual, Grigori Sokolov, pondrá al público en pie con uno de sus siempre densos y amplios —esos incontables bises— recitales, del que por ahora tampoco se conoce su contenido. El 6 de abril llega, tras una ausencia demasiado larga, Radu Lupu, el misterioso y personalísimo pianista rumano que aparece y desaparece dejando tras él una estela única: esta vez con piezas de Janáček, Beethoven y Schubert. Elizabeth Leonskaia, exquisita y honda, dedicará su programa del 25 de mayo exclusivamente a la música de Franz Schubert. Por confirmar está todavía el programa que el 15 de junio nos ofrecerá el otrora sorprendente y hoy figura indiscutible Piotr Anderszewski. Con Josep Colom —Bach, Ravel y Liszt— los asistentes al Ciclo tendrán, el 28 de septiembre, la oportunidad de reencontrarse con uno de los grandes pianistas españoles y con alguien que atesora una



sensibilidad muy especial. El 26 de octubre, Pierre-Laurent Aimard, que ha instalado en el Ciclo la pincelada inteligente de la música contemporánea, ofrecerá un programa del que sólo sabemos por ahora que incluirá *Miroirs* de Ravel. Por fin, el 30 de noviembre, llegará el debut de este año en la serie: Emanuel Ax, el pianista norteamericano de origen polaco a quien los aficionados conocen por su amplia discografía y que interpretará obras de Schubert y Chopin.

Y como regalo de conmemoración —doble esta vez, pues a los quince años del Ciclo se suman los veinticinco de la revista SCHERZO— un concierto del Cuarteto Quiroga con el pianista Javier Perianes en el que se estrenará una obra encargada por la Fundación Scherzo a Josep Soler, reciente Premio Nacional de Música, y que se cerrará con el *Quinteto, op. 44* de Schumann. Este concierto —el 13 de octubre— será gratuito para los abonados al presente Ciclo de Grandes Intérpretes.

XV Ciclo de Grandes Intérpretes. www.fundacionscherzo.es

Con 313 partituras recibidas, se falla el día 23

CINCO FINALISTAS EN EL CONCURSO INTERNACIONAL DE COMPOSICIÓN AUDITORIO NACIONAL-FUNDACIÓN BBVA

Cinco son las obras finalistas del Concurso Internacional de Composición Auditorio Nacional-Fundación BBVA que se falla el día 23, el mismo día en que la ONE las interpretará bajo la dirección de Nacho de Paz en un concierto que será grabado y editado posteriormente en CD y el mismo día también en que se hará entrega de tres premios dotados, respectivamente,

con 30.000, 15.000 y 8.000 euros.

Han llegado al último tramo de la competición *L'armonia dei suoni...*, del argentino José Luis Campana (1949), *Of the thee I sing*, del alemán Stefan Lienenkämper (1963), *Kalon*, del coreano Donghoon Shin (1983) y dos obras de autores españoles: *Blind focus*, de Jesús Navarro (1980) y *Cimes* de Eneko Vadillo (1973). El jurado —

que habrá decidido entre 313 partituras presentadas desde 48 países distintos— está presidido por Luis de Pablo y compuesto además por Hilda Paredes, Zygmunt Krauze, Georges Kouroupos, Alexander Muellenbach, Cristóbal Halffter y Agustín Charles. La obra ganadora será incluida en la programación de la temporada de abono 2011-2012 de la Orquesta y Coro Nacionales de



Sola y en su contexto

GALINA USTVOLSKAIA, PROTAGONISTA DE MUSICADHOY

La compositora rusa Galina Ustvolkskaia (1919-2006) será el hilo conductor de la edición de este año de *musicadhoy*, esa cita ya imprescindible de Madrid con la música actual. Todo comenzará el jueves 21 de enero con un concierto en el que Ostravská Banda presentará el *Gran Dúo*, las *Sinfonías n.ºs 4 y 5*, el *Dúo para violín y piano* y la *Composición n.º 1 "Dona nobis pacem"*, de la creadora rusa. Y se cerrará el 31 de mayo con una sesión a

cargo de la Orquesta de la Comunidad de Madrid dirigida por Petr Kotik en la que se ofrecerán el *Octeto*, las *Sinfonías n.ºs 1, 2 y 3*, el *Concierto para piano* y la *Composición n.º 3 "Benedictus, qui venit"*. A lo largo de esta edición, la música de Ustvolkskaia se entremezclará con composiciones de, entre otros, Tischenko, Shostakovich, Schnittke y Messiaen. Un concierto dedicado exclusivamente a obras de Sofia Gubaidulina permitirá la inevitable comparación entre las dos gran-

des compositoras. La música española estará presente con programas centrados en obras de Mauricio Sotelo, Alberto Posadas y Francisco López. Todo el ciclo es interesante, todo apetece al buen aficionado pero esa confrontación intensa y extensa con la obra de Galina Ustvolkskaia es todo un lujo y ha de ser a buen seguro toda una experiencia.



Sikorski

www.musicadhoy.com

Del Liceu al Palau

TIEMPOS CONFUSOS

En Barcelona pasan cosas muy raras. Por ejemplo, algunos promotores privados usan malas artes para desacreditar a otros promotores, sembrando dudas sobre la calidad de los conciertos que ofrece la competencia, y cuentan en el empeño con la ayuda de algunos colegas de la prensa que alimentan la confusión por motivos que se me escapan. Se viven tiempos turbios en la escena concertística catalana, en una atmósfera cada vez más irrespirable, demasiado agitada, quizá, por el escándalo del Palau y por el descenso en la venta de localidades. Por ello queremos reseñar dos grandes éxitos que algunos se empeñan en silenciar. Primer éxito: asisto en un Palau prácticamente lleno, a pesar de tratarse de una fecha difícil (5 de diciembre, en pleno puente de la Constitución), al concierto del Alabama Gospel Choir, en su cuarta gira española organizada por Promoconcert, empresa a la que algunos menosprecian con sospechosa insistencia, y descubro a un grupo de gran calidad vocal y desbordante energía, un coro de verdad, con 18 voces bien conjuntadas y un par de solistas de primerísima calidad. Y el público, electrizado, responde a la descarga de adrenalina nada más y nada menos que con 25 minutos de reloj de aplausos y bravos. El concierto finaliza con el público puesto en pie, cerca ya de la una de la madrugada, y el coro apenas descendiendo del séptimo cielo. Segundo éxito. El gran cantautor Miguel Poveda brinda en el Liceu uno de esos conciertos que no se olvidan. Acompañado por Joan Albert Amargós, un músico imponente en los teclados, la dirección musical y los arreglos de las coplas que integran su último disco, el cantautor catalán se crece en escena y levanta varias veces al público de sus asientos, exhibiendo una voz plena, rotunda, de ricos colores y bellísimos matices. Un artista del cante, grande de ver-

dad, en estado de gracia, provocando el delirio del público con un género, la copla, verdaderamente grande cuando lo cultivan grandes cantantes y grandes músicos: junto a Amargós, actuaron, entre otros, el guitarrista Juan Gómez *Chicuelo* y la violinista Olvido Lanza. Nuevo éxito, en fecha también problemática (7 de diciembre), en la cita inaugural del flamante ciclo *Catalunya, Arte Flamenco* al que deseamos larga vida. Me dirán que estos dos conciertos no son de música clásica, a lo que les responderé que son de música tan fascinante como la que muchos denominan, no sin cierta pedertería, música culta. Coinciden en el tiempo estos dos triunfos arrolladores, a los que hay que sumar el clamoroso concierto de Cecilia Bartoli en el Palau, con la inexplicable grisura de un *Trovatore* a olvidar, en el Liceu, donde, lejos de levantar al público de sus asientos, los cantantes a duras penas pueden con la obra, en medio del aburrimiento general. Y también coinciden algunos fracasos de público en los citados escenarios, no por baja calidad de los artistas o grupos sino, sencillamente, porque en esta ciudad algunos promotores aún no se han puesto las pilas y siguen funcionando con esquemas del pasado, cuando el paisaje concertístico ha cambiado y precisa nuevas ideas y recursos para atraer al público haciendo bien su trabajo y, a ser posible, sin desacreditar al contrario. Cuando el público se levanta de sus butacas y aplaude a rabiar, por algo será. No queremos cerrar esta sección sin felicitar sinceramente a la *Revista Musical Catalana* por sus 25 años de actividad continuada, bajo la dirección de un excelente periodista, Jaume Comellas, tan enamorado y comprometido con la música como con el periodismo cultural. ¡Moltes felicitats!

Javier Pérez Senz

II Ciclo de Música Antigua de la Universidad de Sevilla DE LO DIVINO EN LO HUMANO

Tras el éxito de la primera edición, la Universidad de Sevilla, en colaboración con Zanfonomovil organiza el II Ciclo de Música Antigua Universidad de Sevilla, MAUS 2010. La inauguración llegará el miércoles 20 de enero de la mano del ya legendario laudista Hopkinson Smith, que pre-

sentará el programa *Milano, Milán* en torno a la música del italiano Francesco da Milano y el español Luys de Milán. Además, y como actividad complementaria, Smith dictará una charla coloquio bajo el título de *El divino Francesco, los enigmas que quedan*.

El jueves 21, el grupo More Hispano, liderado por

el excelente flautista Vicente Parrilla, presentará su último trabajo discográfico que, bajo el título de *Yr a oydo*, presenta una interesantísima y vibrante visión de la improvisación en el Renacimiento. El Ciclo será clausurado la noche del viernes 22 por El Imperio de los Sentidos, un nuevo proyecto

musical que ha unido a la soprano Mariví Blasco y al laudista Miguel Rincón, con la bailarina alemana Carina Pabst, para crear un concierto que, bajo el título de *Eros y Psique*, recrea piezas del barroco italiano uniendo la música y la danza. Todos los conciertos tendrán lugar en la Capilla de la Universidad.

I Ciclo Música Antigua Universidad de Sevilla.

www.cicus.us.es

www.zanfonomovil.com

Música en la Red

MANES DE DON NADIR Y UN CAJÓN DE SASTRE

<http://www.classicalmusicmobile.com>

<http://www.classicalconnect.com>



Seguro que muchos lectores de SCHERZO recuerdan a Nadir Madriles. Y quienes han llegado a la revista en los últimos cinco años tendrán noticias de él por sus padres o sus amigos mayores, por sus vecinos de asiento en la ópera o en los conciertos. Gran tipo, don Nadir, que acrecentó nuestras discotecas por poco dinero buscando la ganga como un héroe. Hombre siempre dispuesto a no perder ningún tren, seguro que sabe de la existencia de la primera de las dos páginas que hoy traemos a colación: www.classicalmusicmobile.com. Lleva ya sus añitos funcionando pero su filosofía le lleva a crecer de modo lento pero a la vez tan natural como inexorable. Se trata de poner a disposición del comprador —si se puede llamar así a quien ha de pagar un euro por lo que quiera descargarse— una buena selección —cada vez más amplia— de discos que han pasado al dominio público y que en su mayoría son difíciles de encontrar en algunas de sus vidas anteriores. Digamos que es una página carente de todo atractivo y que va al grano sin aditamento alguno, para nostálgicos, estupenda para los que creen que en la música grabada siempre cualquier tiempo pasado fue mejor o para los que quieren encontrar,

por ejemplo, *Le Roi d'Ys* de Lalo dirigida por Cluytens.

Como en la vida, en la red hay páginas cuyo contenido pasa inadvertido al primer golpe de vista. Luego, sin saber muy bien por qué, volvemos atrás y decimos, caramba, no estaba tan mal. Y seguimos mirando y seguimos diciendo que está muy bien. Hagan la prueba con www.classicalconnect.com, que es un sitio en el que se trata de reunir un poco de todo, desde música interpretada por jóvenes que quieren darse a conocer y cuelgan sus grabaciones hasta viejos registros —rarezas incluidas— que alguien quiere compartir. Naturalmente se puede establecer la correspondiente conversación sobre lo escuchado, pues la página aspira a ser una especie de lugar de encuentro de gentes de la música. Hay entrevistas —algunas “históricas”, como los discos viejos pero importantes—, agenda de conciertos, radio *on line* y todo con buena accesibilidad. Se incluye, también, una sección de noticias diarias que nos lleva a la fuente y, por tanto, ofrece la posibilidad de acrecentar nuestro archivo de enlaces. Es una de esas páginas, en fin, que, con su diseño austero y funcional, además de ofrecer información puntual a los profesionales entretiene de verdad a los aficionados.

La SECC y el INAEM recuerdan en León la expulsión de los moriscos

ZAMBRAS Y MORESCAS

Siguen en el Auditorio de León los conciertos que la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC), dentro del Ciclo de Artes Escénicas y Músicas Históricas promovido por el INAEM, dedica a la música en la conmemoración del cuarto centenario de la expulsión de los moriscos. El martes 19 Música Antigua La Morisca ofrece un programa titulado *La última zambra* que evoca esa fiesta tan característica llena de bulla, alegría y baile. El día 21, Capella de Ministrers propone con *Moresca* el viaje a un territorio de dos culturas en el que se trata de observar las numerosas influencias mutuas de lo cristiano y lo musulmán a lo largo de 400 años de convivencia



En Interpretación y Composición

MARÍA BAYO Y JOSEP SOLER, PREMIOS NACIONALES DE MÚSICA

La soprano María Bayo (Fitero, Navarra, 1961) y el compositor Josep Soler (Vilafranca del Penedés, Barcelona, 1935) han obtenido —en las modalidades de Interpretación y Composición, respectivamente— el Premio Nacional de Música 2009 que concede el Ministerio de Cultura y que está dotado con 30.000 euros para cada galardonado. El jurado, presidido por el director del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (INAEM), Félix Palomero, ha concedido esta distinción a María Bayo “por su continua e incansable actividad interpretativa y su

defensa del repertorio español, concretamente del género lírico”. En el caso de Josep Soler, el jurado ha estimado “el equilibrio en su lenguaje y su coherencia y honestidad al margen de modas y corrientes”. Recordemos que, además de un gran compositor, Josep Soler es un magnífico ensayista musical, autor de un libro tan personal e iluminador como *J. S. Bach, una estructura del dolor*, publicado por la Fundación Scherzo y Antonio Machado Libros en la Colección Musicalia. Nuestra enhorabuena a los premiados por su galardones y al jurado por haber acertado de lleno.

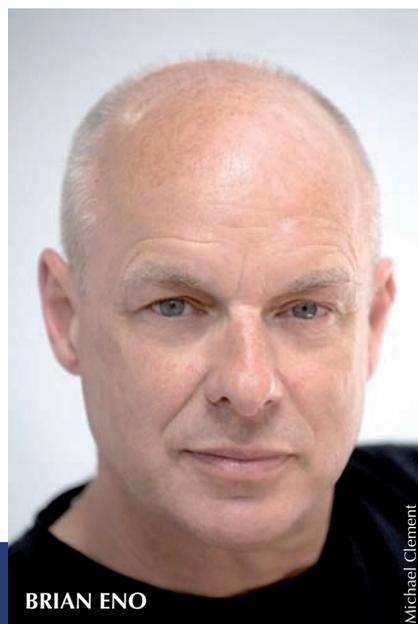
Edición 2010-2011 de la Iniciativa Artística

BRIAN ENO Y PETER SELLARS, NUEVOS MENTORES ROLEX

Brian Eno en música y Peter Sellars en teatro serán maestros en la edición 2010-2011 de la Iniciativa Artística Rolex para Mentores y Discípulos. En el transcurso de los cinco próximos meses, cada mentor elegirá a su discípulo entre un pequeño grupo de finalistas propuesto por los paneles internacionales de nominaciones de Rolex, integrados por expertos del mundo de las artes que utilizan sus contactos alrededor del mundo en busca de jóvenes promesas. Cada una de

las parejas mentor-discípulo participará entonces en una colaboración creativa que es, a la vez, un fructífero intercambio generacional, tal y como han demostrado las convocatorias anteriores en las que fueron mentores en el terreno de la música Colin Davis, Jessye Norman, Pinchas Zukerman y Youssou N'Dour, así como personalidades ligadas a la ópera en otras disciplinas, como sucede con los directores teatrales Peter Hall y Robert Wilson o, este mismo año, con Peter Sellars.

Además de esa relación artística de un año, que comprende largos períodos de diálogo con el respectivo mentor intercambiando y perfeccionando su trabajo creativo, cada discípulo recibe una subvención de 25.000 dólares para poder participar en el programa, costearse los viajes y sufragar otros gastos. Una vez terminado el año de mentoría, Rolex ofrece la misma subvención inicial para apoyar una nueva creación del joven artista y, así, continuar promoviendo su obra.



BRIAN ENO

Iniciativa Rolex para Mentores y Discípulos.
www.rolexmentorprotege.com



Necrología

ELISABETH SÖDERSTRÖM

El caso de la recientemente desaparecida Elisabeth Söderström es realmente paradigmático y demostrativo de cómo una voz de relativa calidad puede llegar a abrazar empeños de gran calado y dotar de interés dramático a personajes clave de la literatura operística. Nada hacía presagiar que esta soprano, de tinte más bien lírico-ligero en sus inicios, nacida en Estocolmo en 1927, que debutó a los 20 años como Bastiana en el *singspiel* de Mozart, se iba a convertir en poco tiempo en una cantante de tan relevante personalidad escénica y musical. Aquí en este concepto, el de musicalidad —en su conexión con la interpretación de un texto y su correspondiente y efectivo despliegue pentagramático—, residía el gran valor de la artista. Aquella voz más bien delgada, de timbre penetrante pero aquejado de un ostensible vibrato *stretto*, iba a crecer hasta el punto de poder transformarse, en virtud de esa vibración interior que toma cuerpo en la emoción y de una manera radiante de expandir el sonido, en una gran dama de la ópera, capaz de ofrecer acabados retratos de personajes como las Condesas de *Bodas de Fígaro* (Mozart) y de *Capriccio*, Mariscala (Strauss), Mélisande (Debussy), Katia Kabanova, Jenufa o Emilia (Janáček) y de acceder a los secretos más íntimos del mundo de la canción. Afortunadamente, ahora que se ha ido, nos quedan sus grabaciones.

Arturo Reverter

Con estrenos de Turina y Bautista

25 AÑOS DE LA ORCAM

La Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid celebrará el veinticinco aniversario de su fundación con un concierto extraordinario el día 9 de enero en el Auditorio Nacional. En el programa se incluye el estreno de *Ritirata notturna*, una obra para coro mixto *a cappella* encargada para la ocasión al compositor madrileño José Luis Turina sobre el *Quintettino* de Luigi Boccherini. También será estreno absoluto, la *Suite de "La dama duende"* del también madrileño Julián Bautista, quien la compuso a partir de la banda sonora que realizó para la película del mismo nombre y que, por diferentes causas, nunca vio la luz fuera del estudio de grabación. Igualmente se escucharán *Noches en los jardines de España* de Falla, con Joaquín Achúcarro como solista y la *Misa en do mayor* de Beethoven con Benicé Musa, Sonia Gancedo, Gerardo López y Juan Manuel Muruaga. El concierto estará dirigido por el Director Titular de la ORCAM, José Ramón Encinar, y por Jordi Casas Bayer en el caso de la obra *a cappella*.



Madrid. Auditorio Nacional. 9-I-2010. Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. Directores: **José Ramón Encinar** y **Jordi Casas Bayer**. Obras de J. L. Turina, Bautista, Falla y Beethoven.



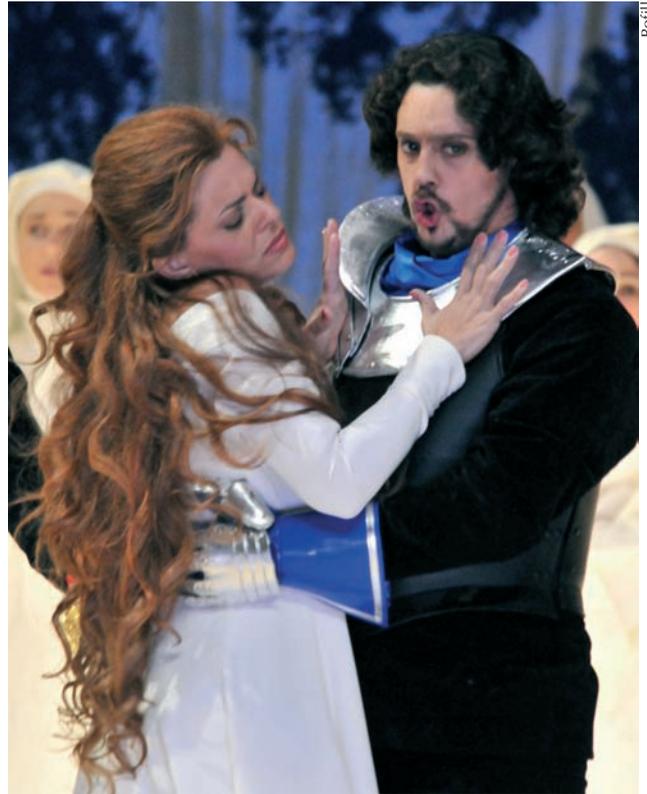
ACTUALIDAD NACIONAL

Boato social y contenido artístico

¡VAYA TELA!

Barcelona. Gran Teatro del Liceo. 2-XII-2009. Verdi, *Il trovatore*. Marco Berti, Fiorenza Cedolins, Luciana D'Intino, Vittorio Vitelli, Paata Burchuladze. Director musical: **Marco Armiliato**. Director de escena: **Gilbert Deflo**. Coproducción del Liceu, Capitole de Toulouse, Ópera de Oviedo y La Llotja de Lleida.

BARCELONA No hay nada que hacer. El Liceu suele tener éxito cuando monta títulos del siglo XX y fracasa casi siempre cuando monta los grandes clásicos del repertorio italiano. Lo que ha hecho Gilbert Deflo con *Il trovatore* sólo merece un sonoro abucheo, que es lo que se llevó el director flamenco al salir a saludar. De verdad, nos gustaría saber lo que se han gastado en telas los coproductores de este montaje, porque lo único que hace Deflo durante toda la ópera es poner cortinas en el fondo del escenario, metros y metros de tela gastados inútilmente para tapar la absoluta nulidad dramática de una propuesta vendida con desdén desde la óptica del distanciamiento brechtiano, cuando lo que es es, sencillamente, uno de los mayores bodrios que ha cofinanciado el Liceu en su última década. Daba pena ver a los cantantes perdidos en un escenario vacío, desnudo, con una gestualidad tan cargada de tópicos que daba grima. Ni rastro de dirección de actores. Ridículo el vestuario —soldaditos de Playmobil azules y rojos— y vergonzosa coreografía del coro de soldados. En el foso, Marco Armiliato apostó más por la eficacia y la corrección que por la calidad sonora, muy cuidadoso a la hora de acompañar a las voces, pero sin poder evitar los desajustes y pifias ya endémicos de una orquesta cada vez más discreta. Decía Toscanini que el único problema de *Il trovatore* es que necesitaba los cuatro mejores cantantes del mundo para hacer justicia a las sublimes exigencias del canto verdiano. En este sentido, el cuarteto protagonista reunido por el Liceu no dejará mucha huella en los aficionados.



Fiorenza Cedolins y Vittorio Vitelli en *El trovador* de Verdi en el Liceo

Marco Berti fue incapaz de perfilar los acentos líricos de Manrico, ofreciendo un canto sin elegancia ni matices, muy tosco —destrozó la sublime aria *Ab, sí, ben mio, coll'essere*, y sacó el papel adelante con más decibelios que refinamiento. Fiorenza Cedolins acreditó su gran clase y buen gusto, pero en las escenas de mayor calado dramático su Leonora pierde relieve. Lucia D'Intino despertó algunas pasiones con un canto bastante efectista, afeado por exagerados e intermitentes cambios de color en busca de unos graves más rotundos. Flojo, muy flojo Vittorio Vitelli en el papel de Luna, sin la intensidad ni el color vocal que demanda el personaje. La voz de Paata Burchuladze aún sigue impresionando por su generoso caudal, pero la tos-

quedad de su canto rebaja el entusiasmo. Buena respuesta del coro, aunque, la verdad, contratar refuerzos de fuera para una obra como *Il trovatore* resulta extraño en un teatro que cuenta con plantilla estable. Lo dicho, el Liceu no se ha cubierto de gloria precisamente con este montaje, elegido para conmemorar el décimo aniversario en una función con el boato de las grandes ocasiones, bajo la presidencia de la reina Sofía, pero bastante irrelevante en lo esencial, que es el resultado artístico. Vale que los tiempos han cambiado, pero, sinceramente, muchos nos aburriríamos soberanamente con esta producción, y aburrirse con *Il trovatore* es algo que, sencillamente, no pasaba en el antiguo Liceu.

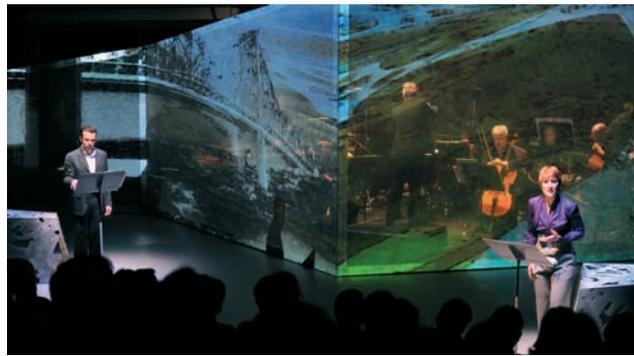
Javier Pérez Senz

Estreno en España de *Hypermusic Prologue*

EMOCIONES FÍSICAS

Barcelona. Foyer del Gran Teatre del Liceu. 27-XI-2009. Parra, *Hypermusic Prologue*. Charlotte Ellett, James Bobby. Ensemble Intercontemporain. Director musical: **Clement Power**. Director de escena: **Paul Desveaux**. Coproducción del Liceu, Obra Social de Caixa de Catalunya, Festival Ópera de Butxaca. IRCAM, Ensemble Intercontemporain.

Ya era hora. Al Liceu le ha costado lo suyo apostar por la creación contemporánea pero al final ha cumplido su compromiso con la ópera de hoy estrenando, en dos temporadas consecutivas y con todo lujo de medios, *La cabeza del Bautista*, de Enric Palomares, y ahora *Hypermusic Prologue*. A *projective opera in seven planes* de Hèctor Parra, también con ambición y medios, pero en el foyer del teatro. La partitura de Parra, estrenada en junio en París, es una fuente de ideas, innovadora en el tema y en el uso de los recursos que ofrecen las nuevas tecnologías. Firma el libreto la famosa física Lisa Randall, autora de un tratado sobre las dimensiones desconocidas en universos posibles, a quien Hèctor Parra encargó un libreto, deslumbrando por sus teorías sobre una quinta dimensión. Primer problema. Randall es fascinante como cien-



tífica pero como libretista de ópera no da la talla: la trama se reduce a un conflicto de pareja, separada no por pulsiones amorosas sino por la ciencia. Él, el barítono James Bobby, permanece anclado en la tradición, en las tres confortables dimensiones, mientras ella, la soprano Charlotte Ellett, busca con pasión la vislumbrada quinta dimensión. No hay acción teatral, ni poesía o misterio que no brote de los propios sonidos, porque lo que Parra busca, afrontando un tre-

mendo reto, es expresar musicalmente la belleza de los conceptos físicos, de las ecuaciones, de los números. Lo consigue a medias. La partitura es un volcán de ideas sonoras en erupción, de uso inteligente de los medios técnicos que ofrece el IRCAM, de aprovechamiento de las inmensas posibilidades que ofrece el tratamiento informático en tiempo real, para transformar el sonido de los instrumentos y de las voces de forma realmente excitante, abriendo espacios

sonoros llenos de misterio que Parra perfila con una escritura tremendamente exigente con los músicos y los cantantes: lo que hace el violonchelista Pierre Strauch en esta obra roza el prodigio. En este sentido, el trabajo del Ensemble Intercontemporain y el director Clement Power fue el verdadero espectáculo, porque la propuesta escénica firmada por Paul Desveaux nada tiene que ver con el teatro, se queda en el ámbito de la performance, con paisajes infográficos proyectados sobre pantallas tras las que se puede ver constantemente a los músicos en acción, dejando a los cantantes sin la más mínima vida escénica. La única nota negra del estreno la puso el Ensemble Intercontemporain al prohibir la transmisión por radio el mismo día del estreno, de malas maneras y con amenazas.

Javier Pérez Senz

Ciclo de la OBC

EIJI OUE COLECCIONA ÉXITOS

Barcelona. Auditori. 22-XI-2009. Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Obras de Carles Guinovart y Bruckner. 29-11-2009. **Paul Lewis**, piano. Obras de Beethoven y Rachmaninov. 13-XII-2009. **José Mor**, violonchelo. Obras de Haydn, Korngold y Stravinski. Director: **Eiji Oue**.

Quienes niegan el éxito de Eiji Oue en sus conciertos al frente de la Orquesta Simfónica y Nacional de Catalunya (OBC) dan la espalda a dos contundentes realidades: nadie consigue tal grado de calidez, rotundidad y entrega en los músicos. Le quedan pocos meses para abandonar la titularidad de la OBC, pero, lejos de cobijarse en la rutina, Oue viene encandando sonoros triunfos, y lo ha hecho dirigiendo tres partituras imponentes, en las que no valen medianías ni

simple oficio. Cumplió bien los deberes en el estreno de *Klangfarben*, de Carles Guinovart, inspirada en la obra del artista plástico Salvador Alibau cuyo mayor atractivo reside precisamente en el uso del color y las texturas orquestales. Y en la *Novena* de Bruckner consiguió calidez en las cuerdas y gran precisión en todo el conjunto, dejando respirar la atmósfera bruckneriana con un fraseo calibrado a medida de la exigente arquitectura. En la segunda comparecencia, Oue acompañó con mimo al

pianista Paul Lewis, que estuvo soberbio en el *Terce-ro* de Beethoven por la belleza sonora, la claridad y la naturalidad del fraseo. En la *Segunda* de Rachmaninov, Oue firmó una brillantísima actuación: tensión interna, colores densos y gran poder evocador, es decir, lo que pide la música de Rachmaninov. La apoteosis vino en el tercer fin de semana consecutivo con una lectura de *La consagración de la primavera* explosiva por la magia del color y la increíble fuerza rítmica. Falló en esta ocasión la

construcción del programa, auténtico punto negro de la gestión de Oue. ¿Qué pintaba la *Sorpresa* de Haydn abriendo este programa? Nada, salvo darse de bofetadas, por ejemplo, con las texturas suntuosas y el desbordante lirismo, del inusual y brevísimo *Concierto para violonchelo en un movimiento, op. 37*, de Korngold, defendido con entrega, plenitud sonora y calor expresivo por José Mor, primer violonchelo de la OBC.

Javier Pérez Senz

Concierto de Navidad

ESPIRITUAL

Palacio Euskalduna. 17-XII-2009. Raquel Lojendio, soprano; Agustín Prunell-Friend, tenor; Josep-Miquel Ramón, bajo. Coral Andra Mari de Errenteria. Director: Antoni Ros-Marbà. Haydn, *La Creación*.

BILBAO A pesar de que los tiempos han cambiado lo suyo, esta traducción de *La Creación* evidenció que todavía hoy todo músico puede acercarse al repertorio del siglo XVIII y salir bien parado del tema siempre y cuando sea bueno y además sepa comprender la sensibilidad del oyente contemporáneo. En ese sentido, es posible que Ros-Marbà no sea un gran renovador, pero tampoco se puede decir que esté de vuelta de todo o que viva ajeno a este tiempo. Antes al contrario, el catalán

demonstró estar al corriente de los criterios más actuales en la interpretación de estas obras al presentar un Haydn de texturas más bien ligeras, muy claro de líneas, con unos *tempi* nada tediosos y con unos recitativos de claro sentido teatral, de forma que todo gigantismo sonoro quedaba a un lado y la solemnidad del oratorio no iba por la vía de lo majestuoso sino por la de lo fluido y lo espiritual. Tuvo su mérito, ya que en este caso era la tradición la que seguía al presente y no el presente el que seguía

a la tradición. Por otro lado, es difícil hacer justicia a la orquesta bilbaína en estos repertorios cuando hay agrupaciones que hacen de ellos su forma de vida, pero por lo menos se plegó estupendamente a los criterios del director, lo mismo que la sensacional Coral Andra Mari de Errenteria, equilibrada de voces y plena de sonoridad. Las partes solistas estuvieron por lo demás cubiertas por tres cantantes honestos, puntuales, conocedores del estilo y capaces de alcanzar por momentos unos niveles de

canto muy elevados, caso de los dúos entre el sólido Josep-Miquel Ramón y la delicada Raquel Lojendio en la tercera parte del oratorio y caso también del recitativo *In vollen Glanze steigt jetzt* a cargo de Agustín Prunell-Friend, donde quedó claro que a través de una bella dicción y de la máxima atención al matiz se pueden llegar a suplir las carencias de una voz algo débil en el centro y excesivamente blanca e insegura en la zona alta.

Asier Vallejo Ugarte

VII Festival de Música Española

UNA IBERIA PARA ALBÉNIZ

Salón del Claustro de la Diputación Provincial. 28-XI-2009. Juan Carlos Garvayo, piano. Obras de Buide, De la Cruz, Puerto, Erkoreka, Gálvez, García Román, Jurado, Manchado, Parra, Sotelo, Torres y J. L. Turina.

CÁDIZ Como una de las citas más esperadas del VII Festival de Música Española de Cádiz, doce compositores españoles han sido elegidos por la Asociación Española de Festivales de Música Clásica (FestClásica) para homenajear a Isaac Albéniz en su doble aniversario de muerte y nacimiento. La intención es loable por un doble motivo, por el reconocimiento en sí de uno de los más importantes de nuestros compositores y, por otro, por el apoyo y promoción que supone esta iniciativa a la nueva creación. El resultado ha sido variado y heterogéneo, pero siempre con la vitola de autenticidad de cada uno de los compositores. En este sentido hay que alabar el trabajo de Juan Carlos Garvayo, músico motrileño curtido en el repertorio de nuestro tiempo con el estreno de más de un centenar de obras a lo largo de su carrera. Ha sabido aproximarse a las intenciones de cada creador con un gran

respeto, buscando siempre los mejores resultados estéticos con una labor de análisis digna de encomio, tanto en su exploración de esencias musicales como en su búsqueda de planteamientos expresivos.

En cuanto a los compositores, pocos han sido los que han optado por la aproximación a Albéniz, tomando la mayoría a éste como un mero pretexto. Por el contrario ha habido dos casos, *Ecos de la Abadía sacromontana* de García Román y *Monegros* de Jesús Torres que se han adentrado en la intrincada música secreta del maestro camprodonés de manera seria en la técnica pianística y con profundo sentimiento en lo musical, sin dejar de manifestar siempre su propia voz, aspecto, este último, que también se encuentra en la expresión *jonda* que encierra *Jerez desde el aire o el aire de Jerez* de Muricio Sotelo. Apuntando destellos del resto de obras cabe decir que David del Puerto en *La*



JUAN CARLOS GARVAYO

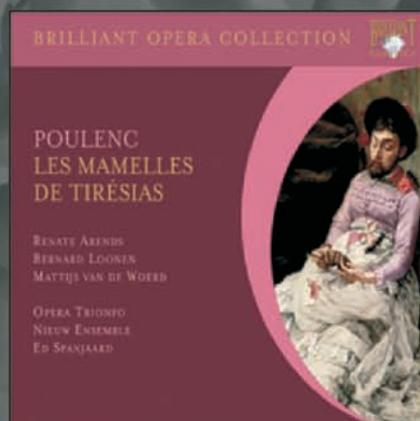
Cimbarra, roca rota ha recordado el impresionismo de Albéniz, Miguel Gálvez en *Valencia, tres microludios para piano* ha mostrado un interesante contrapunto, Gabriel Erkoreka ha contrastado tensiones sonoras en *Mundaka*, Zulema de la Cruz ha optado por la descripción en su *Garajonay*, y cierta serenidad entrecortada hay

en *Pico sacro* de Fernando Buide. Una clara elucubración sónica manifestada en *Costa da Morte* de Marisa Manchado queda lejos del piano de Pilar Jurado en su *Plaza de Oriente*, ejercicio que recuerda la evolución del instrumento en el pasado siglo. José Luis Turina se retrotrae al virtuosismo del s. XIX en su monumental *Homenaje a Albéniz (II. León)* consiguiendo la más extensa a la vez que pedagógica de todas las composiciones estrenadas. Por último cabe referirse a cómo Héctor Parra ha querido forzar al máximo la naturaleza del instrumento en su *La dona d'aigua (El Montseny)* llevando al intérprete a un verdadero derroche de energía. Estas doce piezas discurrirán juntas durante algún tiempo en varios festivales y citas musicales pero, por su interés particular están llamadas a tomar independientemente sus propios derroteros.

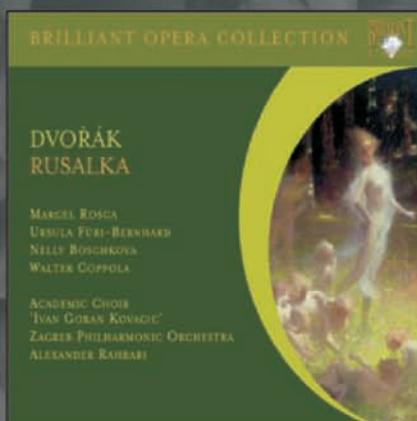
José Antonio Cantón

NOVEDADES

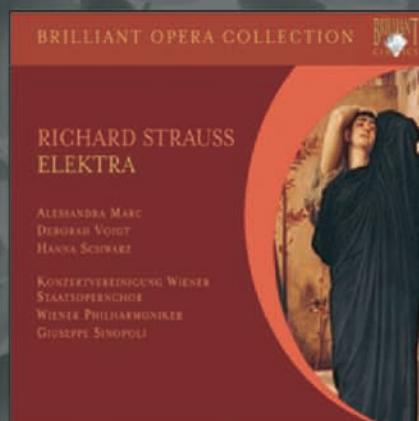
BRILLIANT
CLASSICS



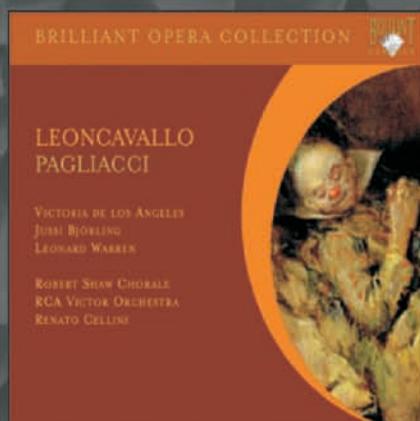
1 cd



2 cd



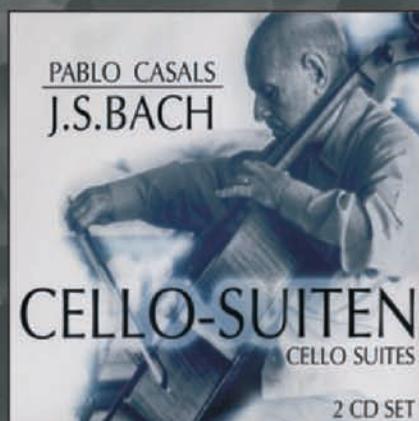
2 cd



1 cd



1 cd



2 cd



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



VIII Festival de Piano "Rafael Orozco"

EQUILIBRADA PROGRAMACIÓN

6/21-XI-2009. Jue Wang, Dina Nedeltcheva, Óscar Martín, Mireia Frutos, Joaquín Achúcarro, Josu de Solaun, Ludmil Angelov, piano. Orquesta de Córdoba. Director: Vladimír Válek. Obras de Albéniz, Beethoven, Brahms, Castillo, Chopin, Debussy, Haydn, Mozart, Rachmaninov, Ravel, Schumann, Scriabin y Vladiguerov.

CÓRDOBA Siguiendo la orientación marcada desde su fundación por la dirección artística de este festival que desempeña Juan Miguel Moreno Calderón, a la sazón Director de Conservatorio Superior de Música de Córdoba, el contenido de su programación ha alcanzado un mayor equilibrio en su contenido, propiciado fundamentalmente por la cuidada selección de los músicos concitados en este acontecimiento pianístico, que va obteniendo en cada edición una clara relevancia entre los de su clase. Así, contar con dos grandes premios como el chino Jue Wang, (Medalla de Oro del XVI Concurso Internacional de Santander) o el valenciano Josu de Solaun (primer espa-

ñol ganador del Concurso "José Iturbi"), significaba una garantía de cara a sus actuaciones. En el primero caso se pudo apreciar una mejora en su concepción de *Miroirs* de Ravel y en los *Intermezzi*, *op. 117* de Brahms, obras que viene rodando en sus últimos recitales. El segundo demostró un pianismo de gran concepto estético y sólido sonido, destacando una soberbia versión de la *Introducción y Rondó*, *op. 16* de Chopin y de la *Sonata n.º 3* de Scriabin. La proyección de este intérprete es grande en aras a alcanzar un puesto relevante entre los pianistas españoles de su generación. El sevillano Óscar Martín consiguió una versión llena de nervio de la *Suite Iberia* de Albéniz que dedicó a la memoria de Alicia

de Larrocha, entusiasmando a un público que reconoció su arte. Las *Variaciones Corelli*, *op. 42* de Rachmaninov y la *Sonata*, *op. 22* de Schumann fueron, respectivamente, piezas destacadas de las actuaciones de la búlgara Dina Nedeltcheva, en su particular homenaje al octogésimo aniversario de su compatriota el gran Alexis Weissenberg, y de la joven madrileña Mireia Frutos, pianista de elocuente musicalidad.

Dos actuaciones merecen una mención especial. Ludmil Angelov llevó su profundo conocimiento de Chopin a ese estado ideal en el que particularmente Mozart debe ser la referencia. Su lucha frente al concepto arromantizado del acompañamiento del maestro Válek en el *Con-*

cierto para piano y orquesta op. 11 engrandeció su actuación orientada a una sonoridad de calculada tímbrica cuidándose siempre, con un flexible sentido del *rubato*, de no caer en un exhibicionismo gratuito. Por su parte, Joaquín Achúcarro hizo toda una recreación de la *Sonata op. 58* del genio polaco con la espontánea maestría de un gran conciliador de contrastes. En cuanto a su visión de Albéniz sólo cabe decir que es de absoluta referencia, llegando en *Navarra* a una verdadera sublimación. ¡Qué gran enriquecimiento supondría para la documentación fonográfica patria que este enorme músico nos legara su profundo arte albeniziano!

José Antonio Cantón

Ciclo de la Orquesta Ciudad de Granada

ROMÁNTICOS INFELICES

Palacio de Exposiciones y Congresos. 4-XII-2009. Asier Polo, violonchelo. Orquesta Ciudad de Granada. Director: Pablo González. Obras de Arriaga, Schumann y Beethoven.

GRANADA Si hubiera que reunir tres compositores como paradigmas del músico romántico, no faltarían dos de los presentes en este quinto programa sinfónico de la temporada de la OCG: Beethoven, que precisamente con esta *Tercera Sinfonía* mata simbólicamente al padre Haydn, puro depositario del genio de Mozart en afortunada pero injusta expresión, y desde luego Schumann, esquizoide modelo hasta en sus escritos musicales. Arriaga resulta más bien perjudicado por el cliché hispano, empeñado en llamarlo el Mozart español, cuando por edad y estilo es más bien el Rossini español, que Manuel García quiso y no pudo ser. En cualquier caso, su temprana muerte lo



acerca al nutrido panteón romántico de malogrados.

De Arriaga se ofreció su obra orquestal más conocida, la obertura de su ópera semiseria *Los esclavos felices*, supuestamente en su versión original, que no debe de ser

fácil de establecer dada la confusión reinante en la materia. La orquesta estuvo ágil y desenfadada. Completó la primera parte del programa el *Concierto para violonchelo* de Schumann, una partitura predominantemente lírica y aleja-

da del efectismo. Asier Polo es un magnífico violonchelista que hace tiempo dejó la ingrata categoría de promesa, como demostró con creces en Schumann y en los bises de las *Suites* de Bach que cerraron su participación en la velada.

La segunda parte se centró en la obra mencionada de Beethoven. Aire más mahleriano que nunca en esta ocasión el de Pablo González, que no desmerece mucho de las famosas caricaturas de Böhler, aunque el resultado —feliz— de su *Heroica* beethoveniana se nos antoja más próximo a lecturas objetivistas, exacerbando los contrastes dinámicos, propias de las interpretaciones historicistas.

Joaquín García

Ciclo de la OSG

PERMANENCIA Y TRANSCURSO DEL TIEMPO

Palacio de la Ópera. 21-XI-2009. Orquesta Joven de la OSG. Director: **Jaime Martín**. Obras de Mozart y Stravinski. 27-XI-2009. **Julian Rachlin**, violín y viola. Sinfónica de Galicia. Director: **Víctor Pablo Pérez**. Obras de J. L. Turina, Bartók, Waxman, Villalobos y Rimski-Korsakov. 9-XII-2009. **Julian Rachlin**, violín y viola. OSG. Director: **Víctor Pablo Pérez**. Obras de Bruch, Schumann y Gaos. 11-XII-2009. **Frank Peter Zimmermann**, violín. Real Filharmonía de Galicia. Director: **Antoni Ros-Marbà**. Obras de Brahms y Schubert.



JULIAN RACHLIN

LA CORUÑA Decir que la Orquesta Joven, integrada por estudiantes, tiene una enorme calidad constituye un tópico. En esta ocasión, dirigida por Jaime Martín (uno de los magníficos directores españoles emergentes), hizo una *Praga* y una *Petruschka* (versión de 1947) para no olvidar. Dentro de un grato programa-mosaico, se escuchó el particular homenaje de José Luis Turina a la Torre coruñesa, patrimonio de la Humanidad: *Hércules y Cronos*, una reflexión shelleyana sobre la permanencia y el transcurso del tiempo; el versátil Rachlin estuvo admirable en el *Concierto de viola*, de Bartók y en la *Fantasia para violín sobre Carmen*, de Waxman; las versiones de las *Bachianas brasileiras n.º 7* y del *Capriccio español* mostraron a una orquesta en plenitud.

Para cerrar la temporada otoñal, y dentro de los múltiples homenajes que se han rendido a Andrés Gaos en el cincuentenario de su falleci-

miento, se interpretaron dos obras del compositor coruñés: *Impresión nocturna*, para arcos —la partitura que lo ha hecho célebre en el mundo—, y *Granada (Un crepúsculo en la Albambra)*, tal vez su mejor obra sinfónica; el concierto se completó con la *Romanza para viola y orquesta*, de Bruch, y el *Concierto para violín*, de Schumann; en ambos casos, solista y agrupación estuvieron soberbios (antológico segundo tiempo del concierto en volúmenes pianísimo), bajo la batuta de Víctor Pablo Pérez. Nos visitó la Real Filharmonía con un solista excepcional: Frank Peter Zimmermann; su versión del *Concierto para violín*, de Brahms, queda para la memoria ciudadana. La Orquesta, muy correcta, al igual que en la *Trágica*, de Schubert, bien dirigida por su titular, Ros-Marbà, que ha realizado un estupendo trabajo con la agrupación compostelana.

Julio Andrade Malde

A LA VENTA EL 12/01/10

GUSTAVO DUDAMEL

LOS ANGELES PHILHARMONIC

The Inaugural Concert

LA PHIL
Video Director: Brian Large

G. DUDAMEL · Concierto Inaugural

Orquesta Filarmónica de Los Ángeles

Una grabación en directo del concierto inaugural de Gustavo Dudamel el 08/10/09 en la sala de conciertos Walt Disney como director musical de la Orquesta Filarmónica de Los Angeles. La electrizante compenetración entre orquesta y director trasluce durante todo el concierto. Incluye un documental de 25'.

CONCIERTO INAUGURAL
ADAMS: CITY NOIR [PRIMEIRA GRABACIÓN MUNDIAL]
MAHLER: SINFONÍA N.º 1
ORQUESTA FILARMÓNICA DE LOS ANGELES / G. DUDAMEL / DVD

deutsche grammophon.com UNIVERSAL universalmusic.es
UNIVERSAL MUSIC GROUP

AHORA EN CASTELLANO

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Ciclo Janáček del Teatro Real

JANÁČEK: BROCHE DE ORO

Teatro Real. 8-XII-2009. Janáček, *Jenufa*. Amanda Roocroft, Deborah Polaski, Miroslav Dvorsky, Nikolai Schukoff, Mette Ejsing, Károly Szemerédy, Miguel Sola, Marta Ubieta, Elena Poesina. Director musical: **Ivor Bolton**. Director de escena y escenografía: **Stéphane Braunschweig**. Figurines: Thibault Vancreanenbroeck. Iluminación: Martion Hewlett.

MADRID Es la segunda *Jenufa* que vemos en Madrid. Hace dieciséis años ya que pudimos admirar a la lloradora Leonie Rysanek en la Zarzuela, en una propuesta escénica de Mario Gas. Bienvenida de vuelta esta ópera maravillosa que inaugura la serie de cinco (o siete) grandes títulos del compositor moravo Leos Janáček, de enorme talento y madurez tardía.

Dos gigantescas figuras de la escena lírica dominan el reparto de esta logradísima *Jenufa*: la británica Amanda Roocroft y la estadounidense Deborah Polaski. Ambas están secundadas por dos excelentes tenores que coprotagonizan este dramón moravo, Dvorsky y Schukoff. Y a los cuatro los envuelve un buen conjunto de voces solistas y de coro, además de una orquesta que funciona espléndidamente en la definición y desarrollo del drama, todos ellos dirigidos por la batuta siempre atenta, siempre emotiva, siempre expresiva de Ivor Bolton. La producción de Braunschweig está al servicio de la tragedia, del drama, de esa peripecia que estalla a partir de pequeños errores que se acumulan y se potencian, desde una de las muchas borracheras de Steva y la prohibición de Kostelnicka de que éste y Jenufa se unan hasta que él no deje de beber. El horror de lo que viene después alcanza en escena momentos de grandísima altura en el segundo acto, auténtica culminación de esta propuesta concreta del Real. Las voces de Roocroft y Polaski son excelentes, expresivas, pero alcanzan su más alto sentido dentro de la despojada e intensa propuesta de Braunschweig, que apenas incluye elementos de atrezzo y cuya desnu-



Deborah Polaski y Amanda Roocroft en *Jenufa* de Janáček

dez ahonda en la vehemencia y en la emoción que se apoderan del escenario a partir, precisamente, del acto segundo.

Roocroft y Polaski han cosechado un éxito sin paliativos por sus dos enormes interpretaciones. Amanda Roocroft tiene que desenvolver su cometido entre la dulzura de lo lírico y la hondura de lo dramático. Jenufa es un ser frágil, pero de gran resistencia, más fácil de herir que de matar, y esa doble dimensión de delicadeza y dramatismo tiene que darlo una voz tan dúctil y diáfana, y una actriz tan solvente como Amanda Roocroft, que ha dado una lección de canto y de teatro en este agradecido papel.

Deborah Polaski interpreta una Kostelnicka de varios

registros, un personaje complejo, rico, conmovedor por lo que tiene de aparentemente contradictorio: la rigidez y la severidad, por una parte; la humanidad, el amor a su hija adoptiva, por otra. Polaski evoluciona en el drama de manera sutil, por sus pasos contados, con una voz que administra el dramatismo hasta el estallido, el grito del acto tercero, un grito penetrante que suspende a la audiencia. Las dos grandes escenas finales concluyen el drama en una elevada intensidad emotiva: la plena alteración al descubrirse el cadáver del bebé, con el protagonismo de Polaski; y, al contrario, el engañoso sosiego del dúo final entre Laca y Jenufa.

Como ya decíamos, los dos tenores están a la altura de estas dos enormes cantan-

tes. Dvorsky es un Laca también complejo, contradictorio, que se mueve con una voz lírica y a veces con pretensiones más heroicas entre el resentimiento y la generosidad. Una voz categórica, con un lirismo a veces exaltado. Nikolai Schukoff enriquece como puede el cometido nada simpático de Steva, un niño consentido y con suerte que él consigue definir en dimensiones más matizadas, más humanas.

El resto del reparto tuvo muy nivel, y hay que mencionar con justicia a la abuela interpretada por Mette Ejsing, al intendente del molino en la voz profunda de Károly Szemerédy, a Miguel Sola en el Alcalde, a Marta Ubieta en una dulce Karolka y a Elena Poesina en el papel del niño Jano.

En fin, una excelente representación en el que todos tuvieron soplos de inspiración basada en un trabajo serio, en auténtico arte. El triunfo de las dos protagonistas es merecido, como el del director musical y el escénico, pero detrás están todos los demás, que supieron cumplir con creces.

Con esta *Jenufa* el Real cumple con los cinco grandes títulos de Janáček, y se convierte en broche de oro de las cinco grandes aquí vistas: *Jenufa*, *Kat'a*, *Zorrita*, *Makropulos*, *De la casa de los muertos*, tres de ellas en menos de año y medio, dentro de la insuperable dirección artística de Antonio Moral. También pudimos ver hace tres años una obra más rara que éstas, *Destino* (puesta en escena de Bob Wilson). Quizá no sea imprescindible ver *Brouček*, pero estaría muy bien que Janáček siguiera presente en este teatro, de manera natural, con frecuencia. Así sea.

Santiago Martín Bermúdez

Adaptación ingenua

MACKIE EN EL BARRIO

Madrid. Teatros del Canal. 4-XI-2009. Brecht/Weill, *La ópera de tres peniques*. Enrique R. del Portal, Paula Muñoz, Marco Moncloa, Enrique Sequero, Eva Diago, Manuel Rodríguez, Carmen Gurriarán. Grupo instrumental de la Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director musical: **Manuel Covés**. Directora de escena: **Marina Bollaín**. Escenografía: Mónica Boromello. Figurines: Inés Aparicio y Teresa Mora.

En nuestro país hay especial cariño por este título. Entre los cómicos, más que entre los líricos. Hay versiones memorables, a menudo catalanas, como la de la Escola Adrià Gual, allá por los sesenta (o eso creo). O la de Mario Gas, en los ochenta. La obra permite adaptaciones y también la creencia de que lo que cuenta Brecht es de “rabiosa actualidad”. El propio texto de Brecht es una puesta al día del de John Gay. No está mal que Marina Bollaín lo traslade todo a un barrio degradado, ni siquiera que convierta a Jenny en un travesti. Todo eso es permisible. No lo fue tanto cierta fechoría zafia reseñada aquí hace años a manos de un tal Bieito. Pero la visión de Bollaín es ingenua, y cae en la “actualidad de los periódicos”. Si a eso le añadimos que estos actores, bastante competentes, son poco com-



Andrés de Gabriele

petentes en el canto (excepto Marco Moncloa, desde luego), tenemos un cuadro algo pobre. También el puro movimiento al cantar es pobre, son meneíto de función de fin de curso. El entusiasmo innegable de Bollaín y sus actores no es suficiente. Ni aun con el apoyo de los

instrumentistas de la Orquesta de la Comunidad de Madrid, en una adaptación para vientos, con acordeón, cuerda pulsada, percusión, piano, chelo, contrabajo). No es necesario para esta obra que los cantantes imposten, que sean de ópera o de concierto. Basta con que tengan

una educación musical para variedades, siquiera para pop. Daban las notas, en general, pero con una total falta de musicalidad. El resultado era un poco de función de “aficionados de cierto nivel y con posibles”.

Santiago Martín Bermúdez

Juventudes Musicales

EL CAPITÁN LESIONADO

Madrid. Auditorio Nacional. 3-XII-2009. Orquesta Juvenil Iberoamericana. Director: **Gustavo Dudamel**. Obras de Carreño, Falla y Chaikovski.

Resulta *Margariteña*, de Inocente Carreño, una obra bien trazada y muy delimitada en cada variación; contiene una bonita melodía de raíz folclórica, de la que se abusa bastante durante la obra. No fue esto, empero, lo que activó mis alarmas, sino el hecho de que el gran Gustavo Dudamel no fuera capaz de superar su versión de la obra grabada hace dos años, algo que siempre logra en sus nuevas interpretaciones en vivo. La segunda suite de *El sombrero de tres picos* de Falla, una apoteosis danzada

con preeminencia de las formas claras, le va como anillo al dedo al director. Sin embargo, éste exageró su fachada más vibrante y los tonos orgiásticos, elementos indispensables que han de ir atemperados por una mayor medida, acompañada de un sentido agógico más variado. Por supuesto, en la obra hubo momentos brillantes. Dudamel es un virtuoso a 220 voltios en esos mismos pasajes donde otros directores parecen desenchufados, pero algo no acababa de casar.

Durante la pausa supe

que tenía gastroenteritis. Tal vez por eso, el entusiasmo que otras veces contagia de modo tan natural, en ésta parecía algo forzado. Curiosamente, en la *Quinta Sinfonía* de Chaikovski hizo su aparición una cierta medida, en forma de momentos contenidos y hasta parcos, en los que el venezolano a menudo parecía buscar la vía de en medio. No cuajó, con los motivos ya apuntados en su descargo, una *Quinta* del nivel de la memorable *Cuarta* del pasado curso, pero sí puso solemnemente en pie, con

bella diferenciación tímbrica y sin morosidades, la imbricada arquitectura del Finale. Buena respuesta de todos los metales. Su intimidad con la Orquesta Juvenil Iberoamericana es muy inferior a la que le une con la Simón Bolívar, cuya titularidad ostenta, lo que contribuyó también a que este concierto fuera menos redondo que otros suyos, pero no sería del todo sincero si no añadiera que esta sinfonía de Chaikovski me agrada mucho menos que la anterior.

J. Martín de Sagarmínaga

Ciclo Grandes Voces

INTELIGENCIA

Madrid. Teatro Real. 3-XII-2009. **Wolfgang Holzmair**, barítono; **Deirdre Brenner**, piano. Obras de C., R. Schumann, Fanny y Felix Mendelssohn. 12-XII-2009. **Cecilia Bartoli**, mezzo. Il Giardino Armonico. Director: **Giovanni Antonini**. Obras de Porpora, Broschi, Veracini, Vinci, Leo, Araia, Graun, Sammartini y Caldara.

Sugiere Borges que el azar quizá tenga sus secretas leyes. Por el azar o por sus encubiertos decretos, he de reunir a estos dos cantantes tan disímiles y hallarles sus vasos comunicantes. En efecto, los dos tienen en común que sus voces son de corto alcance y de tesitura poco definida, y que de estas limitaciones natales, a fuerza de inteligencia sensible y sensibilidad inteligente, han llegado hasta donde están.

Holzmair es un barítono claro, acaso un tenor corto, que ha explorado su tesitura acabadamente hasta dar con un instrumento flexible y obediente a las exigencias del Lied. Para un recinto adecuadísimo, la pequeña Sala Gayarre, escogió un programa Schumann-Mendelssohn,

duplicado por la esposa y la hermana. Aquella se distingue del marido por ser más convenida, ésta se confunde con el hermano. La limpieza extrema de la recitación de Holzmair, la carga de intención, la innumerable serie de sus matices, la manera de construir el verso sobre la melodía y la estrofa sobre la cláusula, resultaron ejemplares. Un somero ejercicio de actuación y la cercanía del intérprete llenaron la velada, perfectamente completa en cuanto a la pianista.

En cuanto a Bartoli, ¿qué decir que no sepamos en Madrid y en el resto del mundo? La sala del Real, comprometida para su voz de mezzo lírica o soprano breve, magistral en la administración del aliento y en la coruscante facundia de sus

vertiginosas agilidades, quedó pequeña ante el clamor de la gente y su despliegue escénico. Un repertorio que recordaba a los castrados del barroco le permitió vestirse de gentilhomme velazqueño en una comedia napolitana, de maestro de esgrima y de trágica en un escenario palaciego. No fue sólo un ejercicio de traca virtuosística sino un viaje a la erudición del XVIII italiano y una alternancia del fuego fatuo musicalizado con la grave y melancólica reflexión propia, justamente, de los últimos ocasos barrocos. A la altura, en precisión, limpieza

y brío, los chicos y las chicas del armónico jardín.

Blas Matamoro



Cecilia Bartoli en el Teatro Real

Ciclo de la ORTVE y X Ciclo de Jóvenes Músicos

SAVIA NUEVA

Madrid. Teatro Monumental. 20-XI-2009. **Antonio Ortiz**, piano. Sinfónica de Radiotelevisión Española. Director: **Darrell Ang**. Obras de Yi, Beethoven y Prokofiev. 27-XI-2009. **Vicent Puertos**, trompa. ORTVE. Director: **Adrian Leaper**. Obras de Bertomeu, Carter y Dvorák. 4-XII-2009. Yeree Suh, soprano; Michaela Selinger, contralto; Johannes Chum, tenor; Christian Senn, bajo. OCRTVE Director: **Rubén Dubrovsky**. Bach, *Oratorio de Navidad*.

Cuando el joven pianista Antonio Ortiz, antes de tocar una sola nota, saludó al público tan relajadamente, recuerdo que me dije: "He aquí un músico que ha hecho sus deberes a conciencia". Y no me equivocaba. En el *Emperador* dio un recital de pianismo bien nivelado, lleno precisión y equilibrio, alternando con igual competencia reflexión y extraversion. Darrell Ang, que acompañó la obra beethoveniana con justeza, en la *Séptima Sinfonía* de Prokofiev buscó la línea clara y la ebriedad del canto, sin descuidar el colorido orquestal. Privilegiando su melodismo

agridulce, simpatizó con el lado más reluciente de la obra, aunque cuando esta mostró lagunas evidentes de inspiración, como ocurrió en el último tiempo, el director poco pudo hacer.

Elliott Carter nunca es convencional, pero las líneas del solista de su *Concierto para trompa* son más tradicionales que las de la orquesta. El acompañamiento, es cierto, posee mayor interés. La especificidad de cada timbre está trabajada al cincel, y la percusión, familia emancipada, tiene más de un baquetazo de Cage. Adrian Leaper obtuvo un buen rendimiento de la ORTVE en una obra

que parece concernirle, y Vicent Puertos rindió tributo al estilo largo, dotado de cierta nobleza a su parte más lenta, extrayendo buena punta de las figuraciones rápidas del final. Leaper redondeó su cuenta con una *Novena* de Dvorák variada y colorida, la cual, a falta de un genuino abandono sentimental en el lento, brilló en sus superficies pulidas y finas.

A priori, el Monumental no es el sitio ideal para encontrar una versión de gran pureza estilística del *Oratorio de Navidad* de Bach, en la que los ataques, la articulación y el fraseo suenen barrocos en toda regla. Sin

embargo, y sin llegar a tanto, el conocimiento bachiano de Rubén Dubrovsky garantizó que la obra se orientara hacia buen puerto, sonando a la postre a barroco genuino. Dubrovsky la afrontó con una pasión sin desfallecimientos, mimando acentos y volúmenes. El coro, que empezó algo pesante, fue encontrando poco a poco colores más variados, un modo de decir más elástico. Los solistas, eran pálidos y descoloridos, ciertamente. Aunque —sin una voz agraciada— se salvó el tenor, por su dominio del estilo en el recitativo.

J. Martín de Sagarmínaga

Aniversario del fallecimiento de Ramón Barce

EMOTIVO HOMENAJE

Madrid. Auditorio Nacional. 14-XII-2009. Diego Fernández Magdaleno, piano. 22 estrenos absolutos.



Elena Martín

Diego Fernández Magdaleno y Ramón Barce

Ha hecho un año de la muerte de Ramón Barce. Presidido por la figura emocionada de su viuda, Elena, y aderezado con 22 creaciones de músicos próximos a él, se desarrolló este concierto. Abrió el fuego *Contorno de piano* de Marco, que combina acordes tranquilos con hábiles jugueteos en torno a un breve diseño. *Amor y humor* de Sardà se organiza sobre una sentida melodía, y agitados pasajes a dos manos. García Álvarez maneja, en *In memoriam*, las síncopas en un discurso accidentado, mientras Casablancas, más atonal y disonante, exhibe su rica panoplia de exquisitos timbres en *Lamento-Haiku*.

En el valle de lágrimas es pieza muy del estilo emotivo y reflexivo de Josep Soler; *Barce in lona* de Grébol es una marcha fúnebre; *Epitafio: Razón y desencanto* de Calandín se atempera a un impresionismo *sui generis*, en tanto *Susúrrame al oído* de Dolores Serrano se nos antoja animadamente stravinskiana. El imaginativo García Demestres trabaja en *La vereda del cuco* sobre un tema saleroso y un curioso toque schumanniano. Discurso quebrado y solemne ofrece González Acilu en *Límites I*,

seguida de *Elegía IV* de la ex discípula Teresa Catalán, elaborada sobre un intervalo de tercera. *Noche sin luna* de Prieto es muy lucida y variada de dinámicas.

Ferrer dibuja en *5432* una especie de canción infantil, Legido, en *Lumen*, va de la oscuridad a la luz, Rueda, en *Impromptu IV RoMa*, esboza un aire chopiniano, García Laborda trabaja el *ostinato* en la debussyana *In memoriam*, Carme Fernández Vidal se muestra delicuescente en *Sons de dol*. Cruz de Castro establece distancias con *Treno*, enmarcada entre toques a rebato y vertebrada sobre fustigantes repeticiones. En *Recuerdo* Durán Loriga parte de una figura de cuatro notas y Pérez Maseda plasma una dramática pintura en *RB*. Del Puerto nos divierte con su muy breve y fulgurante *Apunte de invierno*, de ecos impresionistas, y, por fin, García Abril muestra un aire nostálgico y un curso fluyente en su *Homenaje*.

Fernández Magdaleno estuvo seguro de digitación, preciso de ataque, calibrado de dinámicas y variado de expresión; como procedía.

Arturo Reverter

CICLO DE CONCIERTOS FUNDACIÓN BBVA DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA 2009-2010

PLURALENSEMBLE

- 9 OCTUBRE 2009** Retrato I
Luis de Pablo
Director: Fabián Panisello
Soprano: Alda Caiello
Entrevista en vivo por José Luis García del Busto
- 27 OCTUBRE 2009** Retrato II
Peter Eötvös
Director: Jean-Philippe Wurtz
Soprano: Allison Bell
Entrevista en vivo por Álvaro Guibert
- 15 DICIEMBRE 2009** Retrato III
Igor Stravinski
Director: Zsolt Nagy
Violín: Erna Alexeeva
Barítano/Narrador: Nicholas Isherwood
Presentado por Tomás Marco
- 16 FEBRERO 2010** Retrato IV
Cristóbal Halffter
Director: Cristóbal Halffter
Solistas de Pluralensemble
Entrevista en vivo por José Luis Pérez de Artega
- 19 MARZO 2010** Retrato V
Jörg Widmann
Clarinete: Jörg Widmann
Piano: Siegfried Mauser
Entrevista en vivo por Siegfried Mauser
- 20 ABRIL 2010** Retrato VI
Arnold Schönberg
Director: Fabián Panisello
Solista: Salome Kammer
Solista: Karel Ludvik
Presentado por Luis Suñén
- 12 MAYO 2010** Retrato VII
Música contemporánea de España y de Iberoamérica
Director: Wolfgang Lischke
Solistas de Pluralensemble
Presentado por Tomás Marco

Lugar
Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Música, Madrid

Hora
19:30 h

Imprescindible solicitar invitación
Tlf. 91 365 99 82
entradas@pluralensemble.com

Fundación BBVA
www.fbbva.es

Pluralensemble
www.pluralensemble.com



Luis de Pablo/Cristóbal Halffter, 80 aniversario

ENCUENTROS EN LA CUMBRE

Madrid. Auditorio 400. Centro de Arte Reina Sofía. 14-XII-2009. Celia Alcedo, soprano; Elier Muñoz, Jerónimo Marín, Fernando Rubio, Vicente Canseco, bajos; David del Puerto, Jesús Rueda, recitadores. Solistas de la ORCAM. Electroacústica LIEM. Director: José Ramón Encinar. Obras de Halffter y De Pablo.

Llegó el gran momento, la *pièce de résistance* del CDMC. Ni antes ni después, sino en el momento preciso: no por casualidad ha sido éste el último concierto del año en el 400, en pleno ecuador de la temporada. Don Cristóbal celebra este año su ingreso en la ochentena, y a don Luis poco le falta para estar en las mismas. Mucho ha llovido desde que la *Antífona Pascual* del primero consagrara a su autor y convenciera a Luis de Pablo de que la condición juvenil no era óbice para que sus páginas de vanguardia se pusieran en atriles. Esto sucedía en 1954. Ahora, cincuenta años después, los dos maestros, ya talluditos pero igual de animosos que el día en que se armaron con un lápiz ante las puertas blancas del papel pautado, se encontraban de cuerpo presente, y en espléndida forma, para cerrar —en cierto sentido— el arco de una vida.

La sección Halffter abrió la velada con su *Líneas y puntos* (1966), una gramática



JOSÉ RAMÓN ENCINAR

Raia Martín

de preferencias y recusaciones acórdicas. Es pretensión de la obra que el ensemble careado de veinte maderas y metales dialogue con las salvas electrónicas, pero como por aquél entonces la electroacústica aún andaba en pañales, las emisiones de la consola permanecen en un plano estanco. No por ello deja de ser una obra grande, repleta de efectos sorprendentes y de infinitas soluciones texturales. El tríptico programático *Daliniana* (1993-1994) es ya otra cosa: una música más integradora y menos violenta, influida por

los decires posmodernos y la contestación de las prácticas seriales, con unos movimientos bien enramados sobre una captación casi espectralista de los óleos fluidificados del pintor ampurdanés.

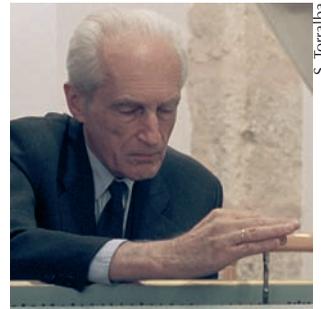
Del maestro de Pablo sonó la revisión de una obra mayúscula por su diseño y bagaje, *Al son que tocan* (1974-1975), hecha de constructos misceláneos en torno al recitado de unos versos de Machado. Cuatro bajos sostienen una línea de carácter catedralicio que recuerda el canto tuvano; sobre éste rompe el oleaje orquestal, el canto rapsódico de la soprano y los desdoblados versos de Machado (los compositores Rueda y del Puerto hicieron los honores) estragados por las emanaciones y los líquidos orquestales. Muy bien estuvo la ORCAM bajo las consignas de Encinar, quien sólo en un par de momentos tuvo algún desliz con los bravíos volúmenes dinámicos. Un estupendo concierto.

David Rodríguez Cerdán

Caixaforum

ELEGANCIA BARROCA

Madrid. Auditorio de Caixaforum. 20-XI-2009. Gustav Leonhardt, clave. Obras de L. Couperin, Froberger y Forqueray.



S. Torralba

Dentro de las actividades musicales de Caixaforum, actuó Gustav Leonhardt con un programa muy representativo de sus preferencias, Bach aparte. Lejos del tópico de las leyendas en vida, el veterano clavicinista holandés —al que se le debe la auténtica resurrección del instrumento en el siglo XX— mantiene incólume su musicalidad aristocrática y su soberana concepción de estilo. Puede que el mecanismo se resienta alguna vez —muy pocas—, como en algunas escalas rápidas en Froberger, pero su sentido austero y contenido de la expresividad y la elegancia característica hicieron acto de presencia en la *Pavana* de Louis Couperin o en el *Lamento por la muerte de Fernando III* de Froberger. Pero aun la brillantez técnica, ya notable en las dos *Toccatas* de Froberger, se impuso con toda contundencia en las piezas de Antoine Forqueray, acaso porque Leonhardt se sintiera más cómodo con el instrumento, cuyos problemas de afinación fueron ostensibles. Sólo desmereció el paupérrimo programa de mano, en realidad una hojita con la lista de autores y obras y una biografía mínima del artista.

Enrique Martínez Miura

XII CONCURSO INTERNACIONAL DE VIOLA-CELLO

“VILLA DE LLANES”

22, 23 y 24 de agosto de 2010

XXIII CURSO
INTERNACIONAL
DE MÚSICA
Llanes - Asturias
Del 17 al 31 de Agosto de 2010

Violín: José Ramón Hevia
Sergei Fatkoulina
Anna Baget
Aitor Hevia*
Cibrán Sierra*
Viola: Ashan Pillai
Dénes Ludmány*
Cello: Aldo Mata
Helena Poggio*

Cuarteto y Música
de Cámara (cuerda): Cuarteto Quiroga*
Asistente de Violín
y Música de Cámara: David Hevia
Orquesta de Cámara: Cuarteto Quiroga*

Asociación de Músicos de Asturias
C/ Monte Gamonal 21, 6ºD, 33012 Oviedo, España
Información: 985 08 46 90 / 985 25 62 87
Web: www.llanesmusica.com e-mail: info@llanesmusica.com
EXCMO. AYUNTAMIENTO DE LLANES



Temporada de la OCNE

POESÍAS HUIDIZAS

Madrid. Auditorio Nacional. 29-XI-2009. Coro y Orquesta Nacionales de España. Directora: **Simone Young**. Obras de García Abril y Bruckner. 5-XII-2009. **Leticia Moreno**, violín. ONE. Director: **Josep Pons**. Obras de Mozart y Lalo. 11-XII-2009. **Lars Vogt**, piano. ONE. Director: **Kazushi Ono**. Obras de Brahms y Strauss.

La ONE y su coro han tocado por primera vez el *Cántico de las siete estrellas* de García Abril, obra que loa las estrellas de la Comunidad de Madrid y estrenada en 2004. Música de trazo límpido, de encendido lirismo, de resonancias y consonancias muy gratas y no poco ingenua, lo cual no es demérito, que se cierra bellamente en pianísimo y se abre con una introducción de ropaje bruckneriano. De ahí que fuera buena idea su emparejamiento con la *Misa n° 3* del pío compositor de San Florián.

La australiana Simone Young directora de gesto amplio, algo desmadejado, concertó aceptablemente, aunque sin evitar pasajeros



LETICIA MORENO

Nancy Horowitz

canta con gracia, con intención. Venció los escollos de la banal *Sinfonía española* de Lalo.

Lars Vogt es pianista sólido, que reproduce espinosas octavas sin pestañear y canta líricamente, a veces con *piani* excesivamente descarnados. Interpretó con elocuencia el *Concierto n° 1* de Brahms, llevado por Ono a paso de cangrejo, sin tensión. Pese al buen comportamiento de la Nacional y la claridad gestual del japonés, la versión de la *Sinfonía alpina* de Richard Strauss fue a veces un tanto gruesa y no siempre del todo ordenada. Pero Ono demostró temple y buena musculatura.

desajustes (fuga del *Quoniam*) ni lograr el deseado empaste. A su volátil batuta le falta finura y sentido de lo poético. No le sobra a Pons, que sin embargo, en este caso sin batuta, frasea con claridad. Con formación reducida consiguió versiones bien ritmadas de las *Sinfonías*

n° 27 y n° 40 de Mozart. En ésta, transparencia general y notables desarrollos contrapuntísticos, mucho aire, y también algunos ataques defectuosos, escaso refinamiento y cierta sequedad. Le suena muy bien a Leticia Moreno su Gagliano de 1762. Ella es esbelta y

Arturo Reverter

Gustav Mahler

Bamberger Symphoniker

Jonathan Nott



www.tudor.ch

TUDOR 7162 2 CD-ALBUM SUPER AUDIO CD HYBRID



CHOC de CLASSICA



PHOTO: RICHARD HAUGHTON



TUDOR 7147 SACD HYBRID



TUDOR 7151 SACD HYBRID



TUDOR 7126 SACD HYBRID



A SUPER AUDIO CD HYBRID SERIES

KOPRODUKTION MIT





Ciclo de la Filarmónica de Málaga

ESPERANDO UN DIRECTOR TITULAR

Teatro Cervantes. 16-X, 20-XI; 4-XII-2009. **Jesús Reina**, violín; **Philippe Raskin**, piano. Filarmónica de Málaga. Directores: **Nacho de Paz**, **Manuel Valdivieso**, **José de Eusebio**. Obras de Albéniz-De Eusebio, Bartók, Franck, Soler-García Abril, Mendelssohn, Roussel, Sibelius y Wagner.

MÁLAGA El planteamiento de la presente temporada de la Orquesta Filarmónica de Málaga tiene la doble finalidad de desconectar a modo sabático de una dirección artística por un lado, y experimentar por otro con la actuación de una cuidada selección del mejor plantel de directores españoles del presente y, por su juventud, de interesante futuro. Es el caso de Nacho de Paz, músico de clara racionalidad en el planteamiento de las obras. Así en su visión de las *Tres sonatas para orquesta* de Soler-García Abril, acentuó la seductora transparencia musical del compositor turolense,

acompañó con serenidad el virtuosismo del violinista local Jesús Reina en el *Concierto para violín y orquesta op. 64* de Mendelssohn, y demostró su capacidad de estudio en una muy seria interpretación del *Príncipe de madera op. 13* de Bartók, enfatizando con gran convicción la naturaleza ecléctica de esta preciosa suite orquestal.

Manuel Valdivieso adoptó ante, la heterogeneidad del contenido de su programa, por un planteamiento de eficiencia en el tratamiento de los discursos, plegándose ante los certeros postulados estilísticos del pianista belga Philippe Raskin con las

Variaciones sinfónicas de su compatriota César Franck. Antes, en el poema sinfónico *Tapiola op. 112* intentó el virtuosismo orquestal que pide esta singular pieza de Sibelius, tan esclarecedora de su personalidad musical. Las suites orquestales *Baco y Ariadna op. 43* de Roussel dejaron la sensación de una longitud excesiva en su descriptiva intención.

José de Eusebio ha querido en su actuación, con el estreno absoluto de una versión reducida de la suite sinfónica *Merlín* de Albéniz, dejar clara su autoridad como especialista en la música orquestal y escénica de autor de *Iberia*.

Su exitosa grabación de *Pepita Jiménez* y su trascendente estreno de *Merlín* en el Teatro Real así lo avalan. Esta reducción está integrada por la sucesión de varios fragmentos de la ópera, quedando un resultado sugerente. La primera parte se completó con el preludeo y danza de *Henry Clifford* y fragmentos orquestales de *Pepita Jiménez*. En la segunda y con una dirección sólida y determinante, De Eusebio ofreció lo mejor de la velada con la música de Wagner, destacando en el preludeo de *Parsifal* y en la obertura de *Tannhäuser*.

José Antonio Cantón

La ópera vuelve a Murcia

LA EXPERIENCIA ES UN GRADO

Auditorio Víctor Villegas. 13-XII-2009. Puccini, *Tosca*. María Rodríguez, Marcelo Punte, Juan Pons, Miguel Ángel Zapater, Antonio Lozano y Alberto Arrabal. Coro Intermezzo. Sinfónica de la Región de Murcia. Director musical: **Gianluca Martinenghi**. Directores de escena: **Amaya Álvarez**, **Anthony Besch** y **Peter Rice**. Producción de la Scottish Opera de Glasgow.

MURCIA La ópera ha vuelto al escenario del Auditorio Víctor Villegas desde que se representara *Giulio Cesare* de Haendel en el primavera del año 2005 con la programación de una de las obras más populares y atractivas del repertorio, y que tendrá continuidad a lo largo de la temporada con otros tres títulos punteros como *Don Pasquale*, *Carmen* y *La flauta mágica*, lo que ha producido gran expectación en el público aficionado a la lírica que, con gran antelación, ha agotado el taquillaje para todo el ciclo, siendo entusiasta su respuesta en esta primera cita.

Esta producción británica de *Tosca*, pese a estar ambientada en la época fascista, ha respondido a un planteamiento escénico tra-

dicional de la obra, lo que ha dado coherencia a la representación que ha tenido un destacado protagonista en la actuación del barítono Juan Pons en el papel del Barón Scarpia. Su enorme experiencia en tal personaje ha bastado y sobrado para hacerse dueño de la acción dramática, con el mérito añadido de haber sabido dosificar su ya declinante voz en aras a conseguir la mejor expresividad musical. Sin duda, ha sido la figura de la función. Este hecho ha contrastado con la limitada experiencia en sus respectivos papeles protagonistas de la soprano María Rodríguez y el tenor argentino Marcelo Punte que, a poco que depuren su emisión vocal, se les puede augurar a una interesante proyección artística.

Amaya Álvarez no desta-



Juan Pons como el Barón Scarpia

có en esa imaginación siempre deseable que exige la dirección escénica como quedó patente en la escasa originalidad en el manejo de

la figuración y manifiesto hie-ratismo en el movimiento de los personajes. Por su parte, el maestro Gianluca Martinenghi, al que se le supone experiencia en los ámbitos operísticos italianos, tuvo en contra la profunda ubicación de los músicos en el foso, lo que impedía una difusión acústica adecuada, resintiéndose así la belleza de la partitura en su determinante función dramática para lograr la íntima emoción que constantemente está suscitando esta ópera en el espectador. A estos inconvenientes se unieron su anodina dirección de voces y, en general, un tratamiento poco estimulante de la orquesta aún poco experimentada en la flexibilidad expresiva requerida para la actividad operística.

José Antonio Cantón

UNA TEMPORADA ÚNICA

PALAU DE LA MÚSICA VALENCIA

TEMPORADA 09/10
LOS MEJORES
DE LA CLÁSICA
EN VIVO Y EN DIRECTO

INVIERNO 2010 / CONCIERTOS DE ABONO

SALA ITURBI

ABONO 1

13 de enero, miércoles.
20.15 horas.

GRUP INSTRUMENTAL DE VALENCIA

Joan Cerveró, director
O. Messiaen: Des Canyons aux
étoiles
(20/15/10 €)

ABONO 2

15 de enero, viernes.
19.30 horas.

ORQUESTA DE VALENCIA

Yaron Traub, director
M. Ravel: Mamá Oca
J. Ibert: Concierto para flauta y
orquesta; Escalas, suite sinfónica
A. Roussel: Baco y Ariadna,
op. 43 (2ª suite)
(20/15/10 €)

ABONO 3

21 de enero, jueves.
20.15 horas.

Mario Monreal, piano ORQUESTA DE VALENCIA

Enrique García Asensio,
director
E. Montesinos: Tríptico
apocalíptico
C. Saint-Saëns: Concierto para
piano y orquesta nº 2 en sol
menor, op. 22
P. I. Chaikovski: Sinfonía nº 2 en
do menor, op. 17 "Pequeña
Rusia"
"Estreno absoluto de la versión
para orquesta
(20/15/10 €)

ABONO 4

24 de enero, domingo.
19.30 horas.

LANG LANG, piano

L. van Beethoven: Sonata para
piano nº 3 en do mayor, op. 2
nº 3; Sonata para piano nº 23 en
fa menor, op. 57 "Appassionata"
I. Albéniz: Suite Iberia (1er. libro)
S. Prokófiev: Sonata para piano
nº 7 en si bemol mayor, op. 83
(50/38/25 €)

ABONO 5

3 de febrero, miércoles.
20.15 horas.

BAMBERG SYMPHONY ORCHESTRA

Jonathan Nott, director
R. Wagner: Idilio de Sigfrido
A. Bruckner: Sinfonía nº 3 en re
menor
(40/30/20 €)

5 de febrero, viernes.

19.30 horas.

Concierto a beneficio de *Manos
Unidas*

Josu de Solaun, piano ORQUESTA DE VALENCIA

Yaron Traub, director
P. I. Chaikovski: Concierto
nº 1 para piano y orquesta en si
bemol menor, op. 23
A. Dvořák: Sinfonía nº 8 en sol
mayor, op. 88
(40/30/20 €)

ABONO 6

8 de febrero, lunes.
20.15 horas.

Janine Jansen, violín ROYAL CONCERTGEBOUW ORCHESTRA

Mariss Jansons, director
J. Sibelius: Concierto para violín
y orquesta en re menor, op. 47
S. Rachmáninov: Sinfonía
nº 2 en mi menor, op. 27
(50/38/25 €)

ABONO 7

12 de febrero, viernes.
19.30 horas.

ORQUESTA DE VALENCIA

Donald Runnicles, director
O. Messiaen: Hymne au Saint
Sacrement
A. Bruckner: Sinfonía nº 7 en mi
mayor
(20/15/10 €)

ABONO 8

CANCELADO

ABONO 9

23 de febrero, martes.
20.15 horas.

Enrique Palomares, violín Alexandre da Costa, violín COLLEGIUM INSTRUMENTALE

J. S. Bach: Concierto para dos
violines en re menor, BWV 1043
J. Haydn: Concierto para violín
y orquesta en do mayor,
Hob. VIIa
B. Britten: Sinfonía Simple, op. 4
J. Suk: Serenata para orquesta
de cuerdas en mi bemol mayor,
op. 6
(20/15/10 €)

ABONO 10

24 de febrero, miércoles.
20.15 horas.

Vesselina Kasarova, mezzosoprano KAMMERORCHESTERBASEL

Giovanni Antonini, director
G. Rossini: Obertura en do
mayor, "Per lui che adoro",
"Amici, in ogni evento" y "Penso
alla Patria" de L'italiana in Algeri
"Eccomi affine in Babilonia" y
"Ah! Quell giorno ognor
rammento" de Semiramide
"Perche turbar la calma di questo
cor" de Tancredi
L. van Beethoven: Sinfonía
nº 7 en la mayor, op. 92
(40/30/20 €)

ABONO 11

27 de febrero, sábado.
19.30 horas.

CAMERATA SALZBURG

Leonidas Kavakos, director y
solista
W. A. Mozart: Concierto para
violín y orquesta nº 5 en la mayor
KV 219; Sinfonía nº 39 en mi
bemol mayor, KV 543; Sinfonía
nº 40 en sol menor, KV 550
(40/30/20 €)

ABONO 12

2 de marzo, martes.
20.15 horas

CAPELLA DE MINISTRERS

Carles Magraner, director
E. de' Cavalieri:
Rappresentazione di Anima e
di Corpo
(20/15/10 €)

ABONO 13

6 de marzo, sábado.
19.00 horas

Lisa Larsson, soprano/Soeur Contance de St-Denis

Kathryn Harries, soprano/Mme.
de Croissy, la Priere
Janice Watson, soprano/Mme.
Lidoine
Isabel Monar, soprano/Blanche
de la Force
Marina Rodríguez Cusí,
mezzosoprano/Mère Marie de
l'Incarnation
Roger Padullés, tenor/Le
Chevalier de la Force
José Antonio López, barítono/Le
Marquis de la Force
CORAL CATEDRALICIA DE
VALENCIA
ORQUESTA DE VALENCIA
Yaron Traub, director
F. Poulenc: Diálogo de
Carmelitas (ópera en versión
concierto)
(40/30/20 €)

ABONO 14

12 de marzo, viernes.
19.30 horas.

Gwyneth Wentink, arpa ORQUESTA DE VALENCIA

Isaac Karabtchevski, director
A. Piazzolla: Muerte del Ángel
A. Ginastera: Concierto para arpa
y orquesta, op. 25
P. I. Chaikovski: Sinfonía nº 1 en
sol menor, op. 13 "Sueños de
Invierno"
(20/15/10 €)

ABONO 15

13 de marzo, sábado.
19.30 horas.

Xavier de Maistre, arpa ORQUESTA DE CÁMARA

REINA SOFIA
Nicolás Chumachenco, director

S. Barber: Adagio para cuerdas,
op. 11
F. Boieldieu: Concierto para arpa
y orquesta en do mayor
D. Shostakóvich: Sinfonía de
cámara, op. 110
(20/15/10 €)

CONDICIONES DE ABONO

TEMPORADA INVIERNO 2010

14 conciertos

Precio del Abono

Abono A (Anfiteatro y Butaca)357,00 €

Abono B (Tribunas)268,00 €

Abono C (Fondos)179,00 €

Renovación de abonos: 14, 15 y 16 de diciembre
de 2009

Nuevos abonos: 18 y 19 de diciembre de 2009

Reparto de números y venta de localidades: 28 de

diciembre de 2009

(Reparto de números desde las 9.00 horas.

Venta de localidades a partir de las 9.30 horas)

Horario de taquillas del Palau de la Música:

De 10.00 a 13.30 y de 17.00 a 21.30 horas.

PALAU DE LA MÚSICA DE VALENCIA

Paseo de la Alameda, 30 • 46023 Valencia

Tel. 96 337 50 20 • Fax 96 337 09 88

http://www.palauvalencia.com/

Esta programación es susceptible de
modificaciones ajenas a nuestra voluntad

Venta telefónica de abonos y localidades:

ServiEntrada 96 399 55 77
Bancaja 902 11 55 77
www.bancaja.es

El Corte Inglés

y Tienda El Corte Inglés

© LAMMCO AL TELÉFONO 96 399 55 77

www.elcorteingles.es

AJUNTAMENT DE VALENCIA


PALAU DE LA MÚSICA
I CONGRESSOS DE VALENCIA
AJUNTAMENT DE VALENCIA

Patrocinado por:
Bancaja
el compromiso social

La OSPA ofrece su mejor cara interpretativa

DON GIOVANNI VIBRÓ, ARIODANTE SE LUCIÓ

Teatro Campoamor. 24/27-XI-2009. Mozart, **Don Giovanni**. Bo Skovhus/David Menéndez, Felipe Bou, Cinzia Forte/María Hinojosa, Antonio Lozano/Javier Abreu, Lioba Braun/Michelle Cook, Simón Orfila/Filippo Morace, Joan Martín-Royo, Ainhoa Garmendia/Susana Córdón. Sinfónica del Principado de Asturias. Director musical: **Pablo González**. Director de escena: **Alfred Kirchner**. 14-XII-2009. Haendel, **Ariodante**. Alice Coote, Verónica Cangemi, Joan Martín-Royo, Paul Nilon, Marina Rodríguez-Cusí, Sarah Tynan. OSPA. Director musical: **Andrea Marcon**. Director de escena: **David Alden**.

OVIEDO Los dos últimos títulos de la LXII Temporada de Ópera de Oviedo volvieron a poner a la segunda temporada más antigua de España en el lugar que le corresponde. *Don Giovanni* no comenzó con buen pie cuando, por megafonía, se anunció que Felipe Bou, que encarnaba al Comendador, no se encontraba bien de salud. Pero el nivel de la función hizo olvidar este detalle, que en realidad no tuvo tanta importancia en una velada de un interesante nivel lírico, en el que no todos cantaron igual de bien. Bo Skovhus decepcionó por su discreto estado lírico, calante y sin volumen. En escena fue un Don Juan imponente más por su presencia física que por su interpretación, que resultó demasiado nerviosa. Cinzia Forte fue una Donna Anna encantadora a la que sólo le faltó algo de fuste lírico para arrebatar. Lioba Braun no estuvo bien, sus cualidades vocales ni se ajustaron ni pueden ajustarse con comodidad al papel de Donna Elvira. Simón Orfila fue el mejor del reparto, cantando y actuando. Sorprendió su desparpajo escénico, que resultó muy cómico y desenvuelto, y lo convirtieron en el principal protagonista de la velada. Joan Martín-Royo y Ainhoa Garmendia estuvieron realmente deliciosos en sus respectivos papeles, dejando una de las escenas más simpáticas de la noche, con Masetto colgado de una cuerda, a merced de los juegos de Zerlina. Antonio Lozano sorprendió por la calidad de su Don Ottavio, que interpretó con buen gusto. Pero lo mejor de la producción fue la versión musical de Pablo González y la Orquesta Sinfónica del Prin-



Don Giovanni (arriba) y *Ariodante* en el Teatro Campoamor

cipado de Asturias. González llevó la obra con rapidez, un aspecto que dotó de frescura a la versión pero que también le restó algo de profundidad. Estuvo perfecto acompañando y soberbio respecto a la factura sonora. El resultado fue una versión pulcra en el aspecto técnico, pero también algo fría en el fondo, sin que la música terminase de respirar del todo, de relajar su potencial expresivo. La puesta en escena de Kirchner fue abstracta, dentro de una inconcreción temporal en la que se situaron una serie de grandes paralelepípedos neutros que, con un inteligente y elegante uso de la luz ordenaron el espacio, centrando la historia en los personajes. Un trabajo con pocos recursos pero bien resuelto. El segundo reparto estuvo tan bien o, en algunos casos, incluso mejor que el primero. David

Menéndez resultó un Don Juan refinado, en parte gracias a la oscura elegancia de su timbre de notable barítono. María Hinojosa dibujó una Donna Anna imponente, cantando y actuando. Javier Abreu —Don Ottavio— cantó con un gusto interpretativo envidiable. Michelle Cook encarnó a Donna Elvira con una desenvoltura contagiosa y vivaz. Sólo se echó en falta un registro agudo más sereno. Filippo Morace demostró ser un Leporello de enorme talento interpretativo y acusada vis cómica. Finalmente, Susana Córdón recreó el lado picaresco de Zerlina con desparpajo y pulcritud canora.

Por su parte, *Ariodante* mejoró el buen camino trazado por *Don Giovanni*. Resultó sorprendente, por original y sugerente la puesta en escena de David Alden, que convirtió la elegancia haen-

deliana en un alarde visual sólo apto para mentes fantasiosas y un tanto perversas. Una escena colorista, maquillajes inquietantes y movimientos insinuantes e impúdicos, dilataron las pupilas del público sin dar apenas descanso. Del reparto destacó sobre todos la extraordinaria Alice Coote —Ariodante—, que ofreció uno de los fragmentos líricos más bellos —*Scherza infida*— de la historia reciente del Campoamor. Joan Martín-Royo encarnó al Rey de Escocia con indudable talento y alguna ligera carencia en el grave. En escena estuvo soberbio. Verónica Cangemi resultó ser una Ginevra de quilates, a la que únicamente le faltó un registro agudo más cuidado. Su aproximación dramática fue admirable. Marina Rodríguez-Cusí encontró dificultades en su interpretación de Polinesso, que no logró vencer. Paul Nilon fue bastante aplaudido por su diligente interpretación de Lurcanio. Javier Galán resultó un correcto Odoardo, y Sarah Tynan una tierna y eficaz Dalinda. Andrea Marcon dirigió la obra con auténtica mano maestra y llevó a la OSPA a ofrecer una versión de la obra de gran nivel expresivo.

Aurelio M. Seco

Con y sin solista

ZIMMERMANN CON BRAHMS

Auditorio de Galicia. 26-XI-2009. Real Filharmonía de Galicia. Obras de Balboa, Schoenberg y Mozart. 10-XII-2009. **Frank Peter Zimmermann**, violín Obras de Brahms y Schubert. Director: **Antoni Ros-Marbà**.

SANTIAGO Dos conciertos seguidos en los que la orquesta estuvo dirigida por su titular Ros-Marbà y en los que, dadas las exigencias de las obras a interpretar no necesitó prácticamente de refuerzos externos, dieron ocasión de volver a comprobar su calidad.

El primero de ellos era de exportación, pues se repitió en Madrid dentro del ciclo anual de Ibermúsica, con un programa concentrado en la orquesta, sin el casi habitual solista para la primera parte. Comenzó con *Saturnal* de Manuel Balboa, obra que la orquesta encargó y estrenó en 1996 y que interpretó una vez más, quizás para dar a entender en Madrid que los compositores gallegos son habituales en su programación, lo que está muy lejos de ser cierto. La versión de 1943 para orquesta de cuerda de *Verklärte Nacht* fue, en contra de otras opiniones escritas, lo mejor



de la noche, atendiendo esmeradamente al refinamiento tímbrico que exige la obra. Hay quien se empeña en hacer creer que Mozart es tanto mejor cuanto más se parezca a Beethoven y esa sensación pareció dar la versión ofrecida de la *Sinfonía n.º 41* del salzburgués, como

si Mozart hubiera realmente pensado en Júpiter cuando la compuso indivisiblemente separada de las dos anteriores. Al primer movimiento le sobraron brusquedades y lo mejor se encontró en el último. Menos público del habitual, puede que por la falta de concierto con solista.

Efectivamente, con Frank Peter Zimmermann, sí que hubo lleno. Había cerrado la antepasada temporada con el concierto de Busoni y la gente se quedó con ganas de escucharlo en uno de los grandes del repertorio, como es el de Brahms. No defraudó, pues exhibió un bellísimo sonido y un buen entendimiento con la orquesta, pero tampoco fue una versión para guardar en la memoria. Cierta timidez de la primera oboe en la exposición del maravilloso tema inicial del Adagio y exceso de estridencias de metales en el Allegro final. La *Sinfonía n.º 4* de Schubert, que sólo el cielo sabe el porqué de su denominación de "Trágica", tuvo un cierto encanto interpretativo en el Andante, pero un tanto rutinario en el resto, quizás consecuencia de que el principal invitado a la fiesta ya se había marchado.

José Luis Fernández

Ciclo de la ROSS

INVITADOS Y RUTINAS

Teatro de la Maestranza. Real Orquesta Sinfónica de Sevilla. Programas de abono 4-7. X-XI/2009.

SEVILLA De los programas de abono 4 a 7 de la Sinfónica de Sevilla, dos han sido ocupados por orquestas invitadas. El 5º (13 y 14 de noviembre) lo ofreció la Orquesta de Córdoba que, dirigida por su titular Manuel Hernández Silva, dejó una gratísima impresión, en especial en una segunda parte dedicada a la música iberoamericana (*Redes* de Revueltas, *Estancia* de Ginastera), en la que lució por encima de todo el estupendo control sobre el ritmo del maestro venezolano, así como la homogeneidad y la nitidez de sonido que ha conseguido construir

con su conjunto. La noche había empezado con una *Octava* de Dvorák muy incisiva, aunque falta de un punto de refinamiento y de lirismo. El 7º (28 y 29 de noviembre) supuso la vuelta al Maestranza de la Orquesta Barroca de Sevilla, que hizo la presentación en la ciudad del primer disco registrado para su propio sello, con música de los dieciochescos maestros de capilla de la catedral de Málaga Juan Francés de Iribarren y Jaime Torrén, para lo que contó con la voz luminosa de María Espada y la batuta torrencial y apasionada de Diego Fasolis.

El 4º de abono (22 y 23

de octubre) resultó decepcionante, pese a la presencia del estupendo violinista francés Renaud Capuçon, quien tocó el *Concierto* de Korngold con una agilidad no exenta de intensidad ni de una lúcida capacidad para el lirismo, y ello a pesar del plano acompañamiento que le sirvió Frank Beermann, que había previamente dulcificado y pulido el *Ricercare* de la *Ofrenda musical* de Bach en la versión de Webern hasta desactivar todo su potencial de provocadora modernidad. Su gris actuación concluyó con una rutinaria interpretación de la *Eroica*.

Más interés tuvo el trabajo de Hansjörg Schellenberger con un programa dedicado a Prokofiev y Haydn. Empezó con una *Sinfonía Clásica* transparente y nítida, aunque carente por completo de gracia e ironía, y acabó con una *Sinfonía n.º 101* ligera y bien articulada, aunque no especialmente teatral ni arrebatada. Lo mejor fue el *Concierto para violín n.º 2* del ruso en el que Boris Belkin supo combinar un arco virtuoso y un sonido áspero y cortante con una musicalidad intachable y trazos de radiante exaltación poética.

Pablo J. Vayón

Voces lejanas

DISTANTE FAVORITA

Teatro de la Maestranza. 14-XII-2009. Donizetti, *La favorita*. Sonia Ganassi, José Bros, Vladimir Stoyanov, Carlo Colombara, Jon Plazaola, Tatiana Davidova. Coro de la A. A. del Teatro de la Maestranza. Real Sinfónica de Sevilla. Director musical: **Roberto Rizzi Brignoli.** Director de escena: **Hugo de Ana.**



Guillermo Mendo

José Bros en *La favorita* de Donizetti en el Teatro de la Maestranza

SEVILLA Si el director de escena pensaba que con su peculiar versión iba a conseguir que el mensaje de *La favorita* pareciera actual y cercano, el resultado ha sido todo lo contrario: distanciar al espectador, que se ve obligado a contemplar el espectáculo a través de un tul sobre el que se proyectan continuas imágenes que relegan a los personajes a un segundo plano. Todo ocurre en penumbras detrás de ese tul que se mantiene durante los cuatro actos. No hay un solo momento en el que se les vea la cara a los cantantes, y sus voces quedan como en otra parte. La carga plástica se impone, pero no al servicio del argumento, sino arbitrariamente exhibicionista. Si en el libreto se acota que la acción transcurre “en una

playa de la isla de León”, lo que el espectador ve no es “un lugar delicioso”, sino iconos religiosos medievales por todas partes. Si el rey Alfonso evoca los “Jardines del Alcázar, delicias de los reyes moros”, no se proyecta ni un arrayán ni una fuente, sino yesterías de interiores distorsionados. Pero lo peor no son esas monótonas imágenes, sino la omnipresencia de un gigantesco crucifijo (de Cimabue), que una vez que se alza del suelo, planea sobre los personajes como una fuerza opresiva que con su descomunal escala los reduce a pequeños muñecos. Parece que lo que el director quiere decirnos es que el “monstruoso” crucifijo tiene la culpa de todo lo que pasa. No es, pues, el amor pasión de los protagonistas el motor del drama, con la problemática

del honor incluida. No hay dimensión humana, sino sobrenatural, como la de un tótem que en vez de proteger amenazara. La lectura de Hugo de Ana, reduccionista y pretenciosa, no podía favorecer el discurso musical. Las voces se oían menos de lo habitual, desde los solistas hasta el coro, y consecuentemente no hubo emoción en los dos primeros actos.

Sonia Ganassi rompió ese distanciamiento en la escena IV del tercero con *O mon Fernand!*, en donde lució su hermosa línea de canto, aunque faltara densidad en el registro grave. José Bros anduvo bien en los pasajes no comprometedores, pero a la hora de afrontar los brillantes agudos la voz sonó forzada, descolocada y hasta estentórea. Así es difícil encarnar al Fernand con el

que sueña el melómano. El Alphonse de Stoyanov resultó sobrio y elegante, aunque a veces demasiado tenue. Colombara, en el papel del preinquisitorial Balthazar, se impuso más por su innegable presencia escénica que por la rotundidad de su voz. Plazaola estuvo entonado como Don Gaspar, y la Inés de la Davidova fue delicada, sin mayor complicidad. En el coro, más compactas las voces femeninas que las masculinas, demasiado desnudas. Lo mejor musicalmente la orquesta en el foso, sin barreras de gases. Sonó muy bien con el maestro Rizzi, tan atento siempre a todo detalle. Un acierto la recuperación de la versión francesa, pero flaco favor le ha hecho Hugo de Ana a esta *Favorita*.

Jacobo Cortines

XIII Festival de Música Antigua

LAS OTRAS MÚSICAS HISPANAS

Úbeda y Baeza. 15-XI/5-XII-2009. *Exclusiones y resistencias.*

ÚBEDA Con presencia en once localidades de la provincia de Jaén y el significativo título de *Exclusiones y resistencias*, esta edición del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza ha querido mostrar, agrupada en cuatro ciclos, la música que en las Españas de los siglos XVI al XVIII era patrimonio de minorías sociales y culturales como los moriscos, judíos, conversos e indígenas que poblaban los confines del imperio. Con todo, el Festival ha contado también con el repertorio más difundido de la época renacentista como el ofrecido en la actuación del cuarteto vocal A Cappella Ensemble que dirige el bajo canadiense Jonathan Brown, dentro del ciclo dedicado a *La música en los monumentos de Vandevira*, cantando la misa *O quam gloriosum* de Tomás Luis de Victoria siguiendo la celebración del rito en el templo catedralicio jienense.

El ciclo *Ars orgánica. Música para órgano* se inició con el Trío Organum que interpretó un atractivo pro-

grama dedicado a la música barroca para dos trompetas y órgano en torno a la figura de Haendel, destacando de éste sus *Conciertos en si bemol y la bemol* por el agrado y gusto con que trataron esta combinación tímbrica. El organista del grupo, Alberto de las Heras, puso un grado de meditación y virtuosismo en el coral *Wer nur den lieben Gott* de Bach. Dentro de este mismo ciclo y conmemorando el cuarto centenario de la llegada de los jesuitas a América, el organista Andrés Cea seleccionó un programa con el título *De Oaxaca a Chiquitos: música para órgano en el Nuevo Mundo* en el que se alternaron piezas instrumentales de los manuscritos de dichas ciudades coloniales con cánticos y antifonas para el oficio de la festividad de Santa Cecilia interpretados por las voces femeninas del Coro Llama de Amor Viva, que fue dirigido con entusiasmo por Manuel García Villacañas. El grupo Il Parlamento ha protagonizado el apartado didáctico del Festival con el cuento *Milenia,*

historia de una migración musical cuyo relato ha servido para ofrecer a los futuros melómanos una serie de pasajes de música barroca donde se fueron mostrando las características de los instrumentos. La condensación del programa en su variedad —obras de Biber, Luis de Milán, Falconieri, Juan de la Encina o Uccellini entre otros— y la originalidad de la idea funcionaron y dejaron una magnífica impresión en el joven auditorio.

Ya dentro del ciclo que daba título al Festival, cabe considerarse de estimulante la actuación del Ensemble XVIII-21 Le Baroque Nomade, bajo la codirección de François Picard y Jean-Christophe Frisch. Su extenso concierto dedicado a las *Músicas jesuíticas y chinas en Asia* fue todo un descubrimiento gozoso de la penetración de la música europea en Asia al ser llevada a China por misioneros como el jesuita Matteo Ricci a finales del s. XVI. Esta misma consideración es aplicable a la dirección que el suizo Diego Fasolis hizo del programa

Arde el furor intrépido, título de una espléndida grabación realizada por estos mismos intérpretes. La desbordante personalidad de este músico transfiguró la sonoridad de la Orquesta Barroca de Sevilla sacando las mejores esencias de dos extraordinarios músicos, los maestros de capilla de la Catedral de Málaga del siglo XVIII, el navarro Juan Francés de Iribarren y el malagueño Jaime Torrens. Por su parte, Pedro Bonet con su grupo La Folía ofreció con éxito un programa basado en el repertorio literario-musical de la época de la expulsión de los moriscos a principios del s. XVII, destacando en este reconocido grupo la actuación de los vihuelistas de Juan Carlos de Mulder, Sergio Barcelona y de la mezzosoprano Marta Infante. La bondad artística y musical de estas actuaciones son un referente incuestionable de la solidez de un festival que, en su clase, se ha convertido en el acto cultural más importante de Andalucía.

José Antonio Cantón

Instituto Internacional de Música de Cámara de Madrid



Selección de Alumnos y Convocatorias de Becas

Grupos de Cámara de Viento, Cuerda y Piano

Curso académico 2010/2011

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

Departamento de Vientos

Audición 22 de abril

Profesor Hansjörg Schellenberger

Profesor Jacques Zoon

Profesor Klaus Thunemann

Profesor Radovan Vlatković

Departamento de Grupos con Piano

Audición 14 de abril

Profesor Ralf Gothoni

Profesora Márta Gulyás

Profesor Eldar Nebolsin

Departamento de Cuerdas

Audición 22 de abril

Profesor Günter Pichler

Profesor Heime Müller

Artistas invitados

Eduard Brunner

Walter Levin

Menahem Pressler

Bruno Canino



Fecha límite de recepción de solicitudes: 12 de febrero de 2009

Información
Instituto Internacional de Música de Cámara de Madrid
Secretaría Académica: Plaza de Oriente, s/n • 28013 Madrid
Teléfono: 34 91 521 68 02 - Fax: 34 91 351 07 88
iimcm@albeniz.com - www.iimcm.com

Otra *Butterfly* en el Palau de les Arts

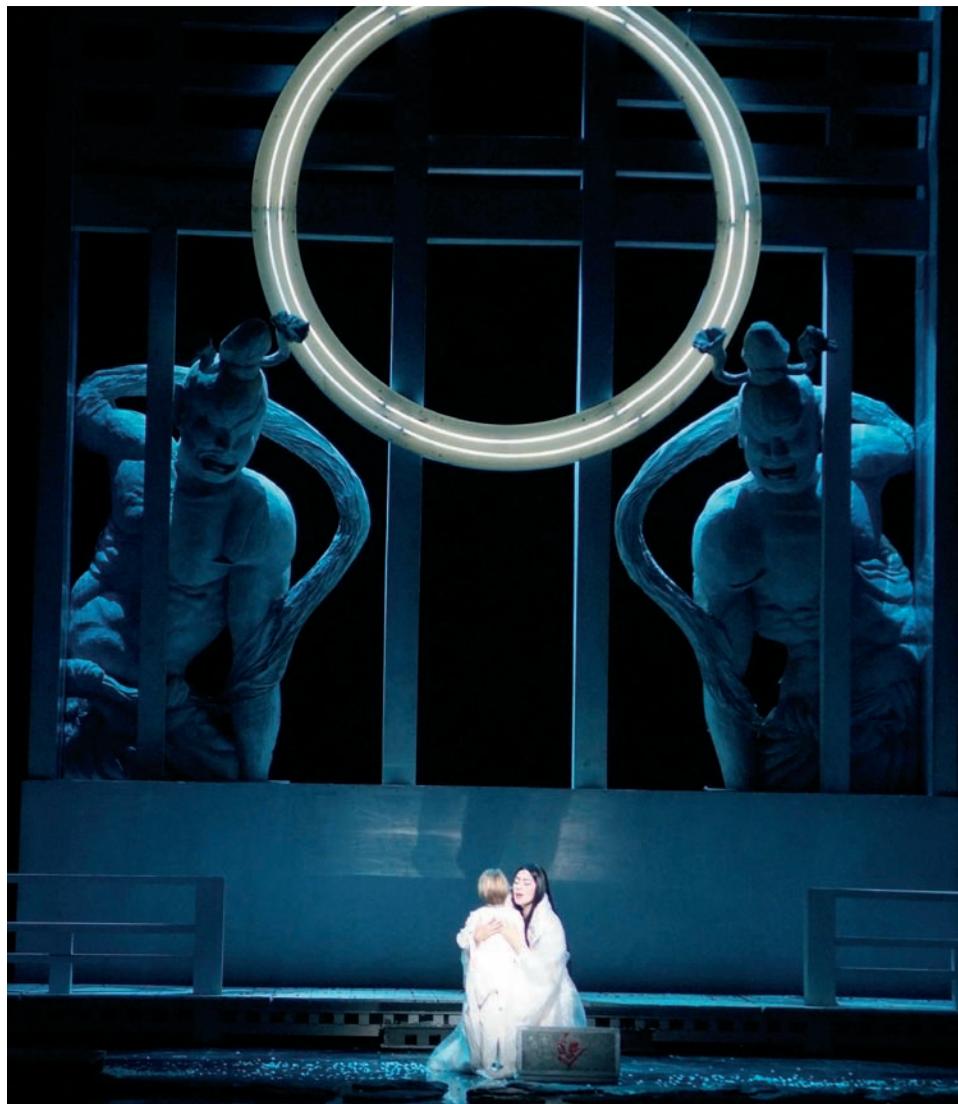
IDEAS Y SENTIMIENTOS

Palau de les Arts. 9-XII-2009. Puccini, *Madama Butterfly*. Oksana Dyka, Mariana Pizzolato, Misha Didyk, Gevorg Hakobyan. Director musical: Lorin Maazel. Director de escena: Mariusz Trelinski.

VALENCIA La temporada pasada la programación del Palau de les Arts incluyó una estupenda producción de *Madama Butterfly*, procedente de la Scala de Milán. En esta se ha repetido título y director musical; también éxito, aunque desde una concepción visual diametralmente opuesta.

En 1999, año del estreno en Varsovia, el cineasta polaco Mariusz Trelinski optó para el primer acto por un conceptualismo nada abstracto que en los otros dos se va minimalizando hasta la reducción a la esencia operística: unos personajes cantando en un ambiente más que sobre un escenario concreto. La casa que mayormente se imagina se traslada de la colina al puerto, pero siempre predominan los conceptos sobre unos objetos muchos de los cuales no se ven con los ojos de la cara. No quedan, sin embargo, éstos sin motivos para permanecer abiertos, pues los cuadros vivos maravillosos se suceden casi sin soluciones de continuidad bajo una iluminación que se inserta en el paisaje cuando no lo constituye virtualmente.

Sólo por contemplar la belleza de los fondos, los trajes, las siluetas y los movimientos de cantantes y bailarines (entre los cuales no resulta la menos asombrosa la madre de la protagonista: una anciana encorvada moviéndose en puntas), habría quedado justificado el precio de la entrada. Pero es que, además, con ella se adquirió la oportunidad de disfrutar de una, otra vez, prodigiosa interpretación musical. La dirigió Lorin Maazel, que a cuatro meses de cumplir ochenta años volvió a hechizar con maestría de mago. La orquesta y el coro le respondieron con una unanimidad absoluta, pero fueron sus manos las que los



Escena de *Madama Butterfly* de Puccini en el Palau de les Arts de Valencia

hicieron avanzar y remansarse, subrayar y difuminar, de modo que la historia la narraron los sonidos de los instrumentos tanto o más que los de las palabras del libreto.

Las voces no vieron por ello menoscabado su papel; muy por el contrario, encontraron siempre camino expedito para la expresión inmediata y desnuda de unas pasiones que afloraban con el máximo dolor que el sádico Puccini quiso infligir a su protagonista y a los espectadores. De hecho, se hacía

difícil pensar un equilibrio y una coherencia superiores entre las ideas generales y los sentimientos individuales, que es a fin de cuentas lo que hace interesante cualquier discurso narrativo.

El joven elenco vocal estuvo por lo menos a la altura del resto del espectáculo. En el papel del título, obtuvo un rotundo éxito la soprano ucraniana Oksana Dyka, pletórica de facultades y talento para sacarles todo el partido posible: bello timbre, *vibrato* controlado, reguladores fáciles. Junto a

ella en un delicioso dúo de las flores, la mezzo italiana Marianna Pizzolato bordó la siempre complicada parte de Suzuki. Al Pinkerton del tenor también ucraniano Misha Didyk y al Sharpless del barítono armenio Gevorg Hakobyan les faltó poco para brillar tanto. Cumplieron muy correctamente los comprimarios, con la excepción en positivo del Goro del tenor zamorano Emilio Sánchez, que por otra parte se movió muy bien.

Alfredo Brotons Muñoz

JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

LA JONDE CONVOCA PRUEBAS DE ADMISIÓN PARA LAS SIGUIENTES
ESPECIALIDADES INSTRUMENTALES:

**OBOE, CLARINETE, TROMPA, TROMPETA,
PERCUSIÓN, VIOLÍN Y CONTRABAJO**

ADMISIÓN DE SOLICITUDES: HASTA EL 18 DE ENERO DE 2010 INCLUSIVE
LUGAR Y FECHA DE CELEBRACIÓN: MADRID, AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA, MARZO-
MAYO DE 2010 – INFORMACIÓN, BASES Y FORMULARIO DE INSCRIPCIÓN: TEL.: 913370270
Y [HTTP://JONDE.MCU.ES](http://JONDE.MCU.ES)



ED. LTDA. EN DISCO LIBRO: 2CD + 68 PÁGINAS

Para conmemorar el quinto aniversario de la muerte de la gran diva, Decca presenta una selección de las mejores grabaciones de "la Tebaldi" entre los años 1949 y 1968. Incluye libreto con información detallada sobre sus grabaciones y su trayectoria, fotografías y carátulas de sus discos más destacados, así como un nuevo artículo sobre su carrera.

VOCE D'ANGELO
UN PORTRATO DE RENATA TEBALDI
ED. LTDA. EN DISCO LIBRO: 2CD + 68 PÁGINAS

DECCA deccaclassics.com

UNIVERSAL universalmusic.es
UNIVERSAL MUSIC GROUP

A LA VENTA EL 12/01/10

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET



Ciclo de la Orquesta de Valencia

MÁS APLAUSOS QUE MOTIVOS

Valencia. Palau de la Música. 27-XI-2009. Marc-André Hamelin, piano. Orquesta de Valencia. Director: Miguel Ángel Gómez Martínez. Obras de López-Chavarri, Saint-Saëns y Strauss. 3-XII-2009. Markus Schirmer, piano. Orquesta de Valencia. Director: Vladimir Fedoseiev. Obras de Rouse, Gershwin y Prokofiev.

El elevado nivel de calidad técnica e interpretativa en que por fortuna se encuentra la Orquesta de Valencia hace de ella un instrumento muy idóneo para calibrar la de los directores invitados que se suceden en el podio.

Su extitular, Miguel Ángel Gómez Martínez, mereció un reconocimiento mayoritario del público que volvía a llenar el aforo de la Iturbi. Mayoritario, no unánime. Las *Acuarelas valencianas*, de Eduardo López-Chavarri Marco, se distinguieron por una intención de intensidad superior a la realidad sonora conseguida. En el *Cuarto Concierto para piano* de Saint-Saëns el pianista canadiense Marc-André Hamelin pareció fiarlo todo al virtuosismo técnico, pero sin añadirle una capacidad poética muy difícil de mostrar cuando el Allegro vivace se lleva demasiado rápido y el Andante lentísimo. La transición al Allegro en mayor fue lo más ajustado tanto rítmica como expresivamente. El *Zarathustra* straussiano, con el que el maestro Gómez inició su titularidad de la orquesta en 1997, debe de ser una de sus obras más frequentadas. Sin embargo, esta vez se echó de menos aquella inefable continuidad y ligazón entre destellos aislados de emoción. El más emocionante de éstos fue el largo silencio final: una guinda mayor que la tarta.

Tampoco Vladimir Fedoseiev satisfizo plenamente. Abrió programa una obertura del estadounidense Christopher Rouse (Baltimore, 1949), de título *Phaeton*, tradicional (tonal) en sus armonías y tímbricamente decan-



Fran Kaufman

tada por un estruendo al que la versión sí le hizo justicia. En la *Rhapsody in Blue* el austríaco Markus Schirmer resolvió su parte con limpieza, pero él y el director coincidieron en una concepción muy "domesticada" de la obra, que se dejaba en el tintero buena parte de la componente jazzística que define su lenguaje. En la *Quinta Sinfonía* de Prokofiev, al Allegro giocoso inicial se le aplicó un *tempo* tan lento que hizo de todo punto incomprensible la transformación de lo idílico en una monstruosidad mecánica (controlada por Stalin, se supone). Por el contrario, en el Allegro moderato cupo percibir una opción consciente por la atenuación de los contrastes entre los sucesivos pasajes, y en el Adagio la de acentuarlos entre lo trágico y un lirismo al que los violines dieron estupenda expresión. Demasiado poco, sin embargo, para tanto aplauso.

Alfredo Brotons Muñoz

Valladolid reconoce al compositor Luis de los Cobos

DESPEDIDA Y HOMENAJE

Auditorio. 24-XI-2009. **Sophie Daneman**, soprano; **Christianne Stotijn**, mezzo; **Joseph Breinl**, piano. Obras de Purcell, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Reger y Dvorák. 1-XII-2009. **Cuarteto Seraphin de Viena**. Obras de Mozart, Haydn y Beethoven. 3-XII-2009. **Cedric Tiberghien**, piano. Sinfónica de Castilla y León. Director: **Lionel Bringuier**. Obras de Berlioz, Chopin y Shostakovich. 11-XII-2009. SCyL. Director: **José Luis Temes**. Obras de De los Cobos.

VALLADOLID El mundo musical se mueve. Se cierra con éxito el Festival de Medina del Campo. Asistí a dos conciertos, el pianístico de Andrea Bacchetti, con Bach, Mendelssohn, Chopin y Debussy, amén de sus regalos, media hora sin solución de continuidad mezclando Debussy y Chopin de forma original y creadora, y el Mozart de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León dirigido desde el asiento del concertino por Birgit Kolar, magnífica en el *Concierto para violín n.º 5* y suficiente en las *Sinfonías n.ºs 29 y 40*.

En el apartado de cámara tuvimos un recital interesante de Daneman, Stotijn y Breinhl y un sólido Cuarteto Seraphin en unos buenos Haydn, Mozart y Beethoven, otra vez con Birgit Kolar de primer violín.

Ratificación de Bringuier, acompañando a un joven pianista, en un precioso *Concierto n.º 2* de Chopin, y dirigiendo de forma impecable la *Sexta* de Shostakovich, esa extraña sinfonía, con un sensacional Adagio inicial y dos tiempos vivaces. Profundidad en ese primer tiempo, ligereza y variedad en los otros dos con una prestación impecable del conjunto.

Dos noticias importantes cierran el año. La primera es la jubilación voluntaria de Enrique Rojas. El día 9 le despedimos sus amigos. Ha sido un gestor excepcional, con una programación de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, en los ciclos de *Grandes Voces*, *Grandes Solistas*, *Orquestas del Mundo*, *Cámara y Lied* y *Otoño en Clave* absolutamente mágica. Grandes nombres,

algunos solistas y conciertos en actuación única en España, han convertido a Valladolid en una gran capital musical. Le echaremos de menos, y no es, ni mucho menos, una frase hecha.

Después, el homenaje a Luis de los Cobos Almaraz. Un excelente compositor, nacido en 1924 en Valladolid, republicano que se trasladó a vivir y trabajar a Ginebra, en un organismo internacional hasta su jubilación. Volvió repetidas veces a su ciudad natal e incluso dirigió algunas de sus obras. Ahora el Ayuntamiento de Valladolid le nombra Embajador Decano de la Ciudad, edita un libro colectivo sobre su vida y obra y ofrece un concierto con tres de sus obras sinfónicas interpretadas por la Orquesta Sinfónica de Castilla y León dirigida por el infatigable campeón de la música española, José Luis Temes, especialista a su vez en la obra de De los Cobos, que ha dirigido en anteriores ocasiones. Un acontecimiento excepcional lo constituye este homenaje a un compositor todavía, y por muchos años, vivo, de gran seriedad artística, autor de cuatro interesantísimas óperas (*La gloria de Don Ramiro*, *La pasión de Gregorio* o *La metamorfosis*, *Mariana Pineda* y *La encarnación del deseo*) que, como ha sido uso y costumbre en este país donde de la música ha sido cenicienta, esperan su estreno. El concierto, dirigido magníficamente por Temes, que consiguió una respuesta espléndida de la entregada orquesta estuvo dedicado a la obra sinfónica completa de De los Cobos (sin solistas).

Fernando Herrero



LANG LANG
VADIM REPIN
MISCHA MAISKY

tchaikovsky | rachmaninov piano trios

Lang Lang

TCHAIKOVSKY & RACHMANINOV:
TRÍOS PARA PIANO

con Vadim Repin y Mischa Maisky

Lang Lang nos revela una nueva y fascinante faceta en su primera grabación como músico de cámara junto a Vadim Repin y Mischa Maisky. El prodigioso *team* recrea con delicadeza e intimismo el imaginativo *Trío en la m. op. 50* de Tchaikovsky y el juvenil *Trío elegiaco n.º1 en sol m* de Rachmaninov.

TCHAIKOVSKY: trío para piano
RACHMANINOV: trío para piano
Lang Lang / VADIM REPIN / MISCHA MAISKY
CD

deutsche grammophon.com
universalmusic.es

AHORA EN CASTELLANO

A LA VENTA EL 12/01/10

www.elcor-teingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Festival Are More

DOS GRANDES VOCES

Iglesia María Auxiliadora. 21-XI-2009. **Jennifer Larmore**, mezo. Opus Five. Obras de Haendel, Bach, Humperdinck, Strauss, Offenbach, Bizet, Delibes y Rossini. 28-XI-2009. **Sara Mingardo**, contralto. Orquesta Barroca de Venecia. Obras de Vivaldi y Marcello. **Museo MARCO.** 24-XI-2009. **Kenneth Weiss**, clave. Bach, *Variaciones Goldberg*.

VIGO El Festival Are More de Vigo llegó en este año 2009 a su décimo aniversario, y lo hizo concentrando sus actividades a lo largo de una semana. Con el Teatro Fraga, que fue su principal escenario hasta las últimas ediciones, todavía en obras (una reforma que prácticamente creará una sala completamente nueva), los conciertos más importantes, inauguración y clausura, se celebraron en la Iglesia María Auxiliadora. Se trata de una sala que presenta ciertos problemas acústicos debido a la elevada reverberación, pero que a cambio ofrece un generoso espacio para el numeroso público que llena los conciertos. Destacó también la jornada del día 24 que con el título de *Homenaje a la genialidad: de Stockhausen a Bach*, se desarrolló en el Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, incluyendo actividades variadas en torno a la figura de ambos compositores, y culminando con una extraordinaria versión de las *Variaciones Goldberg* de Bach reali-



Jennifer Larmore y Opus 5

zada por Kenneth Weiss.

Se inauguraba el festival con un programa un tanto peculiar: cinco instrumentistas de cuerda, Opus Five, que intercalaban entre las piezas cantadas por Jennifer Larmore diversos pasajes de *El arte de la fuga* de Bach. La mezo americana posee una voz en plena madurez; instrumento de lírica timbrado, ágil y expresivo, en un nivel artístico bastante por encima del de sus voluntariosos acompañantes. Cantante y actriz consumada, Larmore

recrea con igual brillantez las coloraturas de un *Dopo notte* haendeliano brioso y refinado, como las belcantistas esencias del rondó final de *La cenerentola* de Rossini; entre ambas, una intensa y muy teatral *Chanson bohémienne* de Carmen de Bizet, y algún arreglo para su voz y cuerda de obras de Humperdinck, Offenbach y Delibes, de menor interés. Un recital en definitiva en el que el protagonismo de Larmore fue absoluto.

En el concierto de clau-

sura, otra voz extraordinaria, la de Sara Mingardo, recreó el *Stabat Mater* y el *Nisi Dominus* de Vivaldi, en un programa que se completaba con piezas instrumentales del mismo compositor y de Alessandro Marcello. En esta ocasión fue uno de los grupos de instrumentos originales más en forma actualmente, la Orquesta Barroca de Venecia, quien realizó un exquisito y preciso trabajo; mientras, Sara Mingardo proyectó a la perfección su voz aterciopelada y profunda, de un color bellísimo, jugando con diversos matices y contrastes, y despojando de todo artificio la música de Vivaldi.

En el concierto de Kenneth Weiss no hubo tampoco ni rastro de artificio o exageración; se caracterizó por la sobriedad, equilibrio y el estudio minucioso y profundo de unas ortodoxas, en el mejor sentido de la palabra, *Variaciones Goldberg* que sonaron a la vez detallistas y clarísimas en sus contrapuntos.

Daniel Álvarez Vázquez

Mandael vuelve a la OSE

NOSTALGIA Y SARCASMO

Teatro Principal. 4-XII-2009. **Ian Fountain**, piano. Sinfónica de Euskadi. Director: **Cristian Mandael**. Obras de Honegger, Poulenc y Vaughan Williams.

VITORIA La sintonía del rumano Cristian Mandael con los músicos de la Orquesta Sinfónica de Euskadi, de la que fue cotitular hasta hace dos temporadas junto al más preciso y brillante Gilbert Varga, volvió a quedar de manifiesto en esta sesión vitoriana abierta con una interpretación del juvenil y vigoroso *Chant de joie* de Arthur Honegger a la que no se le pudo objetar falta de fuerza y empuje.

Aun así, es una obra menor dentro de la producción del suizo (recordamos al propio Mandael con la agrupación vasca y el Orfeón Donostiarra en un formidable *Rey David* en junio de 2005). No lo es, dentro de la suya, el *Concierto para piano* de Poulenc, pues sin estar realmente instalada en el gran repertorio sí es altamente reveladora del semblante más extravagante e irónico del autor de *Dialogues des*

carmélites, con esas melodías sinuosas y líquidas que van y vienen dentro de un universo sonoro de tintes melancólicos para desembocar en el sarcástico y delirante *Rondeau à la française* final. Todo fluyó maravillosamente en las manos del británico Ian Fountain, quien entró en situación desde el inolvidable tema inicial con un toque nítido e incisivo, un fraseo flexible, un certero control del ritmo y un tem-

peramento de índole irreverente, nostálgico, desenfadado y un tanto guasón.

El otro plato fuerte de la jornada vino con la *Segunda Sinfonía* (o *A London Symphony*) de Vaughan Williams, con la que se quiso evocar la cotidianidad londinense de comienzos del siglo XX con trazos tensos, nebulosos y trágicos, sólo distendidos por la recreación de la vida en las calles y en las tabernas. A pesar de tratarse

XV Temporada de Conciertos de Otoño

PALABRAS MAYORES

Auditorio. 3-XII-2009. Al Ayre Español. Director: **Eduardo López Banzo.** Haydn, *Las siete últimas palabras de Cristo en la Cruz.*

ZARAGOZA Para celebrar el bicentenario de la muerte del autor, Eduardo López Banzo no optó por el Haydn risueño de las últimas sinfonías sino por *Las siete palabras*, monumento de particular dificultad por ser una sucesión de movimientos lentos —salvo el brevísimo *Terremoto* final— que pueden tanto dificultar el logro de la variedad como suscitar la impaciencia del oyente. Un seguidor de la orquesta podía esperar que, para mantener su estilo distintivo, López Banzo forzara un poco la máquina aligerando los *tempi*, intensificando los acentos, acentuando la relación de los pasajes musicales con su texto introductorio —las siete palabras—, y en definitiva rebajando la gravedad de la obra. Pero, para sorpresa general, hizo absolutamente lo contrario. Evitó toda connotación descriptiva en pro de una música radicalmente abstracta y de factura muy moderna. Alargó el *tempo* hasta la frontera de lo posible, pero acertando a crear así una tensión emocio-



AL AYRE ESPAÑOL

Marco Borggreve

nal que ponía en valor los silencios y cargaba de intención cada frase, cada acento y cada rincón de la partitura. Y de una manera que cabría llamar minimalista, obtuvo multitud de contrastes pero siempre dentro de una gama

sonora reducida, sin forzamiento ni exageración alguna. Fue, como es especialidad de la casa, una versión electrizante. Pero electrizante de modo inverso a lo usual: no por despliegue de fuerza sino por concentración de energía.

Fue como escuchar *Las siete palabras* murmuradas en un templo de oscuridad quebrada sólo por un cirio. Como en la Santa Cueva de Cádiz el día del estreno.

Antonio Lasiera

XV Temporada de Conciertos

MÚSICA ELOCUENTE

Zaragoza. Auditorio. 1-XII-2009. **Francisco Jaime**, piano; **Víctor Parra**, violín. Enigma-Orquesta de Cámara del Auditorio de Zaragoza. Director: **Juan José Olives.** Obras de Berg y Mozart.

de una obra bastante esquinada en su sinfonismo británico, Mandel pareció querer concentrarse en sus obvias reminiscencias impresionistas, poniendo el foco antes en las encantadoras sonoridades instrumentales que en la direccionalidad de la partitura. Así, si el atractivo de la interpretación en su conjunto fue tal vez algo intermitente, el segundo movimiento supuso sobre todo un momento de veras fascinante en las magníficas intervenciones del corno inglés, la viola y las cuerdas, con el vuelo lírico necesario para recrear un clima verdaderamente intenso.

Asier Vallejo Ugarte

En la segunda sesión del año, Enigma confrontaba dos obras aparentemente antitéticas. El *Kammerkonzert* de Berg, ordo de su etapa dodecafónica, tiene mucha enjundia (complejidad de la estructura, renovación de la forma, citas-guño a los colegas de la Escuela de Viena, relaciones numéricas) apenas perceptible para el oyente no avisado. La *Gran partita* en cambio, una cima mozartiana no demasiado frecuentada, es el colmo de la claridad, la expresividad y la belleza más directa. El maestro Olives, más riguroso y analítico que amigo

de efusiones postizas, suele dejar que la música hable por sí misma. Y ciertamente logró que la música, sea hermélica sea luminosa, fuera plenamente elocuente en sí misma. Y así, con respeto y contención pero con un buen trabajo previo y un impecable hacer de los músicos, se produjo el resultado sorprendente: hacernos escuchar, en el *Concierto de cámara*, momentos de profunda tensión a cargo del pianista Francisco Jaime y de encendido lirismo por parte de Víctor Parra, primer violinista de Enigma; y en la *Gran partita*, desplegar la

panoplia anímica propuesta por Mozart, desde la elevación espiritual del comienzo del Adagio —con la frase inicial *descolgada* de manera conmovedora por el oboe de Javier Belda— hasta el manifiesto humor de los dos minutos y en especial de sus tríos. Y, cómo no, llegar sin caída alguna a la alegría desatada del Finale, una traca final que puso fin a un concierto tan notable por su atrevido programa —lo normal, de todas formas, en Enigma— como por su puesta en ejecución.

Antonio Lasiera

Una puesta en escena sin concesiones a la provocación

EL BUFÓN DE LA MUERTE

Komische Opera. 22-XI-2009. Reimann, **Lear.** Jens Larsen, Tomas Tomasson, Hans Gröning, Erika Roos, Irmgard Viltsmaier, Caroline Melzer. Director musical: **Carl St. Clair.** Director de escena: **Hans Neuenfels.**



Wolfgang Silveri

Elisabeth Trissenaar, Caroline Melzer y Tomas Tomasson en *Lear* de Aribert Reimann

BERLÍN Con júbilo recibió el público la nueva puesta de *Lear* de Aribert Reimann en la Ópera Cómica, debida a Hans Neuenfels. Lejos de toda arcaica grandeza y de emotividad shakespeareana, este trabajo busca la claridad y la concentración, sin elementos provocativos a la moda. Elisabeth Trissenaar encarnó la figura de Bufón, con una cabellera gris y un traje rosa punteado de negro y blanco. Será la Muerte que conduzca al rey y lo acune entre sus brazos, protegiéndolo del mundo exterior. El papel está concebido para voz hablada, matizada de canturreo y la intérprete lo sirvió con inteligencia y fluidez.

Hansjörg Hartung diseñó un espacio abstracto y estricto, con paredes corredizas de vidrio claro que nada presagian del conflicto entre el padre y las hijas en torno a la herencia del reino.

Abruptamente se altera la imagen por la proyección de un vídeo de Ayse Buchara con repugnantes imágenes de bullentes gusanos, juegos de niños mezclados con cuerpos torturados, anuncios del final. El vestuario de Elina Schnitzler combina ropas actuales con extravagancias que limitan con la caricatura. El rey viste de etiqueta y las hijas de varón o con faldas rosadas, mientras juegan con muñecas y perros que se sientan en mesas de cristal, conducen con cuerdas a cortesanos semidesnudos y con cabezas de bestias, y encadenan a Gloster antes de cegararlo. Jens Larsen lo personificó con importante presencia y autoridad vocal, contrafigura del protagonista, a cargo del barítono Tomas Tomasson, rebosante de medios. Su imponente voz se impuso en la escena del bosque pero también tembló hacia el final, llevan-

do a Cordelia muerta en una cesta, arrojándola a la fosa y echándose él mismo en ella. La propia Muerte se conmueve mientras Albany (Hans Gröning) besa el sello regio y anuncia la permanencia de la tiranía. Erika Roos (Regan) e Irmgard Viltsmaier (Goneril) lucieron poderosos y bien manejados medios dramáticos, en contraste con la tercera hija, Caroline Melzer, de un redondeado lirismo. El resto del elenco mostró una pareja excelencia y un concienzudo estudio.

Carl St. Clair condujo la orquesta desde un masivo y tremendo comienzo hacia momentos de explayado lirismo y timbrada delicadeza. En *off* se oyó al excelente coro conducido por Robert Heimann y una contundente percusión, electrónica incluida.

Bernd Hoppe

Tres cuartos de siglo sin César

BOMBAS EN LA CAMA

Semperoper. 13-XII-2009. Haendel, *Giulio Cesare*. Christa Mayer, Janja Vuletic, Max Emanuel Cencic, Christoph Pohl. Director musical: **Alessandro de Marchi**. Director de escena: **Jens-Daniel Herzog**.

DRESDE Tras 75 años de ausencia ha vuelto a Dresde *Giulio Cesare* de Haendel, en lamentable versión parcial que, no obstante, salvó la dirección musical de Alessandro de Marchi al frente de la Capilla Sajona de Dresde, aumentada con algunos instrumentos originales. Rígidamente separadas las timbraciones, la lectura resultó cercana al barroco y muy atenta al fraseo de los cantantes, con quienes respiró el director al unísono. Soberbia se mostró Christa Mayer en Cornelia, ya reconocida como wagneriana, intensa en la interpretación que fue servida por el volumen y la oscuridad tímbrica de una suntuosa voz de contralto.

En su dúo con Sesto y en la patética escena ante la tumba de Pompeyo, rayó a gran altura. Janja Vuletic hizo un sensacional y juvenil debut en el travestido Sesto. Es una mezzo clara que actúa con verba impetuosa y fogosa. Max Emanuel Cencic encarnó a un Ptolomeo dual, uniendo una imponencia vocal a un supremo arte en la coloratura haendeliana. Christoph Pohl fue su consejero Aquiles, un barítono de fuerte vocalidad que contrastó eficazmente con lo oscuro del bajo.

Más limitados resultaron los protagonistas. Anke Vondung como César lució estupendos agudos y brillantes agilidades pero le faltó cuer-

po a su registro central, con lo que lo heroico del personaje quedó desdibujado, resultando andrógino en voz y presencia. En su aria *Aure* pudo valerse de sus regulaciones de volumen y su arte del recitativo, consiguiendo su mejor momento. Cleopatra estuvo servida por Laura Aikin, una voz impersonal y con un registro agudo esforzado y chillón, que trató de compensar con el canto elegiaco y lamentoso, de buena factura en *Piangerò* y *Per pietà*.

La puesta de Jens-Daniel Herzog se jugó por lo espectacular. En el aria de la reina *V'adoro pupille*, ella cantó con un micrófono portátil a la manera de una taberna

suburbana, mientras unas bailarinas en tetas se zarandeaban ante las candilejas. Luego la vimos bañándose en una tinaja estilo Imperio, encarcelada con un corpiño negro y ligeros, en la apoteosis final en camisón y saltando en la cama junto a César. Un fotógrafo, terrorista disimulado, desliza una bomba también disimulada en una caja de regalos. Aunque el atentado es detenido a tiempo, el final es caótico.

Para los haendelianos fue una versión musicalmente memorable. Para el resto del público, un espectáculo divertido con una musiquita agradable.

Bernd Hoppe

Auténtico teatro musical

VIDA Y MUERTE EN LA CIUDAD MALDITA

Oper. 5-XII-2009. Korngold, *Die Tote Stadt*. Klaus Florian Vogt, Tatiana Pavlovskaja, Michael Nagy, Hedwig Fassbender, Anna Ryberg, Jenny Carlstedt, Julian Prégardien, Hans-Jürgen Lazar. Director musical: **Sebastian Weigle**. Director de escena: **Anselm Weber**. Decorados: Katja Hass. Vestuario: Bettina Walter. Vídeo: Bibi Abel.

FRÁNKFORT En 1920, con apenas 23 años, Korngold consiguió fama internacional gracias al estreno de *La ciudad muerta*. Niño precoz, pronto se había situado en primeros rangos como compositor y pianista, ya en el imperio de preguerra. A partir del nazismo, vivió exilado en Estados Unidos donde se dedicó, especialmente, a la música de cine. Los cambios estéticos sumieron su obra en el olvido hasta que, en 1975, empezó su rescate.

La ciudad muerta es una pieza con una espumeante mezcla de novela onírica y excitación nerviosa, muy propia de una angustiada posguerra con sus tensiones entre la conmoción y la extenuación, un estudio de la decadencia con carácter de *thriller* psicoanalítico.



Barbara Aumüller

El puestista Anselm Weber la ha concebido como un viaje grandioso y, a la vez, fantástico y traumático, por el Yo abismal y oscuro. La ha desarrollado en una serie de escenas penetrantes, secas, coaligadas por sus propias imágenes. Klaus Florian Vogt fue celebrado por su canto depurado, amable de timbre y seguro de agudos en esa suerte de culto que lo impul-

sa hacia la amada muerta. Los vestidos y los cabellos de la difunta Marie ornan el claustrofóbico interior de una iglesia fantasmal, gigantesco cubo con puertas corredizas, proliferación de bombillas y seis aparatos de vídeo donde aparece la extinta Marie. Abundan las citas, en esta impenetrable puesta, de películas debidas a Erich von Stroheim, actor y

director contemporáneo de Korngold y la Viena de la época. Verdaderamente, esto es teatro musical, original y refinado. Lo mismo vale para las secuencias de vídeo.

Tatiana Pavlovskaja compuso el doble rol de Marie-Marietta, tanto en lo vocal como en lo corporal. Se la oyó voluminosa y efectiva, aunque su pronunciación dejó que desear. En lo interpretativo, propuso una persuasiva imagen pálida, cortante y unidimensional. Sólo parcialmente lo consiguió Hedwig Fassbender como Brigitta, mostrando una bella voz de contralto. El resto cumplió con homogénea calidad. Sebastian Weigle condujo la orquesta con musicalidad, buen sonido y certeza.

Barbara Röder

Vera Nemirova ofreció una discutida realización de la partitura verdiana

MACBETH EN LA DUCHA

Staatsoper. 7-XII-2009. Verdi, **Macbeth**. Simon Keenlyside, Erika Sunnegårdh, Dimitri Pittas, Stefan Kocán. Director musical: **Guillermo García Calvo**. Directora de escena: **Vera Nemirova**. Decorados: Johannes Leiacker.

VIENA Nunca se había escuchado en la Staatsoper un huracán de protestas, abucheos, gritos, carcajadas y silbidos como el que recibió la nueva producción de *Macbeth*. Durante la representación ya se habían oído algunas exclamaciones, siseos y tumultos. ¿Cómo se ha llegado a esto?

Si se reúne a una controvertida directora de escena, un barítono lírico merecidamente aplaudido como líderista en el mundo entero, una soprano elevada de la noche a la mañana a modo de un sensacional descubrimiento y un reconocido director italiano que cancela a última hora, no asistiremos a un magnicidio en la ópera, sino a la ejecución de la obra maestra verdiana.

Tres semanas antes de la *première*, el maestro Daniele Gatti cayó víctima de una (¿diplomática?) indisposición. Fue sustituido por un co-repetidor de la casa de 31 años, que tuvo que estudiarse la

obra en un solo fin de semana y continuó los ensayos.

La directora de escena se expresaba en una entrevista de manera teóricamente razonable sobre su visión de la obra, pero fue incapaz de llevarla a cabo. Situó la ópera en el incendiado bosque de Birnam, en cuyo centro se encuentra el pórtico de un teatro: se nos ofrece teatro dentro del teatro. Las brujas que profetizan la ascensión y caída de Macbeth son artistas y periodistas de hoy, que destruyen el sistema ideado por los hombres. Ocurrencias infantiles como la escena del rey Duncan, que antes de su asesinato toma un baño de espuma, sale desnudo de la bañera, es envuelto en una toalla de cuadros y recibido en albornoz por Lady Macbeth, los actos sexuales y una ducha en común de los protagonistas después del regicidio o la aparición del coro de sicarios con rojas narices de clowns y globos de niños resultaron excesivamente



Simon Keenlyside como Macbeth

desmoralizadoras.

En los cantantes, la cosa tampoco fue mejor: Simon Keenlyside, que con el Marqués de Posa de *Don Carlos* había alcanzado el límite de sus posibilidades (aunque actualmente está hablando ya de sus debuts como Rigoletto y Simon Boccanegra), interpreta su papel desde el punto de vista de la declama-

ción y tiene algunos buenos momentos, pero se ve obligado a forzar tanto sus medios que al final la voz resulta descolorida. Su Lady es conocida en los Estados Unidos como "la camarera que canta", Erika Sunnegårdh, una soprano sueco-americana ya en la cuarentena, que empezó su carrera a los 35 años porque no obtenía ningún contrato. Y es comprensible, porque canta con un instrumento muy pobre y destimbrado, la afinación es insegura y no puede cantar las coloraturas *a tempo*. No consiguió ningún aplauso después de *La luce langue*, y tras la escena del sonambulismo fue justamente abucheada. Stefan Kocán cantó con vulgaridad el Banquo, si bien Dimitri Pittas hizo un sólido Macduff. En cuanto al director musical, hay que decir que resolvió su ingrata tarea con suma dignidad.

Christian Springer

Nikolaus Harnoncourt revive el mejor Haydn operístico

VIAJE A LA LUNA

Viena. Theater an der Wien. 5-XII-2009. Haydn, **Il mondo della luna**. Dietrich Henschel, Vivica Genaux, Maite Beaumont, Bernard Richter, Markus Schäfer, Christina Landshamer, Anja Nina Bahrmann. Director musical: **Nikolaus Harnoncourt**. Director de escena: **Tobias Moretti**. Decorados: Renate Martin y Andreas Donhauser. Vestuario: Heidi Hackl.

U no se pregunta por qué ha estado tan abandonado hasta hoy Joseph Haydn como compositor operístico. En el Theater an der Wien, esta pregunta no fue planteada en ningún momento. El impactante y plástico lenguaje musical que Nikolaus Harnoncourt lleva afirmando desde el podio continúa imbatible en vísperas de su 80 cumpleaños — incluso habría que decir que de una manera más contundente que nunca—, espoleado por la incomparable capacidad para penetrar en las

partituras y la demostración absoluta de que para cada momento sonoro sólo existe esa posible manera de ser realizado, unos rasgos tan genuinamente suyos. Ningún otro conjunto como el *Concentus Musicus* puede llegar a realizar hasta el menor de sus deseos expresivos.

El director de escena Tobias Moretti ha encontrado todo tipo de ideas, lo que da como resultado una visión colorista y animada, aunque no siempre de buen gusto ni plenamente comprensible. A menudo está lleno de fanta-

sía, pero otras veces resulta incoherente o incluso naíf.

En el papel protagonista, Dietrich Henschel hace todo lo que le indica el director de escena, pero cuando se trata de explicar su conflicto y su solución, la producción fracasa estrepitosamente, por mucho que el complejo decorado se ponga a dar vueltas, a elevarse o hundirse. Además, la poderosa voz del barítono resultó bastante ajena a la elocuencia del mundo cómico italiano, al igual que la del tenor Markus Schäfer como su criado Cecco, que en el paisaje ficticio y

lunático encarna al emperador.

El resto del elenco estuvo formado de una pasta vocal muy diferente: junto a la excelente Vivica Genaux, un absoluto lujo para Ernesto, y Maite Beaumont como dinámica Lisetta, nos causaron un gran placer las jóvenes y frescas voces de Bernard Richter, que hizo del Ecclítico un avisado coleccionista de arte, así como de Christina Landshamer y Anja Nina Bahrmann como las tan diferentes hermanas Clarice y Flaminia.

Christian Springer

La Vlaamse Opera monta *Candide* de Bernstein

INGENUIDAD SIN PREMIO

Vlaamse Opera. 15-XII-2009. Bernstein, *Candide*. Jane Archibald, Graham Valentine, Thomas Oliemans, Katarina Bradic, Karan Armstrong, Keith Lewis. Director musical: **Yannis Pouspourikas.** Director de escena: **Nigel Lowery.**



A. Augustijns

AMBERES En su primera incursión en el mundo de la comedia musical, la Vlaamse Opera ha elegido *Candide*, la opereta cómica de Leonard Bernstein con libreto de Lilian Hellman y letras de Richard Wilbur, Stephen Sondheim y otros, basada en la obra de Voltaire de 1759, *Candide, ou l'optimisme, conte philosophique*. La Vlaamse Opera la presentó en la puesta de escena de 1989 de la Scottish Opera, que está considerada la versión más usada hoy, muy similar a la que Bernstein grabó para DGG en 1989 y es la última a la que el compositor dio su visto bueno. Hay un narrador que nos va contando esa musical crítica y satírica con fondo político; la filosofía del "mejor de los mundos posibles" que el Dr. Pangloss va inculcando a su discípulo Candide.

Para escenificar esta opereta fantástica con su dramaturgia fragmentada el director Nigel Lowery, que también hizo los decorados y el vestuario, optó por una mezcla de Brecht y Monty Python, con elementos del teatro del absurdo y de viñetas de tebeos. Hay un continuo ir y venir del coro, muchos cambios de decorados y vestuario en lo que es a veces un espectáculo demasiado animado. Afortunadamente hay bellos momentos con un *Candide* desconcertado, dulce y maravillosamente cantado por el tenor Michael Spyes.

Se porta durante toda la obra como un inocente colegial (mofletes rosados, gafas y uniforme tipo blazer) y por fin intenta mostrarse optimista con Cunégonde y sus compañeros animándoles "para hacer que nuestro jardín crezca". Sin embargo, para Nigel Lowery no hay un "final feliz" o un futuro mejor, ya que la casa de *Candide* y sus amigos queda destrozada por un enorme cohete humeante. El ingenuo y entrañable *Candide* tenía una buena pareja en la animada y erótica Cunégonde, interpretada por Jane Archibald que cantó con virtuosismo *Glitter and be gay*. Graham Valentine que hizo muy bien de Pangloss y Martin mostró grandes dotes dramáticas, pero su voz era algo débil. Thomas Oliemans y Katarina Bradic interpretaron bien los papeles de Maximilian y Paquette, pero Karan Armstrong (la Vieja Dama) demostró claramente que una soprano al final de su carrera no necesariamente se convierte en una sonora mezzo. El tenor Keith Lewis fue un melifluo Gobernador, Vanderdendur y Ragotski y los otros papeles estuvieron bien interpretados. El coro cantó y actuó con convicción y Yannis Pouspourikas dirigió la Orquesta Sinfónica de la Ópera de Flandes en una animada aunque poca refinada interpretación de la partitura de Bernstein.

Erna Metdepenninghen

asociación española de orquestas sinfónicas

5º concurso de composición musical **AEOS**
Fundación BBVA

la **ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE ORQUESTAS SINFÓNICAS (AEOS)** y la **FUNDACIÓN BBVA** dan la enhorabuena al compositor **JAVIER SANTACREU** cuya obra **DE LA BELLEZA INHABITADA** ha sido elegida ganadora de la V EDICIÓN DEL CONCURSO DE COMPOSICIÓN MUSICAL AEOS - FUNDACIÓN BBVA

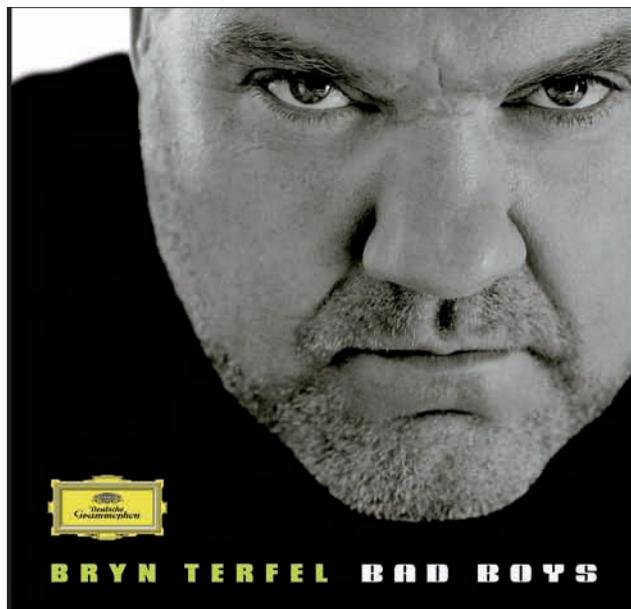
(anunciado en rueda de prensa celebrada en Madrid, el 11.11.2009)

AEOS Asociación Española de Orquestas Sinfónicas

colaborador en exclusiva de la AEOS

Fundación BBVA

la AEOS cuenta con el apoyo de



BRYN TERFEL BAD BOYS

Bryn Terfel

BAD BOYS

Bryn Terfel interpreta una original selección de arias de los personajes más siniestros y astutos de la ópera entre los que no faltan Mefistofele, Scarpia, Dulcamara, Iago, Don Giovanni, etc.

Villanos, demonios e impostores toman vida en la voz y la expresiva interpretación de uno de los mejores bajo-barítonos de la lírica actual.

BAD BOYS | CHICOS MALOS

[ARIAS Y CANCIONES DE BEETHOVEN, BOITO, DONIZETTI, GERSHWIN, GOUNOD, MOZART, SONDHEIM, VERDI, WEILL...]
 BRYN TERFEL / ANNE SOFIE VON OTTER / BALCARRAS CRAFOORD
 CORO Y ORQUESTA SINFÓNICA DE LA RADIO SUECA /
 PAUL DANIEL
 CD



deutschegrammophon.com

UNIVERSAL universalmusic.es
 UNIVERSAL MUSIC GROUP

AHORA EN CASTELLANO

A LA VENTA EL 12/01/10



www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Dos *Ifigenias* en una **ESCALERAS**

Théâtre de la Monnaie. 1-XII-2009. Gluck, *Ifigenia en Áulide*, *Ifigenia en Táuride*. Véronique Gens, Nadja Michael, Andrew Schroeder, Charlotte Hellekant, Gilles Cachemaille, Stéphane Degout, Topi Lehtipuu, Werner van Mechelen. Director musical: **Christophe Rousset**. Director de escena: **Pierre Audi**.

BRUSELAS El director de escena Pierre Audi quiso representar las dos óperas de Gluck *Ifigenia en Áulide*, (1774) e *Ifigenia en Táuride* (1779), ambas relacionadas con el destino de la familia de los Átridas de Grecia, en una sola velada. Para poder hacerlo cortó una parte de la música y eliminó casi todos los ballets y divertimentos, reduciendo así la duración de las dos juntas a menos de dos horas. Y como quiso crear “un pequeño Epidauró” para presentar las obras, cubrió el foso de la orquesta de la Monnaie y colocó encima una plataforma central (el lugar del sacrificio en las dos óperas). La orquesta estaba situada detrás de este escenario. Dos empinadas escaleras metálicas llevaban alternativamente a los palcos del proscenio y hacían tanto de palacio como de templo o prisión. (los decorados eran de Michel Simon). Los cantantes ataviados con ropa moderna al igual que los secundarios y los soldados vestidos para el combate (vestuario de Anna Eiermann) pasaban la mayoría de la ópera subiendo y bajando las escaleras. La puesta en escena de Pierre Audi no fue en general muy inventiva ni atractiva e incluso a veces resultó ridícula (los soldados de Thoas). Los principales impulsos dramáticos surgieron de la orquesta y los cantantes dirigidos por Christophe Rousset, situados de espaldas a la acción y a los cantantes, pero él mantuvo el control en todo momento. Esta vez no estaba dirigiendo una orquesta barroca sino a la Orquesta Sinfónica de la Monnaie, por primera vez, e interpretó las partituras de Gluck muy bien, con gran dinamismo, transparencia y dramatismo.



Bernad Uhlirg

N. Michael en *Ifigenia en Táuride*

En *Ifigenia en Áulide*, Véronique Gens fue una conmovedora heroína, gentil, astutada y determinada, que cantó con gran estilo y hermosa voz de soprano. Andrew Schroeder fue un excelente Agamenón, que se debatió entre su hija y su deber como guerrero. Cantó con una expresiva voz de barítono y maravillosa pronunciación francesa. Charlotte Hellekant proporcionó a Clitemnestra gran autoridad, aunque no siempre belleza vocal. Avi Klemborg (Aguiles) y Gilles Cachemaille (Calchas) fueron menos convincentes vocalmente. En *Ifigenia en Táuride*, Nadja Michael fue la atormentada hija de Agamenón. Tenía una gran presencia dramática pero lamentablemente su proyección del texto no fue buena y tuvo problemas de entonación y una línea vocal inestable. Por otra parte, Stéphane Degout y Topi Lehtipuu, los amigos Orestes y Pilades, estuvieron ideales en sus papeles; son cantantes guapos, jóvenes, elegantes y tienen hermosas voces. Werner van Mechelen hizo lo mejor que pudo de un Thoas que Audi había decidido tratar como una caricatura.

Erna Metdepenninghen

Tardía llegada al Met de la última ópera de Janáček

NI UN RESQUICIO PARA LA ESPERANZA

Metropolitan Opera. 21-XI-2009. Janáček, **Desde la casa de los muertos.** Willard White, Kurt Streit, Peter Mattei, Erik Stoklossa. Director musical: **Esa-Pekka Salonen.** Director de escena: **Patrice Chéreau.** Decorados: Richard Peduzzi. Vestuario: Caroline de Vivaise. Iluminación: Bertrand Coudert.

NUÉVA YORK El director de escena Patrick Chéreau ha tenido un gran éxito con su espectáculo ambulante de *Desde la casa de los muertos*, la ópera final de Janáček, que ya ha viajado a tres ciudades (Viena, Ámsterdam y Aix-en-Provence) y aterrizó en el Met en noviembre, donde predeciblemente las reseñas fueron maravillosas pero no tanto la recaudación en taquilla. No se puede decir mucho más de esta potente producción, salvo los cambios que había en la producción del Met: un nuevo director musical, un

trío de nuevos protagonistas y un nuevo coro y papeles secundarios — más un auditorio que es demasiado grande para una ópera que requiere una intimidad claustrofóbica. Esa-Pekka Salonen heredó la batuta en su estreno en el Met de Pierre Boulez, y también trajo la sensibilidad de un compositor moderno a esta partitura que aún hoy suena asombrosa. La orquesta le respondió y tocó con un dedicado virtuosismo. En cuanto a los tres nuevos cantantes, Willard White fue un magnífico Gorianchikov, el noble cuyo encarcelamien-

to pone en movimiento la acción; y aún mejores (y con papeles más jugosos) fueron Kurt Streit en el papel de Skuratov y Peter Mattei como Shishkov, los dos perfectos como actores y como cantantes. Erik Stoklossa (Alyeya), Stefan Margita (Morozov/Kuzmich), y Ales Jenis (Don Juan) sobresalieron como era de esperar en los papeles que habían interpretado desde el principio. El nuevo conjunto se movía y cantaba con fuerza e intención.

Pero aunque la producción tiene mucho mérito, hubo fallos. Una gran parte

de los detalles meticulosos de Chéreau se perdían en el enorme espacio del Met (culpa de su demasiado tardío estreno aquí) y la constante acción e interacción de todos en el escenario distraía de lo que debía haber sido el centro de atención del drama. Por supuesto, la esperanza seguía presente en la música de Janáček, pero en lugar de su espíritu volando junto con el águila, el público se quedó, al igual que el pobre abandonado Alyeya, sujetando sus entrañas.

Patrick Dillon

Freud y Kafka para Offenbach

CUENTOS SIN MAGIA

Nueva York. Metropolitan Opera. 3-XII-2009. Offenbach, **Les contes d'Hoffmann.** Joseph Calleja, Alan Held, Kate Lindsey, Anna Netrebko. Director musical: **James Levine.** Director escena: **Bartlett Sher.** Decorados: **Michael Yeargan.** Vestuario: **Catherine Zuber.** Iluminación: **James F. Ingalls.**

Bartlett Sher se estruja la cabeza demasiado cuando piensa en una ópera: en lugar de ofrecernos *Hoffmann* de Offenbach, nos ha ofrecido sus propias ideas sobre Offenbach, el judío alemán, intentando asimilarse como un católico francés. No es que las ideas sean malas pero no dan una visión convincente de la ópera, que está centrada, después de todo, no en Offenbach sino en una versión ficcionalizada de E. T. A. Hoffmann, un cajón de sastre, ideado por Jules Barbier y Michel Carré, los autores de la obra teatral sobre la que está basada, para contar tres de los *contes fantastiques* tan queridos por el autor. Pero no hay nada de fantasía en el espectáculo de Sher. En su lugar vemos al Josef K. de Kafka, achispado y saludando con su bombín a unas caricaturas de cabaret con pinta de desfallecidas de George Grosz.

Musicalmente las cosas fueron bastante mejores. James Levine, que ha vuelto después de dos meses de ausencia debido a una operación quirúrgica, dio una de sus mejores interpretaciones de una partitura que siempre ha dirigido bien. (La edición es el híbrido Choudens/Oeser que ha usado en el pasado, podada un poco —o al menos eso me parecía— por Sher). El tenor Joseph Calleja cantó su primer Hoffmann y seguramente lo cantará mejor cuando esté totalmente recuperado de la indisposición que sufrió durante el ensayo general tres días antes; los agudos del papel le saldrán más fácilmente. Pero incluso así, su sonido es glorioso y tiene una gran voz, y cantó y actuó con impresionante dedicación. Netrebko es otra cantante totalmente volcada que usa todos sus recursos —un atributo que sirve bien a



Joseph Calleja y Anna Netrebko

Antonia. Kathleen Kim mereció el éxito que tuvo con su espléndidamente cantada Olympia, pero Sher le hizo un flaco favor con sus indicaciones. En el papel de Giu-

lietta, la importada Ekaterina Gubanova sonó tan incómoda como se la veía. Alan Held lo hizo muy bien en su papel de los cuatro malvados, pero lo hubiera hecho incluso mejor en la producción anterior cuando los cuatro estaban nítidamente retratados. Alan Oke, que tuvo la oportunidad de cambiar de personaje, estuvo espléndido en los cuatro papeles de carácter para tenor, tenía más voz de la que suelen tener. Y Kate Lindsey fue una Musa/Nicklausse de primera, a pesar del hecho de su tedioso y constante merodear de un lado para otro. Los papeles secundarios estuvieron en buenos manos. Pero con todo, no llegó a la altura de un buen *Hoffmann*. Por favor, sr. Sher, si alguna le atrae la idea de probar con *Cascanueces*, no lo haga.

Patrick Dillon

Versión revisada de la segunda ópera de Eötvös

UN VERDADERO REESTRENO

Ópera. 20-XI-2009. Eötvös, **Le balcon.** Maria Riccarda Wesseling, Mélody Louledjian, Magdalena Anna Hofmann, Jean-Manuel Candenot, Thomas Dollé, Jacques Schwarz, Julius Best, Armand Arapian, Nigel Smith, Till Fechner. Orquesta Nacional de Burdeos-Aquitania. Director musical: **Kwamé Ryan.** Director de escena: **Gerd Heinz.** Decorados y vestuario: Stefanie Seitz.

BURDEOS Estrenada en Aix-en-Provence en julio de 2002 en el marco del Festival, la segunda ópera de Peter Eötvös decepcionó. Hay que decir que, concebida para el apretado espacio de Grand-Saint-Jean, de escenario más profundo que ancho, la obra fue transplantada en el último momento al Théâtre de l'Archevêché, de proporciones opuestas. Tanto que la partitura se perdía en un volumen demasiado grande para ella, su estilo *cabaret francés años 50* se diluía totalmente; Stanislas Nordey firmaba una puesta en escena demasiado gris y aséptica, y el reparto no hacía justicia al peculiar tono de esta adaptación de Genet. Parecía incluso que el compositor se hubiera equivocado, sin



F. Desmesure

saber responder al desafío de un texto del que no hubiera captado las sutilezas.

Dos años después de su estreno, la Ópera de Besançon presentaba una nueva producción de *Le balcon* en versión ligeramente revisada, sobre todo por la inversión de escenas al comienzo de la

obra, en una puesta en escena del belga Jean-Marc Forêt dirigida por Stéphane Petitjean. En Burdeos, el canadiense Kwamé Ryan, discípulo de Eötvös, el director de escena alemán Gerd Heinz y un nuevo reparto han conseguido otorgar a la obra todo su potencial. Esta vez la drama-

turgia funciona, con sus contrastes entre humor y profundidad, entre interior (las paredes del burdel) y exterior, de donde llegan los ruidos de la revolución en marcha, entre ilusión y realidad. Gracias a una dirección de actores muy ceñida, Gerd Heinz transforma a sus excelentes cantantes de ópera en animadores de revista que actúan con infinita espontaneidad. Deslumbrante, Maria Riccarda Wesseling encarna a Irma con una mezcla de distinción natural y guasa canalla. La joven Mélody Louledjian posee tanta presencia teatral como musicalidad, mientras Magdalena Anna Hofmann se sumerge con intensidad en sus diferentes papeles.

Bruno Serrou

Marianne Pousseur, actriz trágica

EL BARRO DE ISMÈNE

Théâtre des Amandiers. 26-XI-2009. Aperghis, **Ismène.** Marianne Pousseur. Director de escena, espacio e iluminación: **Enrico Bagnoli.** Sonido y decorado sonoro: Diederik De Cock.

NANTERRE Para el compositor de origen griego Georges Aperghis (1945), palabra y música se confunden en una misma teatralidad. Que sea o no comprensible, que se base en una lengua vernácula o en fonemas, el texto ocupa en su obra un lugar central. *Ismène*, su última pieza escénica, no es una excepción. Inspirada en el poderoso poema epónimo extraído de *El muro y el espejo* de Yannits Ritsos (1909-2007), este monodrama de 2008 presentado en Nanterre, en el marco del Festival d'Automne à Paris, es un diálogo interior, una *performance* para una mujer que se descubre en cuerpo y alma, inmersa en elementos naturales.

El texto se hunde en los

arcanos del pensamiento de *Ismène*, hija incestuosa de Edipo y de Yocasta y hermana de Antígona. Pero, por miedo o por debilidad, está en los antípodas de esta última, negándose a desafiar al destino al contentarse con ser espectadora. El poeta presenta a una *Ismène* que habla de la suerte trágica de sus allegados. Sola, yerra por los jardines de palacio con los pies en el barro hasta que, súbitamente, una presencia familiar le instiga a abrirse hacia el pasado en un monólogo a caballo entre la lucidez y la locura. Al poema, Aperghis añade numerosos pasajes expresados en un griego que sólo tiene de éste las sonoridades antiguas.

La interpretación de

Marianne Pousseur está a la misma altura desmedida de un texto de fuerza implacable. Responsable de la concepción del espectáculo junto con Enrico Bagnoli, la cantante y artista cofundadora de la compañía Khroma, hija del compositor belga Henri Pousseur (1929-2009), se inviste sin reservas en este personaje débil pero fascinante, actuando, cantando, desvariando, deambulando, vestida únicamente con un voluminoso collar de perlas. Se revela así como una prodigiosa actriz trágica, moviéndose con infinita naturalidad en un espacio líquido creado por Enrico Bagnoli del que se adueña poco a poco. Pocos elementos en un decorado constituido de agua, reflejo de los

estados anímicos de la heroína, de luz y de fuego, mientras su desnudez expresa la fragilidad, la vulnerabilidad de *Ismène*, que el barro con que se cubre subraya aún más antes de darle, al secarse, la frialdad de una estatua y, al agrietarse, la aridez de la vejez. Ensanchándose a lo largo de los 75 minutos de la obra, antes de estrecharse finalmente, la luz juega con los rasgos del rostro y luego con las sombras. El espectáculo concluye con un prolongado haz de luz cruda que prolonga el cuerpo de *Ismène*, evaporado en la infinitud líquida. Esta producción se repondrá en marzo en el Théâtre de la Monnaie de Bruselas.

Bruno Serrou

La ópera de Giordano llega a la Bastilla

UN CHÉNIER ANTIRREVOLUCIONARIO

Ópera Bastille. 3-XII-2009. Giordano, **Andrea Chénier**. Marcelo Álvarez, Sergei Murzaev, Micaela Carosi, Francesca Franci, María José Montiel. Director musical: **Daniel Oren**. Director de escena: **Giancarlo del Monaco**. Decorados: Carlo Centolavigna. Vestuario: María Filippi.

PARÍS Por asombroso que parezca, la ópera más célebre de Umberto Giordano (1867-1948), *Andrea Chénier*, acaba de hacer su entrada en el repertorio de la Ópera de París. Esta ópera verista, estrenada en la Scala el 28 de marzo de 1896 con inmenso éxito, es un vibrante retrato del poeta francés André Chénier, considerado como uno de los precursores del Romanticismo, guillotinado en 1794, y cuenta con pasajes de absoluta belleza, en particular los dos grandes monólogos: el de Carlo Gérard, antiguo sirviente convertido en influyente revolucionario, y el de la Madelon.

En su primera producción en la Ópera de París, *Andrea Chénier* ha recibido el mismo tratamiento que la *Mireille* de Gounod en la inauguración de temporada. Una lectura elemental, con anticuados decorados de cartón-piedra abocetados a la ligera y figurines polvorientos. En pocas palabras, un espectáculo cuyo conservadurismo se sitúa más allá del simple antídoto a las producciones de la era Mortier. Lo que el director de escena italiano muestra de *Andrea Chénier* huele a *Ancien Régime*. Esta producción es de un arcaísmo prescrito que efectúa un violento regreso a los años cincuenta. Tras un

primer acto estilo “baile de los vampiros”, el segundo es una fea leonera, mientras el tercero concluye con los dos héroes escalando como titis una especie de voluminosa red de pescadores. Sin dirección de actores, cantantes y coristas eran como almas en pena que se limitaban a abrir los brazos y a correr en todas direcciones de manera desenfrenada, al tiempo que las grandes decisiones las tomaban sistemáticamente sentados. En cuanto a los movimientos de masas, hacen parecer los de Francesca Zambello de una temeridad pasmosa.

Pero, por fortuna, el reparto se mostró brillante,

con un Marcelo Álvarez sólido y en buen estado vocal. Micaela Carosi en el papel de Madeleine, suplente improvisada que llegó la misma mañana desde Roma, lució su voz resplandeciente. Pero fue sobre todo el barítono Sergei Murzaev quien marcó el espectáculo con su sello, encarnando a un Carlo Gérard tan impresionante como frágil. La orquesta de la Ópera, en buena forma, dirigida de forma idiomática por Daniel Oren se lució destacando los más bellos pasajes, aun sin conseguir hacer olvidar los demasiado numerosos pasajes huecos.

Bruno Serrou

La ROH monta la comedia de Chaikovski

LA ZARINA Y EL HERRERO

Royal Opera House Covent Garden. 20-XI-2009. Chaikovski, **Cherevichki**. Olga Guriakova, Vsevolod Grivnov, Larissa Diadkova, Vladimir Matorin, Maxim Mikhailov, Sergei Leiferkus. Director musical: **Alexander Polianichko**. Directora de escena: **Francesca Zambello**.

LONDRES Chaikovski estaba orgulloso de su única comedia, *Cherevichki*, pero se encontraba en selecta compañía. Una obra irregular, nunca volvió a tener gran aceptación. Sin embargo, la Royal Opera la eligió, con algo de riesgo, como una obra para las fiestas prenavideñas y cambió su nombre por el de *Las zapatillas de la zarina*, con la esperanza de que al llamarla así hubiera adquirido un toque de magia a lo Cenicienta. Dirigió la escena Francesca Zambello, que también hizo la puesta en escena en Wexford en 1993, donde el tamaño más pequeño e íntimo del escenario pudo darle más vida. En el Covent Garden estaba perdida.

Basada en el cuento navideño de Gogol sobre el diablo y un herrero perdida-



Escena de *Las zapatillas de la zarina* de Chaikovski

mente enamorado, el encantador argumento se alargó con pesadez y la música tuvo demasiados momentos de languidez. La orquesta de la Royal Opera, capaz de tocar la *Dama de picas* u *Onegin* con fuerza, sonó poco entusiasta. Y no ayudó nada el

tempo cuadrado de Alexander Polianichko.

La velada se arrastró hasta adquirir vida en el ballet del tercer acto, gracias a la bailarina principal del Royal Ballet, Mara Galeazzi.

Los cantantes, la mayoría rusos, cantaron muy por

debajo de la calidad exigida por la Royal Opera. La Oxa-na de Olga Guriakova y el Vakula de Vsevolod Grivnov lucharon por lograr algún impacto. El veterano Sergei Leiferkus, con voz pálida pero elegante, y el bajo del Bolshoi Vladimir Matorin, salvaron la situación. Zambello montó un buen espectáculo, pero el constante ajeteo no podía disimular la debilidad de la pieza. Los decorados folclóricos ucranianos, enriquecidos por la iluminación de Rick Fisher, dieron a la obra un cierto encanto de libro infantil *pop-up* lleno de color. Se consideraba un espectáculo para la familia. Me alegré de no tener sentado a mi lado un niño inquieto durante la obra.

Fiona Maddocks

Westbroek triunfa como Minnie

BAJO EL LEÓN RUGIENTE

Het Muziektheater. 6-XII-2009. Puccini, *La fanciulla del west*. Eva-Maria Westbroek, Zoran Todorovich, Lucio Gallo, Roman Sadnik, Diogenes Randes, Stephen Gadd. Filarmónica de Holanda. Director musical: **Carlo Rizzi**. Director de escena: **Nikolaus Lehnhoff**. Decorados: Raimund Bauer. Vestuario: Andrea Schmitt-Futterer.



Eva-Maria Westbroek y Zoran Todorovich en *La fanciulla del west* de Puccini

ÁMSTERDAM Para los directores de escena modernos un vínculo entre *La fanciulla del West* y Hollywood parece casi inevitable, pero es probable que nadie haya ido tan lejos como Nikolaus Lehnhoff con su nueva producción para la Ópera de los Países Bajos. Los voluptuosos decorados de Raimund Bauer sitúan la acción del primer acto en un enorme bar del metro de Nueva York, con efectos y proyecciones de animadas películas en cine-mascope, y en el segundo acto, Minnie tiene para su cabaña una especie de caravana forrada de tela rosa como las que se usaban las estrellas para su camerino cuando tenían que filmar en exteriores. Sin embargo, todo esto fue únicamente un preludio para los efectos especiales del último acto. Arrancaba con un montón de cabriolés y al entrar Minnie se cambió la escena a un plató de una legendaria película de MGM con Minnie de rubia platino a lo Jean Harlow bajando una escalinata muy iluminada. Y por si el público no entendiera del todo, encima estaba el gigantesco león de MGM rugiendo.

Por supuesto, esta ópera plantea muchos problemas

para cualquier director, a pesar de los muchos momentos fascinantes de la partitura, escrita por Puccini cuando estaba desarrollando una maestría musical con la que escribiría más tarde *Il trittico* y *Turandot*. El problema principal es el libreto, que es poco creíble y a veces infantil, cosa que el público nota en seguida gracias a los subtítulos que los teatros usan hoy. La producción tiene que vencer sus defectos sin eclipsar la música y en este punto lo hizo bastante bien Lehnhoff, especialmente con las escenas del primer acto. La tensión del triángulo Minnie-Johnson-Rance del segundo acto tuvo algunos problemas, debido al espacio muy pequeño en la que tenían que desenvolverse los cantantes, y el tercer acto fue demasiado, ya que hubiera sido un espléndido final para una comedia musical pero no para una escena de ópera con un crudo toque de sentimentalidad.

Afortunadamente, el lado musical estaba en buenos manos, Carlo Rizzi es un director con un sentimiento excelente para los momentos álgidos y los pequeños detalles de la partitura de Puccini. La Orquesta Filarmónica de los Países Bajos, que tocó

tan chapuceramente el mes pasado en *Salomé*, se vengó esta vez con una brillante interpretación y evitó cualquier rastro de sentimentalidad. Pero en realidad el público vino a ver esta representación en concreto, ya que era la primera interpretación operística en su país natal de la internacionalmente aclamada soprano holandesa Eva-Maria Westbroek después de su sensacional *Lady Macbeth de Mtsensk* en el Festival de Holanda de 2006. Y nadie salió desilusionado. Westbroek, que considera Minnie su papel favorito, cantó espléndidamente, dando a la música de Puccini toda la ternura y sutileza que necesita. Y más importante aún es que actuó de forma creíble al combinar los aspectos juveniles con los momentos en que tiene que dominar a los hombres en el escenario como si fuera una Brünnhilde italoamericana. Tuvo un gran apoyo en Zoran Todorovich, que hizo el papel de Dick Johnson más que creíble, y en Lucio Gallo, de voz sedosa, que hizo de Jack Rance un *sberiff* muy frustrado y en un grupo de fuertes cantantes en papeles secundarios.

Paul Korenhof

MAUS 2010

II CICLO DE MÚSICA ANTIGUA UNIVERSIDAD DE SEVILLA
DEL 20 AL 22 ENERO 2010
 CAPILLA DEL RECTORADO | 21.00

20 ENE HOPKINSON SMITH
 MILANO, MILAN

21 ENE MORE HISPANO (DIR. VICENTE PARRILLA)
 YR A OYDO

22 ENE EL IMPERIO DE LOS SENTIDOS
 EROS YPSIQUE

ENTRADA LIBRE CON INVITACIÓN

zanfoiamovil
 creación y gestión cultural

U.S. cicus
 Centro de Actividades Culturales de la Universidad de Sevilla

50 scherzo

Inauguración de temporada y homenaje a Domingo

UNA TRAGEDIA DEL ALMA

Teatro alla Scala. 7-XII-2009. Bizet, *Carmen*. Anita Rachvelishvili, Jonas Kaufmann, Erwin Schrott, Adriana Damato. Director musical: **Daniel Barenboim**. Directora de escena y vestuario: **Emma Dante**. Decorados: Richard Peduzzi. 9-XII-2009. **Gala Plácido Domingo**. Plácido Domingo, Nina Stemme, Kwangchul Youn. Director: **Daniel Barenboim**. Wagner, *Walkyria*, acto I.

MILÁN Daniel Barenboim, junto con la Orquesta de la Scala y el coro preparado por Casoni, ha sido el gran protagonista de la *Carmen* que ha abierto la nueva temporada de la Scala. Ateniéndose a la edición original, sin los recitativos de Guiraud, pero con una plantilla orquestal más bien amplia, Barenboim ha producido un sonido suntuoso pero carente de pesadez, con resultados de extraordinaria intensidad trágica, mantenida siempre sobre el filo de una inquieta tensión, dejando emerger continuamente detalles de precioso refinamiento. En su visión, permanecen en segundo plano los caracteres de *opéra-comique* y se va directamente, con intensidad máxima, al núcleo trágico de *Carmen*. Con valiente elección, Lissner había confiado la dirección de escena a Emma Dante (Palermo, 1967), que durante cerca de diez años ha protagonizado una intensa indagación teatral con su Compagnia Sud Costa Occidentale, que ha obtenido numerosos reconocimientos en Italia y sobre todo en Francia. *Carmen* en la Scala era su primer espectáculo de ópera. Estableciendo una relación de unitaria coherencia con la visión de Barenboim, la dirección de Emma Dante se sitúa bajo el signo de la tragedia, de una profundidad que elimina toda decoración y todo naturalismo elemental, evocando un sur del alma, un sur doloroso, sin concesiones al folclore ibérico o a la ambientación "española" tradicional. La ambientación es creada por muros que son los elementos determinantes de la escenografía de Richard Peduzzi, bellísima en sus colores apagados, rica de claroscuros y en la definición de los espacios. La



Anita Rachvelishvili y Jonas Kaufmann en *Carmen* de Bizet en la inauguración de La Scala

directora evita una lectura realista, proponiendo "una interpretación de la realidad donde el escenario está empañado por algunas pinceladas surrealistas". El mundo teatral de Emma Dante se encuentra con la música de Bizet a través del gusto por los símbolos (que tienen un peso esencial en el espectáculo) y la presencia de los actores de su compañía, que actúan como mimos y a menudo se integran de modo muy sugestivo al coro, en escenas de masas de arrolladora eficacia, como en las acciones que sustituyeron el tradicional desfile del acto cuarto, la danza del comienzo del segundo, o las peleas de las cigarreras. Son siempre presencias que no dejan indiferente. Todo aparece meditado y coherente, aun si no siempre resulta convin-

cente de igual manera: he tenido la impresión de que algunos símbolos y acciones mímicas son excesivos. Del reparto, fue muy positiva la presentación como Carmen de la georgiana Anita Rachvelishvili, que tiene una voz bellísima y canta muy bien, aun si todavía no posee una fuerte personalidad interpretativa. Maravilloso el tenor Jonas Kaufmann. El uso refinadísimo de las medias voces encarnaba de la mejor manera posible la fragilidad y la ternura de Don José, pero sin que le faltase la fuerza necesaria de los acentos de la desesperación. Un poco decepcionante Erwin Schrott, un Escamillo más arrogante y seguro en el plano escénico que en el vocal. Modesta la Micaela de Adriana Damato, muy bien Michèle Losier (Frasquita), Adriana

Kucerova (Mercedes) y todos los demás.

Dos días después de la inauguración de la temporada, la Scala ha conmemorado los 40 años de la presentación de Plácido Domingo, que cantó por primera vez en Milán el 7 de diciembre de 1969 (*Ernani*). Barenboim dirigió espléndidamente el primer acto de la *Walkyria*, donde Domingo, flanqueado por Nina Stemme, maravillosa Sieglinde, y Kwangchul Youn, excelente Hunding, cantó el papel de Siegmund con una seguridad y una intensidad increíbles, sin un momento de incertidumbre, y tuvo un auténtico triunfo. Con Barenboim cantará de barítono en abril la parte protagonista de *Simon Boccanegra*.

Paolo Petazzi



OSIGi
Orquesta Sinfónica Ciudad de Gijón

**Temporada de Conciertos
2009-2010**

25/10/2009
Las cuatro estaciones
Obras de Vivaldi y Piazzolla
Director: Oliver Diaz
Violín: Yuri Zhislin
Gijón Sur

29/11/2009
**Bicentenario
de la muerte de Haydn**
Obras de Bartók, Rodrigo y Haydn
Director: Oliver Diaz
Guitarra: Miguel Trápaga
Gijón Sur

13/12/2009
Entartete Musik
Obras de Schreker y Weill
Director: Oliver Diaz
Soprano: Felicidad Farag
Gijón Sur

1/1/2010
Concierto de Año Nuevo
Director: Oliver Diaz
Coro de la OSIGi
Directora del Coro: Beatriz Suárez
Gijón Sur

29/1/2010
Requiem de Verdi
Director: Oliver Diaz
S. Krasteva, L. Casariego, A. Roy y M. Tzonev
ORFEÓN DONOSTIARRA
Director: José Antonio Sáinz Alfaro
Teatro Jovellanos

21/3/2010
Música Española
Obras de Falla y Rodrigo
Director: Oliver Diaz
Teatro Jovellanos

21/3/2010
Música Española
Obras de Falla y Rodrigo
Director: Oliver Diaz
Teatro Jovellanos

10/4/2010
Clara Sinfónica
Director: Francisco de Gálvez
Cantante: Clara Montes
Teatro Jovellanos

9/5/2010
Música Americana
Obras de Copland, Milhaud y Carter
Director: Oliver Diaz
Teatro Jovellanos

Julio/2010
Temporada Lírica Antonio Medio

Agosto/2010
XI Festival internacional de piano de Gijón



Janáček emparejado con Mascagni

DE AMAZONAS Y CAMPELINOS

Teatro La Fenice. 11-XII-2009. Janáček, *Sárka*. Mascagni, *Cavalleria rusticana*. Christina Dietzsch, Andrea Carè, Mark Steven Doss, Shi Yijie; Anna Smirnova, Walter Fraccaro. Director musical: Bruno Bartoletti. Director de escena: Ermanno Olmi. Decorados: Arnaldo Pomodoro.



Michele Crosera

Christina Dietzsch y Andrea Carè en *Sárka* de Janáček en La Fenice

VENECIA El último espectáculo de ópera de la temporada 2009 de La Fenice proponía la primera representación en Italia de *Sárka*, la ópera que el joven Janáček compuso en 1887 sin que acabase la partitura, porque el autor del texto, Julius Zeyer, no le dio autorización. Reencontrádola treinta años después, hizo instrumentar el tercer acto por un alumno y tras una revisión se representó *Sárka* en 1925. La trama retoma la antigua leyenda de la amazona *Sárka*, que en su lucha contra los hombres conquista el amor del joven héroe Ctirad, lo desarma con un engaño y lo hace asesinar por sus compañeras. Y sin embargo lo amaba; se traspasa con el acero y arroja a la hoguera donde arde el cadáver. Coherentemente con el tema, Janáček escribió una música de carácter nacional eslavo, próxima a la de Smetana, pero con rasgos ya muy personales, en su violencia y concisión, en la gran apertura lírica del dúo entre *Sárka* y Ctirad. La escena ideada por Arnaldo Pomodoro con su inconfundible estilo era apta para evocar el carácter mítico ancestral de

la historia, y pudo contar con la sensible dirección de Bruno Bartoletti y un válido reparto (con la bellísima y estupenda Christina Dietzsch como *Sárka*, Andrea Carè, un poco inmaduro pero convincente en el papel tenoril de Ctirad, y los magníficos Mark Steven Doss y Shi Yijie). Bastante convencional la dirección de Olmi.

Sárka, que dura poco más de una hora, se había reunido con *Cavalleria rusticana* (una mala elección, aunque quizá menos que el acoplamiento de *Payasos con Von heute auf morgen* en Venecia en 2008). Aquí la dirección de Olmi se ha ahorrado la iglesia y la procesión, pero ha situado en el centro de la escena una cruz gigantesca de Pomodoro. Me ha parecido más sugestiva la escena casi vacía del comienzo. Inaudible la Santuzza de Anna Smirnova, que no sabe utilizar sus abundantes medios vocales. Tosco, pero al menos vocalmente sólido, el Turiddu de Walter Fraccaro. Digno Angelo Veccia (Alfio).

Paolo Petazzi

Se recupera su *Réquiem* juvenil

LA PREHISTORIA DE MADERNA

Venecia. Teatro La Fenice. 19-XI-2009. Carmela Remigio, soprano; Veronica Simeoni, mezzosoprano; Mario Zaffiri, tenor; Simone Alberghini, bajo. Coro y Orquesta de La Fenice. Director: **Andrea Molino**. Maderna, *Réquiem*.

El más importante y ambicioso de los trabajos juveniles de Bruno Maderna (1920-1973), el *Réquiem*, acabado en 1946, sólo ahora se ha estrenado. En 1946, el compositor norteamericano Virgil Thomson intentó en vano estrenarlo en Estados Unidos y la partitura parecía perdida. Maderna no se interesó ya más: se había convertido en uno de los protagonistas de la renovación radical del lenguaje musical de la segunda posguerra, mientras que el *Réquiem* estaba ligado al gusto llamado "neoclásico" entonces difundido por Italia

y adoptado por Stravinski y Hindemith. Hace poco más de un año, el *Réquiem* fue encontrado, gracias a la investigación de Veniero Rizzardi, y ahora La Fenice, con su primera interpretación, ha inaugurado de la mejor manera la temporada de conciertos 2009-2010. En el *Réquiem*, Maderna es un compositor lleno de ideas (incluso quizá demasiadas), dotado de un altísimo magisterio en todas las posibilidades de la más compleja escritura para coro, abierto a una urgencia expresiva de trágica tensión (con una violencia que idealmente, no

por el lenguaje, podría remontarse a Verdi). La gran orquesta incluye metales, percusiones, tres pianos y cuerda (no hay maderas). Son evidentes las reminiscencias de Stravinski (*Sinfonía de los salmos*, *Bodas*), repensadas sin embargo con tumultuosa urgencia expresiva; bellísimos algunos grandes momentos corales, como el primer episodio y toda la parte conclusiva. No faltan las páginas de acusado lirismo, en las que se reconoce al alumno de Gian Francesco Malipiero y se prefigura uno de los caracteres de la originalidad del Maderna

maduro. En La Fenice, hubiera debido dirigir Riccardo Chailly, obligado a renunciar por razones de salud. También el tenor y el bajo fueron sustitutos; pero bajo la guía segura e inteligente de Andrea Molino, los conjuntos de La Fenice y los solistas afrontaron bien la difícil empresa. Se apreció sobre todo a Carmela Remigio y Veronica Simeoni, pero los solistas más comprometidos fueron el bajo Simone Alberghini y sobre todo el tenor, Mario Zeffiri.

Paolo Petazzi

Dos propuestas singulares

DE LAS HADAS A NÁPOLES

Teatro São Carlos. 21-XI-2009. Respighi, *La bella dormiente nel bosco*. Programa de Jóvenes Intérpretes. Director musical: **João Paulo Santos**. Director de escena: **André Heller-Lopes**. Centro Cultural de Belém. 22-XI-2009. Pergolesi, *Lo frate 'nnamorato*. Los Músicos do Tejo.

LISBOA El San Carlos estreno oficialmente su Programa de Jóvenes Intérpretes (PJI) con una producción de la ópera infantil *La bella dormiente* de Respighi en una versión en portugués adaptada por Alexandre Delgado, donde el único defecto fue la falta de subtítulos durante el espectáculo. La escenografía de André Heller-Lopes flaquea dramáticamente en dos momentos: en la escena de los telares (dirección de actores) y en la escena que culmina con el despertar de la princesa (aquí a nivel escénico) ambas carecen de la tensión y la expectativa debidas.

En el plano vocal, los cantantes del PJI en cuestión mostraron dotes desiguales: Raquel Alão (Hada Azul) solo tuvo ojos para las partes agudas; Luisa Francesconi (hada mala, Vieja, Duquesa) fue convincente y madura; Marco Alves dos Santos (Príncipe, Bobo) y Ana Franco (prince-



Escena de *La bella dormiente* de Respighi en el Teatro São Carlos

sa) estuvieron más discretos, lo que perjudicó el "pucciniño" dueto final; João Oliveira (Rey) fue mejor actor que cantante y João Merino (Embajador, Leñador), por fin, estuvo seguro y expresivo. João Paulo Santos dirigió la Sinfónica Portuguesa con nervio rítmico y ojo para el colorido, pero la cohesión no siempre fue la mejor.

Microcosmos y cosmopolitismo, vida de barrio y críti-

ca social. He aquí los ingredientes del *Frato 'nnamorato*, de Pergolesi, estrenado ahora en Portugal por los Músicos do Tejo. Notable fue el idiomatismo en el dialecto napolitano de Luís Rodrigues (Marcaniello), Sandra Medeiros (Cardella) y Eduarda Melo (Ascanio). La escena, un simple escenario con tres zonas, resultó eficaz, pero una idea de puerta o ventana incrementaría lo pintoresco.

Musicalmente, los Músicos do Tejo mostraron una gran calidad y capacidad para restituir la sonoridad, a pesar de ciertos pasajes más descosidos en los violines. Bajo continuo, flauta y oboe fueron muy fiables. En términos vocales, Don Pietro (João Fernandes) merece entrar en los anales; Luís Rodrigues lo hizo todo bien y Carlos Guilherme (Carlo) se mostró enérgico y con sentido de lo cómico. Sandra Medeiros compensa sus limitaciones vocales con la teatralidad; Joana Seara (Vannela) estuvo en su elemento natural; Carla Caramujo (Nena) mostró seguridad en un registro más vistoso; Sara Amorim (Nina) respondió bien en su bello timbre de contralto; Eduarda Melo solamente despertó en el Acto II; Inés Madeira (Lugrezia) estuvo más discreta.

Bernardo Mariano

Un acontecimiento straussiano gracias al regreso de Franz Welser-Möst

UNA COLORISTA FIESTA DE CUMPLEAÑOS

Opernhaus. 13-XII-2009, Strauss, *Die Frau ohne Schatten*. Emily Magee, Janice Baird, Birgit Remmert, Roberto Saccà, Michael Volle, Valeri Murga, Andreas Hörl, Martin Zysset, Reinhard Mayr. Director musical: **Franz Welser-Möst**. Director de escena: **David Pountney**. Decorados: Robert Israel. Vestuario: Marie-Jeanne Lecca.

ZÜRICH David Pountney se ha centrado básicamente en su montaje en el perfil psicológico de los personajes. Así nos encontramos no sólo con el matrimonio de Tintoreros reflejado con un profundo realismo, sino que también las figuras imperiales y los espíritus tienen rasgos humanos, escuchan detrás de las paredes, tienen motivaciones, deseos y decepciones. Con todo, no puede dejar totalmente de lado el aspecto esotérico de la obra, aunque a las solemnes leyes divinas siempre aporta un irónico contrapunto de humor negro. Por ejemplo: en lugar de la cornamenta de un ciervo, vemos colgado en la pared al animal entero y despellejado. En las ruinas de la casa de los Tintoreros aún están los restos de los cadáveres y su



Escena de *La mujer sin sombra* de Richard Strauss

destrucción es celebrada con lluvia de globos y confetis, mientras que la alegría por la reconciliación final se convierte en una colorista fiesta de cumpleaños.

No hay nada que objetar a esto, pero a medida que avanza la obra más inútiles resultan estos *gags*, mientras nos vemos inmersos cada vez con mayor fuerza en este cosmos musical postromántico, de melodías aparente-

mente inagotables, juegos tímbricos y armónicos e iridiscentes combinaciones sonoras. En este sentido, *Die Frau ohne Schatten* resulta aún superior a *Der Rosenkavalier*: una obra maestra en el arte de la instrumentación, que requiere un particular refinamiento por parte de orquesta y director. En su regreso al foso de la Ópera de Zúrich, Franz Welser-Möst ha demostrado su cuidado

camerístico, su capacidad para los contrastes dinámicos y su enorme experiencia en las grandes óperas sinfónicas de Wagner o Strauss.

Contó, además, con un reparto especialmente sensible hacia este estilo, empezando por el sensacional Barak de Michael Volle, que se movió soberanamente sobre el lujurioso tejido straussiano. Emily Magee como la Emperatriz estuvo prácticamente a su altura, con una enorme variedad de matices, algo que al final le faltó a la, en cualquier caso, muy sólida y carnal Tintorera de Janice Baird. Birgit Remmert resultó un tanto escasa de fuerza como Nodriza, aunque Roberto Saccà confirió al Emperador unos tonos muy hermosos.

Reinmar Wagner

Estéticas proyecciones para una de las más débiles óperas de Verdi

JUEGOS DE AGUA Y FUEGO MÁGICO

Zúrich. Opernhaus. 22-XI-2009. Verdi, *Il corsaro*. Carmen Giannattasio, Elena Mosuc, Vittorio Grigolo, Juan Pons, Giuseppe Scorsin, Simon Wallfisch. Director musical: **Eivind Gullberg Jensen**. Director de escena: **Damiano Michieletto**. Decorados: Paolo Fantin. Vestuario: Carla Teti.

La novela en verso de Lord Byron *The Corsair* es, en el libreto de Piave, muy poco aprovechable para una puesta en escena puramente narrativa, y no digamos psicológicamente profunda, lo que ha llevado a Damiano Michieletto a refugiarse en una serie de bellos juegos de agua, de color y de luz, que al reflejarse producen unos efectos fantásticos. Todo el escenario es un estanque, cubierto y rodeado por paredes que son espejos. Por allí navegan, a modo de islas perdidas, la cama de Medora o el barco pirata de Corrado. Cuando ambos se encuentran se produce un dúo. Por lo demás, este

modo de girar es un hermoso ejemplo de la distancia existente entre la pareja de enamorados.

El corsario es presentado casi como un *alter ego* de Lord Byron. Su barco es un escritorio, sus apuntes caen al agua. Un alma romántica perdida, llena de sentimientos de culpa y que al final realmente llega a serlo. Su amante sucumbe ante la anhelada muerte, el pachá termina como un cadáver flotando en el mar, y sólo queda la esclava Gulnara como un fuerte personaje.

También gracias a una sólida cantante: Carmen Giannattasio combinó ligereza, movilidad, seguridad

en la afinación y potencia con una interpretación entregada y segura. Aún más entusiasta se mostró el tenor Vittorio Grigolo en el papel titular. Su temperamento sin reservas, su encanto y su envidiable fuerza de proyección le hicieron irresistible y le permitieron triunfar sin problemas sobre el a menudo excesivo sonido orquestal, que el noruego Eivind Gullberg Jensen extrajo del foso. Sin duda, esta partitura es una de las más débiles y menos inspiradas de Verdi. No encontramos en ella ninguna sutileza en la orquestación, sino ruidosos finales y un permanente brío. Aquí

fue donde el joven maestro mejor pudo defenderse, ya que su lectura tuvo impulso rítmico y calor.

Como el pachá de los turcos, Juan Pons sólo pudo ofrecer algunos restos de su gran pasado baritonal. En cambio, Elena Mosuc como Medora no tuvo ningún problema vocal, pero su actuación estuvo llena de manierismos canoros y actorales que ni siquiera el director de escena pudo evitar. Una demostración de divismo en la que la cama flotante como una isla desierta resultó sorprendentemente muy adecuada.

Reinmar Wagner

Fundación Albéniz

Escuela Superior de Música Reina Sofía

Instituto Internacional de Música de Cámara de Madrid

ACTIVIDADES ENERO A MARZO 2010

CONCIERTOS

AUDITORIO SONY

Acceso libre hasta completar aforo

Ciclo "Da Camera"

Grupos del **Instituto Internacional de Música de Cámara de Madrid** y de la **Escuela Superior de Música Reina Sofía**

Grupos con Piano (14 y 20 enero, 4 marzo)
 Grupos de Viento (15 enero, 9 y 12 febrero, 15 marzo)
 Cuartetos de Cuerda (28 y 29 enero, 17 febrero, 10 marzo)

Conciertos de Pascua

Alumnos de la **Escuela Superior de Música Reina Sofía**

Cátedra de Viola BBVA (3 y 10 marzo)	Cátedra de Violonchelo Ferrovial (11 marzo)
Cátedra de Violín Telefónica (5 marzo)	Cátedra de Clarinete (12 marzo)
Cátedra de Canto "Alfredo Kraus" (5 marzo)	Cátedra de Piano (12 y 16 marzo)
Fundación Ramón Areces (5 marzo)	Fundación Banco Santander (12 y 16 marzo)
Cátedra de Trompa (8 marzo)	Cátedra de Violín (15 marzo)
Fundación "la Caixa" (8 marzo)	Cátedra de Fagot (18 marzo)

Ciclo "Preludio"

Grupos de la **Escuela Superior de Música Reina Sofía**

Grupos con Piano (13 y 27 enero)
 Grupos de Cuerda (1 y 18 febrero)

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA

Conciertos para Escolares

Abierto a Centros de Primaria de la Comunidad de Madrid
 Patrocinado por **Fundación Banco Santander**

Instrumentos ibéricos (24 febrero)	Commedia dell'arte (14 abril)
Debajo del contrabajo (17 marzo)	La vuelta al mundo en ocho melodías (5 mayo)

Conciertos de la Orquesta Sinfónica Freixenet de la Escuela Superior de Música Reina Sofía

Orquesta Sinfónica Freixenet

Péter Csaba, director

Dúo del Valle de la Fundación Málaga

Víctor del Valle, piano

Luis del Valle, piano

Gran Teatro del Liceo, Barcelona (23 febrero) Auditorio Nacional de Música (26 febrero)



AÑO ALBÉNIZ 2009.2010

"ALBÉNIZ EN ABIERTO"
www.albenizenabierto.com



**Presentación
de la Nueva Edición
de "Iberia" on line**

LECCIONES MAGISTRALES

Escuela Superior de Música Reina Sofía

Radek Barborák (18 a 22 de enero), Cátedra de Trompa Fundación "la Caixa"
Gérard Caussé (18 a 22 de enero), Cátedra de Viola BBVA
Thomas Indermühle (25 a 28 de enero), Cátedra de Oboe Repsol
Gary Hoffman (25 a 29 enero), Cátedra de Violonchelo Ferrovial
Mikael Eliassen (8 a 12 febrero), Cátedra de Canto "Alfredo Kraus" Fundación Ramón Areces
Péter Csaba (20 a 27 febrero), Orquesta Sinfónica Freixenet
William Bennett (1 a 4 de marzo), Cátedra de Flauta
Božo Paradžik (1 a 4 de marzo), Cátedra de Contrabajo Fundación Cultural Banesto
Pavel Gililov (2 a 5 de marzo), Cátedra de Piano Fundación Banco Santander
Stefan Schweigert (8 a 11 de marzo), Cátedra de Fagot
Kim Nam Yun (8 a 12 de marzo), Cátedra de Violín Telefónica

Instituto Internacional de Música de Cámara de Madrid

Radek Barborák (18 a 22 de enero), Departamento de Vientos
Thomas Indermühle (25 a 28 de enero), Departamento de Vientos
Ferenc Rados (8 a 12 de febrero), Departamento de Grupos con Piano
William Bennett (1 a 4 de marzo), Departamento de Vientos
Stefan Schweigert (8 a 11 de marzo), Departamento de Vientos
Valentin Erben (15 a 18 de marzo), Departamento de Cuerdas

Más Información: www.fundacionalbeniz.com - www.escuelasuperiordemusicareinasofia.es



Fundación Albéniz. Plaza de Oriente, s/n. 28013 Madrid. Tlf.: 91 523 04 19



LANG LANG: CHINA EN EL CORAZÓN



Ha alcanzado su sueño, el suyo y el de su padre, y ahora es el número uno. Lang Lang es la cara amable y exitosa de la política del hijo único impuesta en China en 1979. Sus padres, hijos de la Revolución Cultural, fueron obligados a marcharse al campo para trabajar en los arrozales y se vieron despojados de su vida y de sus ambiciones, así que proyectaron en su único vástago todas sus frustraciones, él tenía que ser lo que ellos no habían podido. A su padre, músico antes de la revolución, no le bastaba con que su hijo fuese bueno; tenía que ganar, tenía que ser el mejor

y el único, el mundo entero debía conocerlo. Así que con tres años, le regalaron un piano y allí permaneció sentado toda su infancia y su adolescencia, tocando hasta que le dolían los dedos. Su padre fue su primer profesor y, más adelante, cuando se trasladaron a Pekín, dirigió todos y cada uno de sus pasos dentro de un terrible, implacable y competitivo sistema chino en el que todo aquel considerado con talento es puntuado una y otra vez.

Seguramente si Lang Lang consiguió superar la ambición de su padre fue porque él también la tenía. De otro modo,

A penas puede caminar por Pekín, junto con Nueva York uno de sus hogares, sin que lo rodee una multitud de jóvenes admiradores en busca de un autógrafo. Pero a él no le importa, se siente bien en su piel de estrella del *rock* y le parece magnífico el interés que ha despertado en su país, la afición por la música clásica que ha conseguido inculcar en millones de niños.

algunos años después, reconocería como una *Rapsodia húngara* de Liszt. A su ambición se unía también el deseo de no decepcionar a sus padres, de mantener vivas sus expectativas, de que ellos pudieran encontrar en él algo más que el eco de las esperanzas depositadas. Su nombre era ya premonitorio pues Lâng significa brillante y luminoso y Láng, hombre educado.

Después tocar se convirtió en una forma de escape, de evasión de un apartamento mugriento en Pekín, por el que los ratones corrían a sus anchas y en el que tenía que compartir el baño con otras seis familias más; tocar era también una forma de sentirse más cerca de su madre, tan lejana, obligada a quedarse en el norte de China para que él y su padre pudieran vivir del sueldo que ella ganaba, era una forma de imaginarse abrazado por ella.

El piano y los *transformers* con los que se entretenía constituyeron todo su mundo de niño en Shenyang y en Pekín. No tenía amigos, apenas se sentía cómodo en el colegio, al que, además, no le gustaba acudir y tuvo que aprender a relacionarse, a salir de ese universo irreal en el que vivía y a ver más allá de las teclas blancas y negras de su instrumento. A pesar de su padre, para quien nunca eran suficientes los esfuerzos del pequeño. Un paso adelante, significaba comenzar a preparar el siguiente. Jamás un descanso, un día libre, un momento de relajación. Jamás una sonrisa. Su padre no sonreía nunca. No olvidemos, con nuestra mentalidad europea, que estamos hablando de un niño obligado a ganar concurso tras concurso, a ser el número uno incluso en los exámenes de ingreso al conservatorio de Pekín, de un niño que todavía no ha cumplido diez años y no puede conformarse con pequeñas victorias. Ganar, ganar, ganar es la única salida posible.

Y con diez años llega la crisis. La presión ha sido enorme. No sólo la impuesta por su padre, también la externa. El sistema chino es implacable, las competiciones, las envidias, los intereses o las esperanzas puestas en terceros llegan allí a su máxima expresión. Una profesora que iba a proporcionarle la ansiada entrada en el conservatorio de Pekín lo rechaza aduciendo que el niño no tiene talento, aunque esa parece no ser la verdadera razón. Su padre se siente perdido, en una ciudad extraña, sin recursos y ve que todas las esperanzas puestas en su hijo pueden desvanecerse de golpe. Volver a Shenyang derrotado es una deshonra que no puede soportar y sólo la muerte parece la única salida posible. Lang Lang llega tarde a casa, después de un ensayo con un coro, sólo una hora tarde. Lo único que su padre puede ver en ello es que su hijo estudiará una hora menos y pierde por completo el control. El pianista reconoce que en ese momento odió a su padre y admite que no sabe si llegará a perdonárselo algún día. A un niño de diez años su padre le habla de deshonra y le tiende un bote de somníferos para que se los tome. A un niño de diez años su padre le habla de suicidio. Si no quiere tomarse las pastillas, puede tirarse por la ventana. Mejor eso que volver a casa con las manos vacías. Y el niño teme que su padre pueda llegar a tirarlo por el balcón. Hasta tal punto está fuera de sí. Lang Lang no sabe qué hacer y, después de pasarse su corta vida temiendo que algo pudiera pasarle a sus manos, comienza a dar puñetazos a la pared. Funciona. Su padre reacciona, no quiere que muera, sólo quiere que estudie.

Durante largos meses Lang Lang no volverá a tocar, ni a hablar con su padre, ni a mirarlo siquiera. Odiará al piano y a su padre por querer que muriese, por no creer que llegó tarde porque el ensayo se alargó, por hacerle odiar el piano, por hacerle odiar lo que siempre había amado.

En la corta vida de este joven pianista se han cruzado personas que han marcado su vida de forma indeleble. En un momento como este, la reaparición de una antigua profesora es crucial, pues consigue volver a estimular al peque-

muy probablemente se hubiera acabado ahogando en ella, no hubiera podido soportar toda esa presión a la que fue sometido siendo solo un niño. Él mismo afirma que cuando se sentaban a hacer música juntos, él al piano y su padre, al erhu, se sentía unido estrechamente a él por una mezcla de amor filial y de una peligrosa ambición implacable y arrolladora. Tocar el piano era para él como jugar y jugando llegó al instrumento. Gracias a Tom y Jerry y a uno de sus episodios titulado *Concierto gatuno*, el pequeño Lang Lang quiso tocar el piano, tocar eso que el ratón y el gato tocaban y que,



Olaf Haime/DG

ño, lo pone en contacto con otro maestro y le proporciona indirectamente la ansiada entrada al Conservatorio de Pekín, con el primer puesto en la lista de ingreso, por supuesto. Y junto a ella, un frutero que le ayudará a tender puentes entre él y su padre y que se convertirá en un miembro más de la familia. De todos estos personajes Lang Lang da cumplida cuenta en su biografía, *Un viaje de miles de kilómetros*, que se publica en castellano en los próximos meses. Veintisiete años y toda una vida que contar. El libro ha sido traducido ya a varios idiomas e incluso se ha publicado una versión para niños. Y es que Lang Lang es una auténtica estrella.

A velocidad de vértigo

Entre Pekín y Filadelfia todo sucede a una velocidad de vértigo y en cinco años Lang Lang consigue entrar en el Instituto Curtis con una beca. Un beca que además de pagarle los estudios le permite vivir en un apartamento con un piano de cola y baño propio. La mentalidad competitiva y profundamente china de los Lang casa mal con los consejos de Gary Graffman, su profesor en Curtis. Para él ha llegado la hora de dejar los concursos y esperar, puesto que nuestro

artista forma parte ya de una lista de sustitutos en una agencia. Es cuestión de tiempo que lo llamen para una sustitución de última hora. Pero el momento no llega. Su padre se desespera y opina que su hijo debe seguir presentándose a concursos. Incluso el propio Lang Lang duda de que su maestro haya elegido para él el camino correcto, pero por ese concepto sagrado de respeto con el que ha sido educado decide obedecer a su profesor. Y por fin llega Ravinia, Eschenbach y Watts, al que tiene que sustituir en menos de veinticuatro horas en un concierto con la Sinfónica de Chicago. El éxito clamoroso del concierto se extiende como la pólvora y en sólo diez años Lang Lang se ha convertido en algo más que un pianista. Su popularidad es casi la de un futbolista o la de una estrella del *rock*.

Su página web no es la de un intérprete de música clásica al uso. En ella se puede entrar en una tienda en la que comprar su libro, o una bufanda, o las zapatillas que una conocida marca deportiva ha personalizado para él. Sus seguidores pueden registrarse en una red y mantenerse en contacto o compartir impresiones. Pueden descargar allí las fotos o vídeos que quieran. Desde la página web se puede solicitar un recital privado en cualquier lugar de unos noven-

ta minutos de duración por la módica cantidad de 350.000 dólares que van destinados a la Fundación Lang Lang. Porque Lang Lang no olvida su pasado, ni de dónde viene y, a pesar de vivir entre aviones, limusinas y hoteles lujosos o, tal vez, precisamente por ello, siente la obligación de transmitir el amor por la música a los más jóvenes, de contribuir de alguna manera a su formación y a su educación como futuros músicos o amantes de la música. Quiere además poder ayudar a jóvenes pianistas con talento para que puedan tener oportunidades similares a las que él tuvo y que todo su arte no se quede por el camino. Lang Lang pretende que los jóvenes puedan entender mejor y más profundamente la música clásica y, gracias a eso, disfruten más de ella.

Su compromiso con los niños no termina ahí. Junto con Steinway ha creado cinco versiones de un piano que lleva su nombre para que los más pequeños puedan comenzar a estudiar. Es también embajador de buena voluntad de UNICEF y habla de su primera experiencia en Tanzania, entre tribus que nunca antes habían visto un hombre asiático, con emoción. Lucha también porque en su amada China natal se conciencien de los problemas que la contaminación está produciendo y se ha convertido en portavoz de la lucha por la necesidad de implantar con urgencia energías alternativas.

Como hijo de una generación que ha nacido de la mano de la tecnología, Lang Lang se muestra curioso por saber cuál será la evolución que la música clásica sufrirá en los próximos años. Es embajador de la Orquesta de YouTube, entre otras cosas, y quiere formar parte de esa transformación.

Puede que la grandeza de Lang Lang resida en su generosidad a pesar de todo, en haber sabido convertir en positivo toda su renuncia y su sufrimiento, en no guardar rencor. En estos diez años en que su fama ha crecido como la espuma y ha trascendido las barreras habituales de la música clásica, él ha crecido también como intérprete y como persona. Se ha preocupado de buscar más la esencia de la música y se ha comprometido como artista con los más desfavorecidos. Ha buscado el conocimiento más allá de su profesión, a pesar de que de niño renunciara a ir al colegio. Ha aprendido a buscar, a estudiar, a leer y a saber que un artista no es sólo una máquina de hacer notas, que en la música hay algo más que eso, que en ella está todo su bagaje personal, su experiencia y su cultura. A pesar de que su país no lo apoyó en sus inicios y de que tampoco quiso que él fuera el solista en unas giras programadas con Cleveland y Nueva York, porque no había ganado suficientes concursos y por tanto no podía ser muy bueno, lleva a China en su corazón y se desvive por los jóvenes en los que ha creado una afición tan grande que se ha dado en llamar el efecto Lang Lang. Es agradecido con todos aquellos que le han ayudado en alguno u otro momento de su vida y sobre todo con sus padres a los que lleva por todas partes y que ahora ven más que cumplidas las esperanzas que depositaron en su hijo. A Lang Lang le gusta y le divierte su vida privilegiada, pero no olvida lo que tuvo que sufrir para conseguirla. Sabe de dónde viene y eso lo hace grande.

Ana Mateo

Lang Lang actuará durante el mes de enero en Madrid, Barcelona, Valencia, Zaragoza, Pamplona y Santiago de Compostela. Igualmente acaba de aparecer en el sello Deutsche Grammophon el disco en el que, junto a Vadim Repin y Mischa Maiski, interpreta los tríos de Rachmaninov y Chaikovski. Próximamente se publicará la traducción al español de su biografía *Un viaje de miles de kilómetros*.



DECCA

GEORGES PRÊTRE
WIENER PHILHARMONIKER

NEUJAHRSKONZERT
NEW YEAR'S CONCERT

2010

Orquesta Filarmónica de Viena

CONCIERTO DE AÑO NUEVO 2010

Georges Prêtre

La Orquesta Filarmónica de Viena nos deleita cada primero de año con uno de los acontecimientos musicales más esperados y que más atención acapara entre el gran público. Georges Prêtre, especialista en el repertorio de la familia Strauss, dirige una vez más los tradicionales vales y polkas de este prolífico clan.

CONCIERTO DE AÑO NUEVO 2010
ORQUESTA FILARMÓNICA DE VIENA
GEORGES PRÊTRE

2CD y DVD

DECCA deccaclassics.com

UNIVERSAL universalmusic.es
UNIVERSAL MUSIC GROUP

A LA VENTA EL 12/01/10

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

LOS DISCOS EXCEPCIONALES DEL MES DE ENERO

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



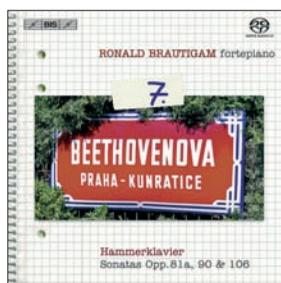
BACH: Partitas n^{os} 1, 5 y 6.
MURRAY PERAHIA, piano.
SONY 88697443612

Perahia ofrece versiones equilibradamente serenas, llenas de sutileza y que precisamente cuidan el carácter expresivo y efusivo de la música. **E.B.** Pg. 76



MAHLER: Sinfonía n^o 9 en re mayor. SINFÓNICA DE BAMBERG.
Director: JONATHAN NOTT.
2 SACD TUDOR 7162

Ya desde el movimiento inicial podremos descubrir a las claras hasta qué punto está Nott dispuesto a detenerse en cuanto a minuciosidad y precisión. **J.G.-R.** Pg. 88



BEETHOVEN: Sonatas para piano n^{os} 26, 27 y 29.
RONALD BRAUTIGAM, fortepiano.
BIS 1612

Disponiendo de versiones sobre un piano moderno, la escucha de estas lecturas resulta reveladora y, por ello, imprescindible. **J.G.-R.** Pg. 77



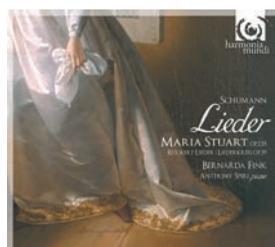
SCHUBERT: La bella molinera.
JONAS KAUFMANN, tenor; HELMUT DEUTSCH, piano.
DECCA 478 1528

Kaufmann dice con diamantina claridad cualquier vocal en cualquier registro, deja oír el verso con prosodia recitada y nítida, encaminándolo hacia la más certera intención. **B.M.** Pg. 91



BRITTEN: The Beggar's Opera op. 43. BICKLEY, WHITE, JONES, RANDELL, MAXWELL, FOX, GARDINER.
CITY OF LONDON SINFONIA.
Director: CHRISTIAN CURNYN.
2 CD CHANDOS CHAN 10548(2)

Christian Curnyn resulta ser un extraordinario director de este maravilloso cruce de caminos delicioso y gozosamente deslumbrante. **C.V.W.** Pg. 80



SCHUMANN: Lieder.
BERNARDA FINK, mezzosoprano;
ANTHONY SPIRI, piano.
HARMONIA MUNDI HMC 902031.

Fink es capaz de labrar cada miniatura con la variedad visionaria y momentánea con que la imaginación de Schumann decidió sus obras. **B.M.** Pg. 92



HARTMANN: Burleske Musik. e.a. SINFÓNICA DE LA SWR DE KAISERSLAUTERN.
Director: PAUL GOODWIN.
WERGO WER 6714 2

Hay que quitarse el sombrero. Sobre todo por la planificación de cada obra, por la claridad con la que destaca su riqueza tímbrica, armónica y rítmica. **J.C.M.** Pg. 86



CARMINA BURANA. Sacri sarcasmi. LA REVERDIE.
ARCANA A 353

El estilo de La Reverdie difiere notablemente del de los conjuntos que han hecho interpretaciones lúdicas y folclorizantes de este repertorio. **P.J.V.** Pg. 96



MACHAUT: Le remède de Fortune. MARC MAUILLON, voz;
VIVIBIANCALUNA BIFFI, fídula y voz;
ANGÉLIQUE MAUILLON, arpa gótica;
PIERRE HAMON, flautas y percusión.
2 CD ELOQUENTIA EL 0918

Mauillon logra una extraordinaria variedad de acentos, de entonaciones y exprime al máximo los matices de prosodia. **P.J.V.** Pg. 87

Scherzo DISCOS

Año XXV – nº 248 – Enero 2010



SUMARIO

ACTUALIDAD:	
Finalistas MIDEM Classical Awards 2009.	61
REFERENCIAS:	
Schubert: Impromptus D. 899 y D. 935. <i>E.P.A.</i>	64
ESTUDIOS:	
Chispa vienesa. <i>E.P.A.</i>	66
Más Biret, más Beethoven. <i>P.E.</i>	67
Bach por Pollini. <i>A.R.</i>	67
Novedades de las islas. <i>C.V.W.</i>	68
REEDICIONES:	
Deutsche Grammophon 111 (CD). <i>A.V.U.</i>	69
Deutsche Grammophon 111 (DVD). <i>B.M.</i>	71
Glossa Cabinet. <i>A.B.M.</i>	71
Orfeo: El Holandés de <i>Kna.</i> <i>E.P.A.</i>	72
Doremi. <i>R.O.B.</i>	73
Brilliant. <i>J.L.F.</i>	74
Walhall. <i>B.M.</i>	75
DISCOS de la A a la Z	76
DVD de la A a la Z	100
ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS.	104

Finalistas a los discos del año 2010

MIDEM CLASSICAL AWARDS

Puntual a su encuentro de todos los años, que en esta ocasión transcurrirá entre el 24 y el 27 de enero, el Palacio de Festivales de Cannes acoge una nueva edición (la que hace en esta ocasión el número 44) del MIDEM, la mayor feria mundial dedicada a la industria musical. Una ineludible cita en la que más de diez mil participantes (entre empresas discográficas y distribuidores, editores y promotores, productores y directores artísticos, artistas y periodistas) procedentes de un centenar de países de todo el planeta se reúnen durante unos días en la localidad francesa para tomar el pulso al mercado internacional de la música.

Y nuevamente en su transcurso, esta vez el martes 26, se hará entrega de los premios a los mejores registros discográficos del año: los MIDEM Classical Awards o Premios Clásicos MIDEM. El amplio jurado internacional, del que forma parte SCHERZO entre una quincena de publicaciones y organismos consagrados a la música clásica, aparece especificado en las dos páginas siguientes así como también la relación completa de categorías (quince, las mismas que el pasado año) y sus respectivos finalistas (tres por cada una de ellas, según la norma habitual).

Como siempre, la relación de galardones se dará a conocer en el próximo número de febrero de nuestra revista. Hasta entonces, mucha suerte a todos los nominados.

Premios clásicos Midem 2010

FINALISTAS DE LOS MIDEM CLASSICAL AWARDS

MÚSICA ANTIGUA



SWEELINCK:
Obras profanas
Gesualdo
Consort
Amsterdam

Harry van der Kamp
3 CD Glossa 922401



**Carmina
Burana. Sacri
Sarcasmi**
La Reverdie
Arcana A 353



**Jerusalén. La
ciudad de los
dos paces: la
paz celestial y
la paz terrenal**
Figueras,
Al-Darwish

La Capella Reial de
Catalunya, Hesperion XXI
Jordi Savall
2 SACD Alia Vox AVSA9863 A+B

MÚSICA BARROCA



RAMEAU:
La Pantomime.
**Piezas para
clave**
Skip Sempé,

Olivier Fontin
Paradizo PA0005



STROZZI:
Virtuosissima
Compositrice
Cappella
Mediterranea

Leonardo García Alarcón
Ambrony AMY020



TELEMANN:
Brookes-Passion
Christensen,
Teuscher,
Chappuis,

Behle, Havár, Weisser
Coro de Cámara RIAS
Akademie für Alte Musik
Berlin
René Jacobs
2 CD Harmonia Mundi HMC 902013.14

VOCAL



HAENDEL:
**Between
Heaven & Earth**
Sandrine Piau
Accademia

Bizantina
Stefano Montanari
Naïve OP 30494



HAENDEL:
Furore
Joyce DiDonato
Les Talens
Lyriques

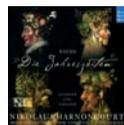
Christophe Rousset
Virgin 519038 2



SCHUBERT:
**La bella
molinera**
Matthias
Goerne,

Christoph Eschenbach
Harmonia Mundi HMC 901995

CORAL



**HAYDN: Die
Jahreszeiten**
Kühmeier,
Güra, Gerhaher
Coro Arnold

Schönberg
Concentus Musicus
Nikolaus Harnoncourt
2 CD Deutsche Harmonia Mundi 88697
28126 2



**ZIMMER-
MANN:**
**Réquiem por un
joven poeta**
Barainsky,

Pittman-Jennings,
Lansemann, Rotschopf, Hage
Coro Filarmónico Checo de
Brno, Coro Filarmónico
Eslovaco,
EuropaChorAkademie,
Eric Vloeimans Quintet,
Holland Symfonia
Bernhard Kontarsky
Cybele 860.501



Rastlose Liebe.
**Ein Spaziergang
durch das
romantische
Leipzig**

Amarcord
Raumklang RK AP 10108

ÓPERA



MARTINU:
**Juliette (tres
fragmentos y
suite orquestal)**
Kozená,

Davislim, Goncalves, Testé,
Lagrange
Orquesta Filarmónica Checa
Charles Mackerras
Supraphon SU 3994-2

SHOSTAKOVICH: La nariz
Sulimsky, Tanovitski,
Kravtsova, Popov,



Semishkur
Orquesta y
Coro del Teatro
Mariinski
Valeri Gergiev

2 CD Mariinsky MAR0501



**STRAUSS: Der
Rosenkavalier**
Watson,
Fassbaender,
Popp, Kusche,

Ridderbusch, Unger
Coro y Orquesta de la Ópera
Bávara. Carlos Kleiber
3 CD Orfeo C 581 083 D

SOLO INSTRUMENTAL



DEBUSSY:
**Obras
completas para
piano,
Vol. 4**

Jean-Efflam Bavouzet
Chandos CHAN 10497



PAGANINI:
**24 Caprichos
para violín**
Thomas
Zehetmair

ECM 2124



**RACHMANI-
NOV, GUBAI-
DULINA,
MEDTNER,
PROKOFIEV:**

Obras para piano
Anna Vinnitskaia
Ambrosie AM 177

MÚSICA DE CÁMARA



**RAVEL,
DEBUSSY,
FAURÉ:**
**Cuartetos de
cuerda**

Cuarteto Ebène
Virgin 519045 2



SCHOECK:
Notturmo
Christian
Gerhaher
Cuarteto

Rosamunde
ECM 2061



**La Belle
Époque.**
**Milhaud, Ravel,
Fauré,
Debussy**

Duo Lechner Tiempo
Avanti 5414706 10312

CONCIERTOS



BEETHOVEN:
Conciertos para piano WoO4 y nº 2
Ronald

Brautigam
Orquesta Sinfónica de Norrköping
Andrew Parrott
BIS CD-1792



BRAHMS, KORNGOLD:
Conciertos para violín
Nikolaj Znaider

Orquesta Filarmónica de Viena
Valeri Gergiev
RCA Red Seal 88697103362



MOZART:
Conciertos para piano KV 175, 246 y 488
Christian

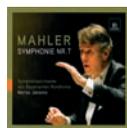
Zacharias
Orquesta de Cámara de Lausanne
MDG 940 1562-2

OBRAS ORQUESTALES



BARTÓK:
Suite nº 2, Danza rumana, Danzas populares rumanas, Suite de danzas rumanas

Orquesta Filarmónica Nacional Húngara
Zoltán Kocsis
Hungaroton HSACD 32506



MAHLER:
Sinfonía nº 7
Orquesta Sinfónica de la Radio Bavara

Mariss Jansons
BR Klassik 4035719001013



MAHLER:
Sinfonía nº 9
Orquesta Sinfónica de Bamberg

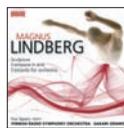
Jonathan Nott
2 SACD Tudor 7162

MÚSICA CONTEMPORÁNEA



EÖTVÖS:
As I Crossed a Bridge of Dreams
Laurence,

Svoboda, Buquet,
Orquesta de Cámara UMZE
Gergely Vajda
BMC CD 138



LINDBERG:
Sculpture, Campana in aria, Concierto para orquesta

Esa Tapani
Orquesta Sinfónica de la Radio Finlandesa
Sakari Oramo
Online ODE 1124-2



MESSIAEN:
Obras para orquesta
Muraro, Naef
Europa Chor

Akademie
Orquesta Sinfónica SWR de Baden-Baden y Friburgo
Sylvain Cambreling
8 CD Hänssler 93.225

PRIMERA GRABACIÓN



CHIN: Rocaná,
Concierto para violín
Viviane Hagner
Orquesta

Sinfónica de Montreal
Kent Nagano
Analekta AN 2 9944



HERBERT:
Canciones
Ailish Tynan,
James Gilchrist
David Owen

Norris
Linn CKD 335



RIGEL:
Sinfonías
Concerto Köln
Berlin 0016432BC

HISTÓRICO



Sergiu Celibidache.
Die Orchesterkonzerte
Agnes Giebel,

Hans Hotter
Orquesta Sinfónica de la Radio de Colonia
5 CD Orfeo 725 085



Friedrich Gulda.
The Early Recordings
Friedrich Gulda

Orquesta Sinfónica RIAS de Berlín
Igor Markevich
4 CD Audite 21.404



Yehudi Menuhin.
The Great EMI Recordings

50 CD EMI 2 64131 2

DVD: OPERA/BALLET



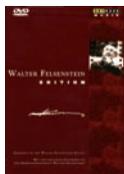
CHAIKOVSKI:
Evgeni Onegin

Kwiecien,
Monogarova,
Mamsirova,
Dunaev,
Kotscherga
Coro y
Orquesta del Teatro Bolshoi
Dmitri Cherniakov,
Alexander Vedernikov,
Chloé Perlemutter
2 DVD Bel Air BAC046



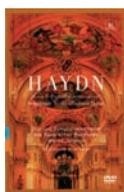
MESSIAEN:
Saint François d'Assise

Tilling, Gilfry,
Delamboye,
Neven, Randle,
Kaasch, Arapian
Coro de la
Ópera de Holanda
Orquesta Filarmónica de La Haya
Ingo Metzmacher, Pierre Audi, Misjel Vermeiren
3 DVD Opus Arte OA 1007 D



Walter Felsenstein Edition
12 DVD
Arthaus 101 345

DVD: CONCIERTOS



HAYDN:
Harmoniemesse, Sinfonía nº 88, Sinfonía en re mayor
Hartelius,
Schmid, Elsner,
Selig

Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio Bavara
Mariss Jansons, Brian Large
BR Klassik 4035719001037



MOZART:
Misa en do menor.
DVORÁK:
Sinfonía nº 7
Real Orquesta Filarmónica de Estocolmo

John Eliot Gardiner
Medici Arts 2057438



The King's Singers Live at the BBC Proms
Signum SIGDVD005

MIEMBROS DEL JURADO

Classic Radio (Finlandia)

Crescendo (Bélgica)

Fono Forum (Alemania)

Gramophone (Gran

Bretaña y Estados Unidos)

IAMA (Gran Bretaña)

IMZ (Austria)

Klassik.com (Alemania)

MDR (Alemania)

Musica (Italia)

Musik & Theater (Suiza)

ORF (Austria)

Pizzicato (Luxemburgo)

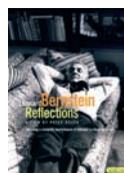
Radio Orpheus (Rusia)

Resmusica (Francia)

Scherzo (España)

MIDEM Classique

DVD: DOCUMENTALES



Leonard Bernstein: Reflections
Peter Rosen
Medici Arts 3078728



Sergiu Celibidache: You don't do anything-You let it evolve
Jan Schmidt-Garre

Arthaus 101 365



Max Lorenz: Wagner's Mastersinger, Hitler's Siegfried
Eric Schulz,
Claus

Wischmann
Medici Arts 2056928

Franz Peter Schubert

IMPROMPTUS D. 899 (OP. 90) Y D. 935 (OP. 142)

En 1827, el editor Tobias Haslinger adoptó el término *Impromptu* para cuatro piezas de Schubert tomado del compositor checo Jan Vaclav Vorisek. La primera serie D. 899 no está fechada, pero se publica en parte, en concreto los dos primeros *Impromptus*, en diciembre de 1827. La segunda, D. 935, está fechada por Schubert el mismo mes de diciembre de ese año y lleva la indicación manuscrita de números 5 al 8. Se trata, por tanto, de un grupo único de 8 piezas para piano. Como dice Brigitte Massin en su publicación (*Schubert, vida y obra*, 2 tomos, Madrid, Turner, 1991), "estas piezas están muy próximas por su escritura, su estilo y su clima. Si el compositor austriaco no es el inventor de este género de piezas breves para piano, es sin embargo el primero en llevarlas a un grado tal de perfección, en darles un contenido tan denso y una forma tan acabada" (*op. cit.*, II, págs. 1292-1293).

En términos de empleo de la tonalidad, los cuatro primeros de la primera serie (D. 899) demuestran una notable coherencia. El primer *Impromptu* es un hermoso ejemplo de la explotación del colorido tonal, sincronizado con la alternancia rítmica de tresillos de corcheas y semicorcheas. El tema de marcha casi fúnebre, que podría ser también el punto de partida de una gran balada, va a estar omnipresente en toda la pieza. Al final, el tema se mantiene inmutable y perdido en los *ppp*, desapareciendo con un último destello de luz en mayor. El segundo *Impromptu* tiene una estructura formal ternaria. Gamas en tresillos de corcheas iguales serpentean por un amplio registro del teclado. Un episodio central con ritmo muy marcado y violentos acentos, se sitúa a la inversa de la primera parte. Ésta se repite, pero curiosamente el movimiento termina sobre el episodio central en mi bemol menor. El tercero no mantiene una continuidad con los otros en la tonalidad elegida por Schubert; no es complicado de tocar, y suena más cálido, más redondo, como conviene a su carácter de nocturno. El principio es el mismo que el del primer *Impromptu*: un único tema desarrollado y

repetido de manera continua bajo luces diversas. En el último *Impromptu* de esta primera serie encontramos ciertas características del segundo: el mismo ritmo, la misma fluidez y ligereza, el mismo corte tripartito. Pero en el plan tonal, este *Impromptu* sigue un camino inverso al segundo. El constante cambio entre mayor y menor nos define la perpetua ambigüedad de la escritura schubertiana.

La segunda serie ya hemos dicho que fue compuesta por Schubert en diciembre de 1827, aunque Diabelli no la publicó hasta diez años después de la muerte del compositor, esto es, en 1838 bajo el número de opus 142. Hay una estrecha afinidad entre los cuatro fragmentos, aunque hoy en día está descartada totalmente la afirmación de Schumann en su célebre texto, que veía en ellos el plan de una sonata (el plan tonal: primero y último en fa menor, segundo en la bemol mayor). Un conjunto y sucesión de tresillos y de ritmos punteados abren el primero de los *Impromptus* de la segunda serie, con una escritura que recuerda a varios de los lieder del *Viaje de invierno*, con abundancia de ornamentos y apoyaturas. El segundo tema es una misteriosa mezcla de dulzura y violencia. El episodio que sigue, en dos partes repetidas como para un trío, aporta una luz y un clima muy diferentes. El segundo *Impromptu* de esta serie es uno de los más breves y de los más sencillos, presentándose como un minuetto de tema claro y melancólico con un episodio febril y violento en el corazón de la pieza. El tercero parece totalmente ajeno al resto: por su tonalidad, rompe con el orden de los otros tres. Es uno de los más populares a causa de su atrayente forma de movimiento con variaciones y también por el mágico encanto de su tema. El tema con variaciones procede de uno de los entreactos de *Rosamunda*. El último *Impromptu* regresa a la tonalidad inicial de la serie y es el más próximo a una cierta furia de danza popular. Posee un gran episodio central que se balancea entre mayor y menor y supone un momento de calma (*legato*,

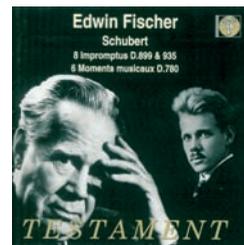
pp con delicatessa) en contraste con la furia anterior que vuelve para dar fin a la pieza.

La discografía de los *Impromptus* no es tan apabullante como cabría esperar. Hay algunas versiones clásicas como las de Schnabel (EMI-Références) hoy prácticamente imposibles de localizar. Otras recreaciones de eminentes pianistas como Richter, Haskil, Arrau, Lipatti o Gilels, tienen carácter fragmentario al no estar grabados en su totalidad, sino solamente alguno que otro aislado. Y algunos de hoy como Perahia (Sony) o Leonskaia (Teldec) los tienen descatálogos y no hemos podido localizarlos ni a través de internet, mientras que los recientes de Javier Perianes (Harmonia Mundi), espléndidamente tocados (sólo está la primera serie) pero, a juicio del firmante, con cierto amaneramiento expresivo poco apto para figurar al lado de cualquiera de los siete comentarios (y que de todas formas no impidió que recibieran la máxima calificación en el comentario del nº 228 de SCHERZO, pág. 92), también han quedado fuera por las razones expuestas. A continuación, se comentan los siete elegidos por el autor de este trabajo por orden cronológico de grabación.

Edwin Fischer (Testament, 1938, mono. 25' + 28'). Posiblemente, las recreaciones indiscutibles por estilo, idioma y expresividad. A pesar del lejano año de grabación, hay que apuntar que en la edición Testament que comentamos, se reprocesaron cuidadosamente en 1998 y así los pueden adquirir en la actualidad (acoplados con unos maravillosos *Momentos musicales*). Músico formidable, excelente colaborador tanto en la música de cámara (con Mainardi, Kulenkampff o Schwarzkopf) como en los conciertos con orquesta (con Furtwängler), poseía un *legato* y un cantabile incomparables, con colores, ligereza, inspirada sencillez, concisión y expresividad única, virtudes totalmente aptas para dar vida a todas las piezas de este disco schubertiano que traemos

hoy aquí. Obviamente, hablando de Fischer la nobleza en materia de música se sitúa más allá de la exactitud mecánica. La perfección en el teclado de Fischer hay que buscarla en su idioma, encanto y perfume vienés. Su serenidad, sencillez, inocencia y encanto, hacen de este registro una de las cimas schubertianas de toda la discografía.

Wilhelm Kempff (Deutsche Grammophon, 1965. 28' + 30'). Wilhelm Kempff (1895-1991) grabó para el sello amarillo entre 1964 y 1970 todas las *Sonatas* de Beethoven y Schubert, en el caso del compositor austriaco la primera vez que se hacía por un solo intérprete. Los dos ciclos citados se veían como aspectos complementarios e inseparables, como un modelo cultural del mundo centroeuropeo, aunque en sus grabaciones de otras obras de Schubert, las que aquí traemos, así como las de los *Momentos musicales*, la poderosa concepción beethoveniana influyó en la interpretación de estas miniaturas privándolas, quizá, de la poesía y encanto que tanto Fischer como Schnabel supieron plasmar mejor que Kempff. A



pesar de todo, no podemos ignorar estas aproximaciones de un compositor que era uno de los pilares fundamentales del piano de Kempff junto a Beethoven, Schumann y Brahms, y en donde el pianista alemán deja entrever la naturaleza de improvisación de estas piezas sin olvidar su melancolía y ensueño. A pesar de la naturaleza romántica de las obras, las interpretaciones de Kempff quedan caracterizadas por un sentido clásico de las proporciones que quedan plasmadas sin el menor signo de retórica y con un magnífico sentido de la persuasión. Quizá no sean la cima pianística de la discografía de Kempff, pero nos ofrecen unas aproxima-

maciones sinceras, directas y expresivas que son un complemento necesario a su integral de las *Sonatas*.

Alfred Brendel I y II (Philips, 1972, 27' + 34'. Philips, 1988, 25' + 33'). Actualmente se pueden encontrar en el mercado (o a través de Internet) las dos grabaciones que hasta el momento ha hecho Alfred Brendel de los dos ciclos de *Impromptus*, en 1972 y 1988 respectivamente, ambas para su habitual casa de grabación, pudiéndose localizar también las películas aparecidas recientemente en DVDs del sello Medici Arts filmadas en 1977 en el estudio de la Radio de Bremen con interesantes introducciones habladas del propio Brendel. No hay diferencias apreciables entre sus tres aproximaciones, siempre el mismo sonido impecable, común fuerza emotiva, idéntica tensión espiritual, semejante espontaneidad envuelta en un evidente clasicismo vienés, iguales fantasía e imaginación, versiones, en fin, que dan testimonio fehaciente de un eminente schubertiano, posiblemente el más célebre de la actualidad y el más dotado de los alumnos de Edwin Fischer, que en sus tres aproximaciones citadas sigue los pasos de su maestro. Retirado como saben de las salas de conciertos y seguramente también de los estudios

está más conectado con el sordo de Bonn que con el melancólico Schubert (aunque no podemos olvidar que Schubert y Beethoven eran contemporáneos), sin que por ello haya que menospreciar sus más que interesantes recreaciones, siempre impecablemente tocadas, con una acertada expresividad contundente y directa que de inmediato engancha al oyente, aunque da cierta sensación de un punto retórico de más y con una trascendencia un tanto desconcertante para estas obras, a las que perjudica más que beneficia. El pianista argentino tenía 35 años cuando las grabó en 1977, y según el profesor Piero Rattalino, el solidísimo e imaginativo Barenboim todavía era una personalidad en formación. En suma y a pesar de todos los pesares, un atractivo registro de los ocho *Impromptus* schubertianos que suponemos volverá a grabar Barenboim en estos años actuales de madurez. Desde luego serían bienvenidos.

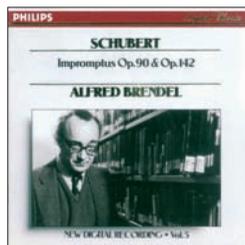
Radu Lupu (Decca Legends, 1982, 30' + 36'). Otro schubertiano eminente con extraordinarias recreaciones de varias *Sonatas* del compositor vienés para su entonces habitual casa de grabación, tiene también para el mismo sello unos líricos, reposados, poéticos y transparentes *Impromptus*, de los más con-

Lupu, dos ejemplos de manual de cómo debe concebirse el canto en estas obras. Además, los contrastes entre intensidad y fantasía, la ausencia deliberada de contundencia y robustez sonora, su virtuosismo siempre lírico y totalmente alejado de los vacuos fuegos de artificio, y, en fin, su refinamiento y poesía que lo emparentan con su legendario compatriota Dinu Lipatti, quien posiblemente no solamente no hubiese renegado de estas recreaciones, sino que habría aceptado gustoso ser el autor de las mismas.

Krystian Zimerman (Deutsche Grammophon, 1990, 28' + 36'). La impresión del principio al escucharlos cuando Deutsche Grammophon los sacó hace ya casi veinte años, se ha diluido un tanto y quizá después de profundizar en ellos en repetidas ocasiones tengamos que admitir hoy por hoy que no son de las versiones más conseguidas del gran pianista polaco, quien también los tiene grabados en una película que Deutsche Grammophon acaba de publicar en DVD, pero que no conocemos por el momento. Como en todos sus registros, hay una cuidada puesta en sonido de estas ocho piezas, su magistral técnica es deslumbrante, lo mismo que su limpidez de ataque y su nítida pulsación, por no hablar de su meditada y

las maravillas que Zimerman nos ha dado en Liszt o Chopin, y que definitivamente no aporta nada a lo ya dicho por cualquiera de los pianistas reseñados hasta aquí.

María João Pires (Deutsche Grammophon, 1996 y 1997, 30' + 40'). Recuerdo que una de las mayores impresiones musicales recibidas en un concierto público por quien esto les cuenta, fue un *Momento musical* de Schubert tocado de propina por María João Pires tras un recital enteramente dedicado a Mozart, un instante mágico en el que el tiempo pareció detenerse y en el que el público del Auditorio de Madrid quedó total y literalmente hipnotizado. Pues bien, los *Impromptus* schubertianos por la pianista portuguesa siguen en esa línea, aunque claro está que la grabación no proporciona al oyente la dimensión de un concierto en vivo, si bien podríamos decir que está cerca. El álbum de 2 CDs Deutsche Grammophon en el que vienen grabados y que María João tituló *Le voyage magnifique* y dedicó a la memoria de Sviatoslav Richter (también se incluyen en el mismo los tres *Impromptus* D. 935 y el *Allegretto* D. 915), es uno de los más bellos testimonios modernos dedicados al piano del compositor vienés. El teclado de Pires, de mecanismo notable, bellísimo sonido, can-



de grabación, estos tres registros de los *Impromptus* posiblemente sean un modelo pianístico de valor inestimable en la discografía de Schubert, exactamente igual que el resto de grabaciones dedicadas a este compositor que Brendel ha hecho por duplicado con sobresalientes resultados.

Daniel Barenboim (Deutsche Grammophon, 1977, 28' + 36'). El inquieto y prolífico Barenboim grabó las dos series de *Impromptus* para el sello amarillo en 1977, a la vez —como hemos visto— que los tocaba en sus recitales de esos años por todo el mundo. Su aproximación es más beethoveniana que vienesa, su sonido recio y viril pensamos que

seguidos de la discografía, y aunque sería difícil elegir solamente una versión de las ocho que se incluyen en este trabajo, los de Lupu sin dudar ocuparían sin discusión de los primeros. Su aproximación interiorizada, poética, matizada y de una ensoñadora sensibilidad, queda perfectamente conectada con el idioma expresivo del compositor, de una riqueza de matices, exquisita imaginación e inagotable inventiva melódica tan patente en todas estas piezas. Su sublime forma de canto en el *Tercer Impromptu* de la primera serie o en la sección central del *Primer Impromptu* de la segunda, son magistrales ejemplos del pianismo de

certera visión constructiva, que obviamente siempre es un plato de gusto en cualquier interpretación, pero su impecable análisis y su cuidadísimo sonido no son suficientes y la evidente distancia expresiva de la que hace gala Zimerman es pecado de lesa música tratándose de Schubert, aunque su capacidad de análisis, su diaphanidad y definición, hagan de estas versiones un modelo pianístico al que se puede recurrir para disfrutarlo en ciertos aspectos, pero nunca como modelo schubertiano. Para seguidores de este pianista, entre los que me cuento, es un agradable documento dedicado a los *Impromptus* de Schubert, no obstante lejos de

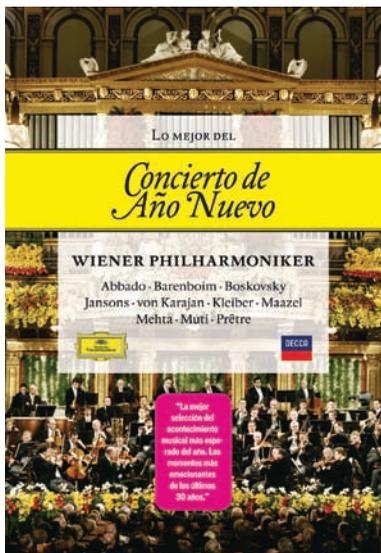
to exquisito y sensible y centrado en un universo musical totalmente coherente, logra, como decíamos, uno de las más profundas, bellas y mágicas recreaciones hechas hasta la fecha de estas ocho piezas cuyos resultados no dudamos en poner en paralelo a los más conseguidos de Fischer, Lupu o Brendel.

En definitiva, cualquiera de los siete reseñados satisfará con creces las expectativas schubertianas de los aficionados más exigentes. El firmante, después de una molesta aunque quizá necesaria criba, se quedaría con tres: Edwin Fischer, Radu Lupu y María João Pires.

Enrique Pérez Adrián

Abbado, Barenboim...

CHISPA VIENESA



LO MEJOR DEL CONCIERTO DE AÑO NUEVO. Obras de Johann I, Josef, Eduard, Johann Strauss II y Josef Hellmesberger II. FILARMÓNICA DE VIENA. Directores: CLAUDIO ABBADO, DANIEL BARENBOIM, WILLI BOSKOWSKY, MARISS JANSONS, HERBERT VON KARAJAN, CARLOS KLEIBER, LORIN MAAZEL, ZUBIN MEHTA, RICCARDO MUTI Y GEORGES PRÊTRE. 2 CD + DVD DEUTSCHE GRAMMOPHON 0028948033799 (Universal). 1972-2009. 157' + 118'. **PN**

Hace algunos años, Deutsche Grammophon lanzó al mercado un álbum de 11 CDs que, bajo el título *Edición Aniversario de Johann Strauss II*, nos traía lo mejor y más característico de los Conciertos de Año Nuevo desde que su fundador Clemens Krauss grabase sus primeros registros a finales de los treinta y principios de los cuarenta. El álbum contaba con grabaciones de Año Nuevo en vivo, por supuesto, pero también se incluían otros registros de directores particularmente conectados con estas músicas que habían grabado diversas páginas con la Filarmónica de Viena (los directores de aquella publicación eran, por orden alfabético, Abbado, Böhm, Boskovsky, Furtwängler, Karajan, Erich Kleiber, Knappebusch, Krauss, Krips, Maazel, Mehta, Muti, Szell y Walter (11 CDs DG Jubiläums Edition 1999, 459734-2), una muestra excelente de la que sólo había que lamentar la ausencia de Carlos Kleiber, entonces en plan diva insopor-

table y caprichosa que por lo visto se negó en redondo a que se incluyese cualquiera de sus versiones en dicha publicación. Ahora, en un plano más modesto, sin duda reflejo de la época de crisis actual, el sello amarillo nos trae un álbum de 2 CDs y un DVD que bajo el título en español *Lo mejor del Concierto de Año Nuevo* (parece ser que la idea proviene de Universal España) nos trae una antología de lo más conocido de estas populares convocatorias que reseñamos seguidamente, a pesar de que todas

fueron comentadas en su momento desde estas páginas.

De los dos CDs, el director más y mejor representado es Herbert von Karajan con nueve interpretaciones (*El murciélago*, *Voces de primavera*, en la versión con soprano —con Kathleen Battle—, *Polca pizzicato*, polca *Sin preocupación*, *Polca de Ana*, *Vals de El Emperador*, polca *Bajo truenos y relámpagos* y *Vals de los delirios*), todas tomadas de su única participación en el Concierto de Año Nuevo de 1987, espectáculo ampliamente comentado entonces desde las páginas de SCHERZO. Hagamos constar ahora de nuevo el refinado *modus operandi* del salzburgués, con un exquisito fraseo y un idioma y estilo acertados, por no hablar del fastuoso sonido (un tanto narcisista y decadente) de la Filarmónica de Viena que en sus manos dio lo mejor de lo mejor en estos conciertos. La concepción del director de estas páginas fue eminentemente sinfónica, especialmente en los vals, con unos matices dinámicos y unos acentos sofisticados de los que quizá se desprende un perfume demasiado agobiante para lo que son estas obras. A pesar de todo, encanto y elegancia increíbles que posiblemente hacen que estas recreaciones se lleven la palma en este álbum desigual. El siguiente director más representado es Daniel Barenboim, con siete traducciones tomadas en su, por ahora, única intervención en el Concierto de Año Nuevo

de 2009 (polca *¡Viva Hungría!*, vals *Rosas del sur*, obertura de *Una noche en Venecia*, obertura de *El barón gitano*, *Vals del tesoro*, *Vals español* y vals *Armonía de las esferas*), más debido seguramente a la popularidad y tirón de su nombre que a su habilidad y estilo en la traducción de estas páginas, que en sus manos pecaron de cierta tosquedad y estuvieron totalmente alejadas del espíritu vienés (al popular director habría que recomendarle la escucha de algún disco de Krauss, Krips o Kleiber para que se empapase bien de este estilo único). A pesar de todo, su éxito fue arrollador e incluso desde estas mismas páginas se dispararon salvajes de honor a su intervención el pasado primero de año. Por eso y porque hay gustos para todo, nos mantenemos neutrales y quedamos a la espera de que en próximas convocatorias la chispa vienesa sonría a Barenboim más seductora y con mayor efectividad.

Seguimos con los CDs. El siguiente director es un clásico en estos conciertos, Lorin Maazel, representado con cinco interpretaciones tomadas todas en el Concierto de 2005 (polca *A la manera vienesa*, *Polca eléctrica*, *Vals de Las mil y una noches*, galop *Clap-clap* y polca *El tren del placer*), siempre elegante e idiomático, atractivo y clásico, fastuoso y analítico, un virtuoso de la dirección de orquesta que aquí (como en el resto de las numerosas veces que le hemos visto) disfruta y se divierte como uno de los más consumados traductores de estas músicas. El resto de los directores está representado cada uno por un par o tres de interpretaciones. Riccardo Muti con tres (*Polca de los patinadores*, galop *Cachucha* y *Polca del Champán*), las tres tomadas en el Concierto de 2004. Georges Prêtre con dos del Concierto de 2008 (*Polca Tris-tras* y la *Marcha Radetzky*), Zubin Mehta con dos del Concierto de 2007 (vals *Donde florecen los limoneros* y *El Danubio azul*), Mariss Jansons con una del Concierto de 2006 (*Nueva Polca pizzicato*) y finalmente, el gran Willi Boskovsky con otra (*Polca Tic-tac*) del Concierto de 1979, en nuestra opinión y referida a este último, un error que el mejor traduc-

tor de estas músicas sólo esté representado con una interpretación en CD y otra en DVD (aunque el sello amarillo en su día publicase un doble DVD enteramente dedicado a Boskovsky y en Decca encontremos innumerables grabaciones de él al frente de sus colegas vieneses). No hay nada especial que añadir a lo ya dicho en otras ocasiones de Muti, Prêtre, Mehta y Jansons, salvo que los cuatro defienden con brillante efectividad sus interpretaciones, y la orquesta les sigue como acostumbra, prácticamente con los ojos cerrados.

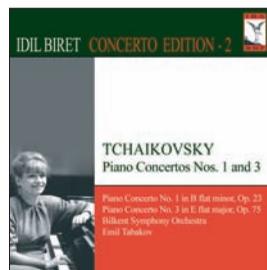
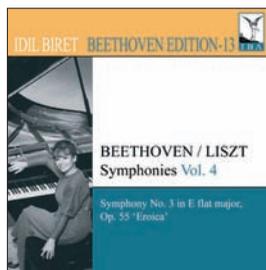
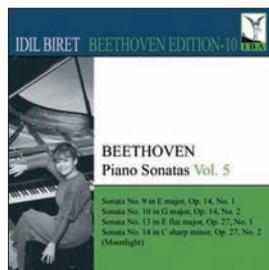
En cuanto al DVD, hay tres interpretaciones que son novedad y que no aparecen en los CDs, las de Carlos Kleiber, tomadas en los dos Conciertos de 1989 y 1992 (obertura de *El murciélago*, *Polca pizzicato* y vals *Golondrinas de aldea*). También son nuevas aquí las dos de Claudio Abbado de su Concierto de 1991 (galop *Suspiros* y vals *Acuarelas*), la de Zubin Mehta (vals *Dynamiden*) y la de Georges Prêtre (*Vals del Emperador*), todas las demás filmaciones son repeticiones que ya hemos comentado en el formato audio más arriba. Por lo demás, sólo hay que señalar el supremo refinamiento y elegancia de Kleiber, el poco idioma y nula conexión de Abbado con estas páginas (a pesar de la indudable gracia puesta de manifiesto en el galop *Suspiros*), la excesiva sal gruesa de Barenboim en su traducción de los vals, la evidente tradición vienesa puesta al día por Lorin Maazel y finalmente la chispa irresistible de Boskovsky en una *Jockey Polka* tomada en un Concierto de Año Nuevo de 1972.

En resumen, una aproximación al Concierto de Año Nuevo con varias páginas elegidas por el sello amarillo más por el tirón de los nombres de los directores que por los resultados musicales. Es un álbum idóneo para regalar a todos los que quieran empezar a introducirse en esta agradable música. No hay ningún texto en el álbum y sólo se incluye un cuadernillo de dos páginas con los nombres de obras, intérpretes y fechas de celebración de cada Concierto.

Enrique Pérez Adrián

Idil Biret, Antoni Wit, Emil Tabakov

MÁS BIRET, MÁS BEETHOVEN



BEETHOVEN: Sonatas. Conciertos. Sinfonías. Vols. 10, 11, 13. IDIL BIRET, piano. SINFÓNICA DE BILKENT. Director: ANTONI WIT. 3 CD IBA 8.5712 60/61/63. 1986-2008. 187'. DDD.

CHAIKOVSKI: Conciertos para piano nºs 1, 3. IDIL BIRET, piano. SINFÓNICA DE BILKENT. Director: EMIL TABAKOV. IBA 8.571271. 2004-2007. 53'. DDD.

Cuatro volúmenes más de la colección Idil Biret, en los que encontramos básicamente interpretaciones beethovenianas, aunque la oferta continúa ampliándose a otros autores. Dentro de la sección de conciertos para piano encontramos el disco que en la colección recibe el número 11, y que reúne el *Concierto Emperador* junto a la *Fantasia coral* (grabaciones de 2008). Biret, junto a la ya escuchada Orquesta Sinfónica de Bilkent y a su director Antoni Wit ofrecen una interpretación interesante, aunque no definitiva. Atractiva porque es un Beethoven bien deletreado y pronunciado, donde los detalles quedan bien ilustrados, y no definitivo porque otra vez los *tempi* son demasiados cansinos y poco vitales. No siempre es así, pero en general este concierto adolece de poca animosidad y demasiada pesadumbre. A menudo la mano izquierda de la pianista queda demasiado presente

acoplándose a la melodía como si tuviera más importancia de la que tiene. Esto provoca sensación de poca fluidez y escasa naturalidad. Destaca especialmente el segundo movimiento, donde Biret está más inspirada y donde se disfrutan sutilezas y minuciosidad al mismo tiempo. Orquesta y solista consiguen un clima sereno y reposado que a través de un piano exquisitamente articulado y resuelto transmiten con elegancia y espíritu. La solista impone un Beethoven musical y prudente, con unos trinos mesurados, bien lejos de la cualquier mecanicidad. La sensación de excesiva prudencia vuelve a planear sobre el tercer movimiento, donde por otro lado podemos escuchar un discurso cuidado y bien perfilado. Completa el disco la maravillosa *Fantasia coral* bajo los mismos preceptos indicados, aunque quizás aquí todo el trabajo articulado, especialmente de la mano izquierda, tiene más vistosidad, ya que las características de la partitura así lo promueven. La pianista, que se mueve con comodidad y exhibe un sonido que no es brillante pero sí eficiente, despliega un punto más de vitalidad que en el concierto: el *tempo* camina y la música sufre menos inmovilidad. Básicamente, la interpretación que la pianista hacía de la *Sinfonía "Eroica"* en 1986 viene a ser algo parecido a lo ya comentado, lo que

ocurre es que al ser una transcripción parece que los *tempi* lentos puedan entenderse de otra forma, ya que es una manera de poder hacer resultar cada voz y así poder reproducir al instrumento orquestal. Biret procura un piano más ilustrativo y sugerente con los matices, consiguiendo plasticidad y empuje. La sinfonía proporciona un despliegue sonoro de la intérprete inédito en los conciertos, al mismo tiempo que una implicación diferente al no tratarse de partituras originales para el instrumento. Aquí impone más mordacidad y brío, en conjunto es más convincente porque transmite sacudida y emoción. En el siguiente disco vienen cuatro sonatas que configuran el volumen nº 5 de su edición particular: el *Op. 14, nºs 1 y 2* (registro de 2004), y el *Op. 27, nºs 1 y 2* (registro de 2008), ambas grabaciones realizadas en Bruselas. Sobre todo las primeras, son unas versiones parcas en expresividad que priman la rusticidad como valor y que promocionan sobre todo un uso de las articulaciones muy pronunciado. Porque Biret, a través siempre de unos *tempi* más bien lentos apuesta por el desmenuzamiento musical de cada pasaje, ofreciendo de esta manera una clarividencia expositiva sin paliativos. Otro tema es el de la expresión, que queda fehacientemente mermada de empuje y espontaneidad. Las

grabaciones recientes de este disco plantean objetivamente bastante más fluidez y naturalidad en el discurso de la intérprete; el sonido también aparece más evolucionado hacia la calidez y un más amplio mosaico expresivo, mientras que los mencionados *tempi* también muestran con claridad una evolución favorable hacia la fluidez natural. Su versión de la *Sonata "Appassionata"* continúa en la misma línea, con un sonido más expansivo que transmite decisión y energía. El carácter de la interpretación es incisivo y mordaz, y a menudo la intérprete sorprende resaltando alguna voz intermedia. Las versiones de los *Conciertos nºs 1 y 3* de Chaikovski datan de 2004 y 2007, respectivamente, y son en síntesis unas buenas interpretaciones, ya que reúnen buenos ingredientes: sonido cuidado y potente, cierta ponderación en los *tempi* (aunque no tan ralentizados como anteriormente), y un cuidado de los detalles musicales más que evidente. El enfoque romántico tanto de la orquesta (cuyo director en este caso es Emil Tabakov) como de la pianista favorece una calidez sin caramelo, y de esta forma el discurso resulta contrastado y rico en matices. Orquesta y solista dialogan alternando garra con delicadeza y ambos firman unas versiones notables donde sobresale su feliz comunión, además de un piano expresivo (discretamente audaz) y elocuente. En fin, resultados desiguales.

Emili Blasco

Maurizio Pollini

DEL INTELECTO

BACH: El clave bien temperado, Libro I.

MAURIZIO POLLINI, piano.
2 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 477
8078 (Universal). 2008-2009. 110'.

Pollini siempre ha sido gran admirador y estudioso de Bach. A priori, el compositor parecería ajustarse a parte de sus cualidades como teclista, siempre distinguido por su capacidad de raciocinio, su

temple, su facilidad para establecer y provocar, en virtud de un fraseo firme y bien estructurado y una acentuación inteligente, por momentos arrebatada, insólitas tensiones en un discurso permanentemente

fluido y poblado de bien estudiados accidentes. El limpio trazado de las obras de Bach, en particular el de los *Preliudios* y *Fugas* de *El clave bien temperado*, su geométrica planificación, los marcados con-



trapuntos, nos hacían prever, después de tantos años de espera, un importante logro en la carrera discográfica del artista milanés.

He aquí que, tras la escucha atenta de esta interpretación del *Libro Primero*, nos hemos quedado un poco frustrados. Las expectativas eran muchas y a nuestro juicio Pollini no levanta casi nunca el vuelo de una honrada y en instantes buena ejecución, lastrada a lo largo de muchos compases por una reproducción excesivamente musculada, falta de aire en las texturas, de vuelo en la expresión, de claridad en los contrapuntos, de rango poético. En principio, el pianista, que emplea razonablemente el pedal y hace un acercamiento naturalmente moderno, en el que no hay miradas atrás o excursiones estilísticas a teclados y sonoridades del barroco o del clasicismo, va por lo directo y hace caso omiso —como la mayoría— de indicaciones dinámicas, jugando casi siempre en un solo plano; cosa rara en él.

Por otra parte, y más allá de los *tempi*, tan aleatorios a pesar de los metrónomos —en todo caso, meras pautas indi-

cativas—, lo que echamos más de menos es un poco de fantasía, de alegría danzable, de finura en las exposiciones. No nos sorprende nunca y su severidad llega a cansarnos. Por cuanto, además, la grabación nos ofrece un piano resonante, poco nítido, de sonoridad oscura y cerrada, efecto reforzado por los ataques, a veces bruscos, y por una reproducción por lo común pegada a la tierra. Aunque, por supuesto, haya instantes magníficos, como aquel de la *Fuga XIV*, dominado por un admirable *legato* expresivo. Las cuatro voces son seguidas al final de manera bastante clara; cosa que no se percibe en otras ocasiones, así en *Preludio II*, expuesto más bien sucio y con notas demasiado ligadas. El *Preludio X* nos parece falto de ligereza en el Allegro mucho moderato y en exceso espeso en el Presto. El *nº XI* es, sin duda, arrollador, quizá demasiado hercúleo para nuestro gusto. Nos place, sin embargo, el *Preludio* siguiente, con un manejo del ritmo espléndido y una buena flexibilización del *tempo*.

Es raro que nuestro pianista no reproduzca fielmente, siendo como es un adicto a respetar los mínimos accidentes de la partitura, algunos trinos indicados —al menos en la edición que hemos manejado, que es la de la Editorial Boileau—; lo que en todo caso se nos antoja secundario. No lo es tanto la aproximación, más bien brusca (se anota *dolce*) al ingenuo la bemol mayor del *Preludio XVII*, pero en ese mismo *BWV 862* consigue otorgar la simplicidad

requerida a la *Fuga* subsiguiente. En la *Fuga XVIII* apreciados, sin embargo, excesiva confusión en las cuatro voces prescritas. Creemos que el deseo de hacer trascendente la interpretación acaba perjudicándola; y de este modo detectamos evidentes borrosidades y ninguna gracia en la exposición del *Preludio XX*.

Nos sorprende, por el contrario, el artista, tocando *leggeramente*, como se solicita, el *Preludio* que viene a continuación, bien que la *Fuga* correspondiente se nos brinde de forma indiferenciada, sin atender por tanto al pedido *scherzando*. Loable es, eso sí, el intento, generalmente conseguido, de dotar de la transparencia necesaria a las complejas cinco voces de la *Fuga XXII* y de reproducir con adecuado *legato* el *Preludio XXIII*. En la página final, la monumental *Fuga en si menor* a cuatro voces, encontramos muy apropiada la expresión, pero nos habría gustado un mayor recogimiento fraseológico.

Como ya hemos expuesto, había que esperar más de un pianista tan dotado, de intelecto tan poderoso, como Pollini, que consideramos no supera otras versiones anteriores debidas a teclistas bien diversos, en conjunto preferibles. Hablamos, claro es, de los importantes. El polo opuesto puede ser el siempre caprichoso y fantástico Glenn Gould (Sony), a veces de una lentitud insoportable y otras con la directa puesta; y con libertades como la introducción de inesperadas figuras arpeggiadas; pero siempre de una clari-

dad polifónica y de una limpieza de sonido extraordinarias. Como de costumbre, mucho *staccato*. En el lado romántico, sin disimulos, estaría Barenboim (Warner), que obtiene efectos exquisitos a base de dinámicas sutiles y fraseos enjundiosos. Por supuesto, hay que recordar a Richter (RCA), en un plano que no es de este mundo, de un maravilloso, y no siempre excitante, clasicismo.

En un campo que hoy puede ser tachado de pasado de moda, y dejamos a un lado a la un poco cargante Tureck (DG), dos grandes pianistas: Gulda (Philips) y Fischer (EMI), que muestran, el uno, variedad, imaginación, aire danzable y acentuaciones sorprendentes; el otro, densidad de pensamiento, hermosas sonoridades orquestales y un fraseo de una belleza magnífica, bien que con una administración del fraseo muy discutible. No queremos cerrar este comentario sin hacer referencia a una versión moderna, escasamente conocida pero muy recomendable por su equilibrio, su claridad, su elegancia y su notable relieve técnico, la de Angela Hewitt (Hyperion). A conocer la de Till Fellner (ECM). De entre las más "fieles", es decir, las tocadas en clave, aunque aquí no vengan a cuento, destacaremos la tan antigua y respetada de Gustav Leonhardt (Harmonia Mundi), la histórica y curiosa de Wanda Landowska (Naxos), la de Ton Koopman (Erato) o la de Bob van Asperen (Virgin).

Arturo Reverter

Naxos

NOVEDADES DE LAS ISLAS

DICKINSON: Lullaby from "The Unicorn". Misa del Apocalipsis. Larkin Jazz. Five Forgeries para piano a cuatro manos. Five Early Pieces para piano. Air. Metamorphosis.

SOLISTAS. GRUPO INSTRUMENTAL. THE NASH ENSEMBLE. Directores: IVOR BOLTON y LIONEL FRIEND. NAXOS 8.572287 (Ferysa). 2009. 79'. DDD. **PE**

RUBBRA: Cuarteto nº 2. Amoretti op. 43. Ave Maria Gratia Plena. Trío nº 1. MARTIN ROSCOE, piano; CHARLES DANIELS, tenor. CUARTETO MAGGINI. NAXOS 8.572286 (Ferysa). 2009. 63'. DDD. **PE**

THE ENGLISH VIOLA.

Obras de Bliss, Delius y Bridge. ENIKŐ MAGYAR, viola; TADASHI IMAI, piano. NAXOS 8.572407 (Ferysa). 2009. 68'. DDD. **PE**

VAUGHAN WILLIAMS:

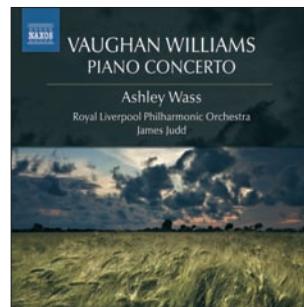
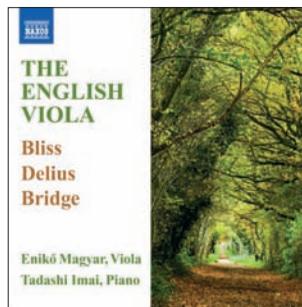
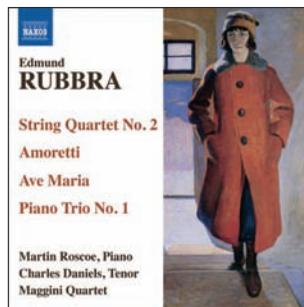
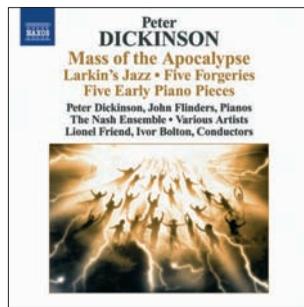
Las avispas (Suite aristofánica). Concierto para piano en do. Suite de canciones folclóricas inglesas (arr. Gordon Jacob).

ASHLEY WASS, piano. REAL FILARMÓNICA DE LIVERPOOL. Director: JAMES JUDD. NAXOS 8.572304 (Ferysa). 2009. 69'. DDD. **PE**

Llegan de la mano de Naxos (Ferysa) unas cuantas novedades de música británica que muestran caminos diversos a lo largo del siglo XX. Todos claramente pertenecientes a su ámbito de origen, con esa personalidad indudable de la creación musical del Reino Unido en el siglo XX en los mejores casos y con el intento en algún otro de una salida expresiva de desiguales resultados. Aquí están, el muy especial lenguaje creador de Rubbra, la inventiva de Vaughan Williams en su *Concierto para piano y orquesta*, la mezcla de tradición e

individualidad que muestra el disco dedicado a la viola y la búsqueda no siempre acertada de una salida comunicativa a los problemas de la modernidad en el caso de Dickinson. Empecemos por el final.

Peter Dickinson (1936) ha sido toda una personalidad en la música de las Islas Británicas, un compositor reputado —con encargos importantes—, un excelente escritor sobre música y un influyente pedagogo. En este disco nos llega una selección de sus obras que lo muestran como un autor directo, a veces con cierta personalidad —el uso de la



percusión en la *Misa del Apocalipsis*—, otras en un curioso cruce de caminos que funciona a medias —su *Larkin jazz* sobre poemas de un Philip Larkin a quien no le interesaba nada la ilustración musical de sus textos. Las piezas para piano pertenecen a una suerte de modernismo un poco pasado de moda ya cuando se escribieron —ocho años de diferencia entre cada serie— mientras *Air* y *Metamorphosis* revelan, en su brevedad, un buen conocimiento de la escritura para flauta, un instrumento presente también en la melancólica nana que abre el disco. El retrato que queda de Peter Dickinson —cuya obra mayor quizá sea el *Concierto para piano y orquesta*, grabado por EMI con Howard Shelley como solista y David Atherton dirigiendo la Sinfónica de la BBC— no es especialmente interesante aunque sea fácilmente accesible para cualquier oyente. Las versiones son correctas.

Como le sucedía a Tippett, los cuartetos de Edmund Rubbra (1901-1986) tienen mucho que ver con Beethoven y su denso y repleto de sugerencias *Segundo* (1951) muchísimo. Y tanto desde el punto de vista de la inspiración formal y hasta de la evocación anímica como también de lo que supone de asunción activa de la tradición sin renunciar al estilo propio. Es la línea que igualmente se detecta en las once sinfonías del músico de Northampton, de las que aquí aparecen rastros temáticos y futuras ideas. Ojo a la Cavatina y a

todo el planteamiento y la resolución del Allegro final. El díptico *Ave Maria Gratia Plena* (1922) está formado por dos canciones sobre un texto anónimo y otro de François Villon —la muy hermosa y verdaderamente memorable *O excellent Virgin Princess*— y es una suerte de precedente del curioso en la forma y eficaz en el resultado *Amoretti* (1935), un ciclo sobre cinco sonetos del poeta inglés del siglo XVI Edmund Spenser. Charles Daniels y el Cuarteto Maggini son verdaderamente austeros en una interpretación que probablemente podría haber sido más luminosa pero quizá traicionando un poco el espíritu —en el fondo la melancolía del *consort* inglés— que aquí dejan entrever con inteligencia. El *Trío con piano* (1950) fue estrenado por el compositor junto con el violinista Eric Gruenberg y William Pleeth —el maestro de Jacqueline du Pré— al violonchelo y reúne tres movimientos en uno concluyendo con unas variaciones meditativas y una curiosa apelación al sonido de las campanas que recuerdan al Rubbra converso al catolicismo en 1948. Muy recomendable adición al catálogo británico en interpretaciones de absoluta solvencia.

Los protagonistas del disco titulado *The English Viola* formarían parte, cada uno de ellos, de tres generaciones distintas de compositores ingleses si les aplicáramos el cómodo método tan usual entre nosotros. En realidad los tres parecen pertenecer a la misma

época —a pesar de que Delius naciera en 1862, Bridge en 1879 y Bliss en 1891— y, sin embargo, son bien distintos aunque no siempre lo parezca, lo que quiere decir que vivieron en un contexto en el que el cambio era más bien lento. El que quiso ser más rompedor en una época se hizo el más conservador —Bliss—; el aparentemente más cosmopolita —Delius— se refugió en su propio mundo hecho de un impresionismo un tanto sui géneris; el maestro de Britten —Bridge— se abrió a los nuevos vientos y mientras trabajaba de lo lindo crecía en un talento cada vez más y mejor valorado. Este disco recoge obras para viola y piano de los tres, con alguna reserva. La de Delius es el arreglo del gran Lionel Tertis —que estrenó la *Sonata n.º 3 para violín y piano*. Y de las *Piezas para viola y piano* de Bridge sólo dos fueron escritas originalmente para ese dúo, siendo el resto arregladas más tarde por el autor. Todo lo que aquí se muestra está bien, es excelente música y responde a lo esperado, siendo quizá lo más interesante para el aficionado a la música inglesa esas piececillas de Bridge que lo muestran ligero y leve. Y además está magníficamente tocado por la joven húngara afinada en Londres Enikő Magyar, toda una sorpresa, perfectamente acompañada por su coetáneo japonés Tadashi Imai, igualmente laureado internacionalmente. Curioso, bonito y barato.

No siempre los principios

dan idea de lo que ha de venir. Por ejemplo, este disco empieza con una versión un tanto pálida de la suite de *Las avispa*, esa música que requiere sutileza, chispa y habilidad en su desarrollo cambiante y lleno de sugerencias. La aparición de la partitura completa dirigida por Mark Elder a la Orquesta Hallé en el sello propio de la formación de Manchester, colocó el listón a una altura a la que no llega aquí el siempre probo James Judd. Falta chispa, intención y agudeza —valga la broma— en esta versión por lo demás bien digna. Sin embargo, el cierre del disco es espléndido, con una preciosa versión de la *Suite de canciones folclóricas inglesas* en arreglo de Gordon Jacob para orquesta sinfónica —el original está escrito para banda militar. Y en medio está el curioso *Concierto para piano* —con esa peculiar Fuga cromática con finale alla tedesca—, tan lleno de cosas curiosas y que no gustó en su día —1933— a pesar de que lo estrenaran nada menos que Harriet Cohen y Adrian Boult. Es una obra que aporta cosas interesantes al haber del autor, que lo sitúan, de nuevo, más allá de las cuatro generalidades que —por fortuna cada vez menos— se aplican a su música. Aquí lo defienden con su excelente clase habitual Ashley Wass y James Judd y su versión iguala las de Shelley (Lyrita) y Lane (EMI-Eminence), ambas dirigidas por Vernon Handley.

Claire Vaquero Williams

Deutsche Grammophon 111

VIVA HISTORIA

A estas alturas a nadie se le habrá escapado que la casa Deutsche Grammophon, que distribuye Universal, está celebrando sus ciento once años de vida. No son pocos, teniendo en cuenta que en el camino ha tenido que

lidiar nada menos que con dos guerras mundiales. Ahora su inmenso fondo es como un reflejo de la historia de la música grabada y de ello da cuenta este fantástico cofre (477 8167) que seguramente reavivará los recuerdos más

íntimos de cuantos aprendieron a escuchar música a través de los discos de la DG. Desde luego, el valor artístico de la mayoría de sus cincuenta y cinco compactos es muy alto, cuando no extraordinario. Dado que son muchos, nues-

tro repaso será necesariamente muy breve. Una posible división es la siguiente:

Directores de orquesta

Por no entrar en comentarios, he aquí lo verdaderamen-

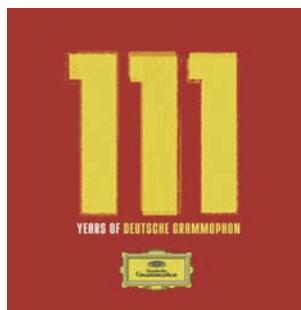
te soberbio e insuperable: Wilhelm Furtwängler en la *Cuarta* de Schumann (1953), Ferenc Fricsay en el *Réquiem* de Verdi (1954), Rafael Kubelik en la *Octava* y la *Novena* de Dvorák (1966 y 1973), Igor Markevich en la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz (1962) y Carlos Kleiber en la *Quinta* y la *Séptima* de Beethoven (1975 y 1976). Karl Richter es honrado y cuenta con muy buenos cantantes en su *Misa en si menor* de Bach (1962), pero la interpretación de la música barroca ha cambiado mucho desde entonces. Más de lo mismo se puede decir del *Réquiem* de Mozart a cargo de Karl Böhm (1971), muy pesante y masivo para el oyente actual. La sólida versión de *Carmina Burana* de Carl Orff a cargo de Eugen Jochum cuenta por su parte con el visto de bueno de una voz importante: nada menos que la del propio compositor. De máxima autenticidad es también la grabación de *West Side Story* con Leonard Bernstein dirigiéndose a sí mismo al frente de un elenco de grandes nombres de la casa. Pero para estrella, ninguna como Herbert von Karajan, quien se ve representado por la *Novena* extraída de su magnífica integral de las sinfonías de Beethoven grabada en los sesenta. Como propina, toda una obra *Coriolano*.

Los hay muy veteranos pero aún en activo, como es el caso de Claudio Abbado, cuyo registro de las *Danzas húngaras* de Brahms (1983) sigue siendo un clásico. No mucho después Pierre Boulez se estrenaba como artista exclusivo de la DG con dos obrones de Stravinski: *Petruchka* y *La consagración de la primavera* (1992). De la etapa de Daniel Barenboim al frente de la Orquesta de París tenemos la *Pavana para una infanta difunta*, el *Bolero* y otras obras de Ravel (1982), mientras que a Lorin Maazel lo encontramos allá por 1961 con la *Cuarta* y la *Quinta* de Mendelssohn. Como un meteoro, el jovencísimo venezolano Gustavo Dudamel se hace un sitio al lado de estos titanes con su electrizante *Quinta* de Mahler (2007).

Luego vienen los barrocos, todos ellos primorosos en lo suyo: John Eliot Gardiner en las fabulosas *Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi (1990), Marc Minkowski es su imaginada *Sinfonía* de Rameau (2005), Trevor Pinnock con Simon Standage en *Las cuatro estaciones* de Vivaldi (1982), Paul McCreesh en su reconstrucción de la *Misa de Navidad* de Praetorius (1994) y Richard Goebel en su álbum de cámara centrado en Pachelbel, Haendel, Bach y Vivaldi (1982-1983).

Pianistas

Dentro de la lista de los pianistas está desde luego uno de los grandes caballeros de la DG: el sabio y sereno Wilhelm Kempff, a quien escuchamos en los conciertos para piano *Cuarto* y *Quinto* de Beethoven con Ferdinand Leitner en el podio (1962). El de Bonn tiene otro defensor inmenso en Emil Gilels, quien arrasa con sus impetuosas aproximaciones a las sonatas *Les Adieux*, la *Waldstein* y la *Appassionata* (1972-75). No menores son los valedores de Chopin: Maurizio Pollini en los *Estudios* (1972), Martha Argerich en los *Preludios* (1975) y Maria João Pires en los *Nocturnos* (1996). La excelencia sigue con Arturo Benedetti Michelangeli en el primer cuaderno de los *Preludios* de Debussy (1978), Sviatoslav Richter en el *Segundo Concierto* de Rachmaninov con Stanislav Wislocki (1959) y Vladimir Horowitz en su gloriosa vuelta a Moscú en 1986. Puede sumarse a la lista el nombre de Krystian Zimerman, aunque tal vez no sea la de los conciertos y el *Totentanz* de Liszt con Seiji Ozawa (1988) su grabación más representativa. El gran Ivo Pogorelich sigue en su mundo con una serie de sonatas de Scarlatti (1992). Cuesta poner a ese mismo nivel a los dos más jóvenes del elenco, pero acaso lo alcancen con el tiempo. Hélène Grimaud demostró en su álbum *Credo* (2003), con obras de Corigliano, Beethoven y Pärt, que está en el camino. Aún más joven es el chino Lang Lang, prodigioso de técnica y lozano de musicalidad en



los primeros conciertos de Chaikovski y Mendelssohn bajo el cuidado de Daniel Barenboim (2003).

Otros instrumentistas

Primero, el rey: David Oistrakh en un soberano *Concierto para violín* de Chaikovski con Franz Konwitschny (1954). En el de Brahms escuchamos a la siempre radiante Anne-Sophie Mutter con Karajan (1982), mientras que el informado y sorprendente violinismo de Giuliano Carmignola se rodea de Andrea Marcon y la Venice Baroque Orchestra en una serie de conciertos de Vivaldi (2003). Toda una revelación fue asimismo la joven Hilary Hahn en su estreno bachiano con Jeffrey Kahane (2003). Otro Bach importante, bien que dentro de una onda más tradicional, es el que aparece en las *Suites de violonchelo* a cargo del maravilloso Pierre Fournier (1961), unas obras que también llevó al disco su colega Mstislav Rostropovich, aquí inmerso junto a Karajan en el universo dvorakiano de su *Concierto para violonchelo* y en las *Variaciones rococó* de Chaikovski (1969). El tercer chelista en discordia, el letón Mischa Maiski, se ve representado por su balsámico álbum *Adagio* (1992).

Bach reaparece ante el órgano de Helmut Walcha en una compilación de tocatas, fugas, sonatas y corales (1959-1964), y ante la cuerda del Cuarteto Emerson en *El arte de la fuga* (2003), con todo lo que ello trae consigo. Otro cuarteto, el inquebrantable Amadeus, completa el escuetísimo apartado de cámara con sus equilibradas traducciones del *Op. 59, n.º 1* y del *Op. 131*

de Beethoven (1960-1963).

Recitales vocales

A falta de óperas completas, la voz domina el espacio de casi una decena de discos. Ahí van, para empezar, dos referencias absolutas del mundo del lied: el *Amor de poeta* de Schumann con Fritz Wunderlich y Hubert Giesen (1966), y el *Viaje de invierno* de Schubert con Dietrich Fischer-Dieskau y Gerald Moore (1972). Canciones de Vaughan Williams, Finzi, Butterworth e Ireland fundamentan el registro protagonizado mucho más recientemente por el galés Bryn Terfel y Malcolm Martineau (1995). De vuelta al barroco, Magdalena Kozená nos cautiva con Andrea Marcon en su disco haendeliano (2007), mientras que Anne Sofie von Otter pone su dorada expresividad en conmovedores lamentos de Monteverdi, Bertali, Legrenzi, Vivaldi, Piccinini y Purcell (1988). Voces actuales son también la de Anna Netrebko, que se estrenaba en la casa con un digno recital de arias de ópera (2003), y la de Rolando Villazón, extrovertido como de costumbre en su álbum *Cielo e mar!* (2008). Casi treinta años antes su mayor valedor, Plácido Domingo, aún hoy en activo, se había reunido con Carlo Maria Giulini en una gala operística algo desigual por la inadecuada elección de algunas arias (1981). A cambio, el recital alemán de Thomas Quasthoff con Christian Thielemann (2002) es enteramente sensacional.

Valoración final

Como es evidente, el valor de esta edición no será el mismo para todos los oyentes. Al ser discos muy conocidos, los más enterados ya tendrán seguramente en su poder los que les interesan. Puede que los haya más desorientados o dubitativos: a nada que lo miren verán que les salen las cuentas. Además, el libro que viene en la caja tiene unas notas muy interesantes sobre los ciento once años de la casa. A los recién llegados o a quienes quieran entrar de lleno en este mundo por la puerta grande les diremos no ya que estos discos se mueven entre lo bueno, lo muy bueno y lo excepcional, sino que muchos de ellos son directamente parte de nuestra mejor historia.

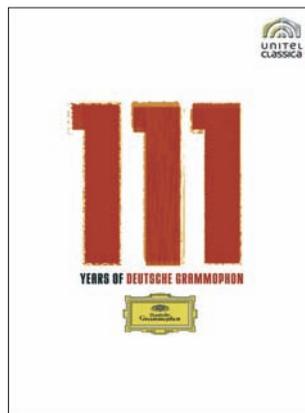
Asier Vallejo Ugarte

¿no encuentra sus discos?

diverdi.com

Deutsche Grammophon

MÚSICA PARA LOS OJOS



En sus 111 años de antigüedad, la Deutsche Grammophon (distribuidor: Universal) ha editado un bello estuche con 11 DVDs ordenados en una suerte de librillo con hojas de plástico incoloro (00440 073 4566 GB 13). Recoge grabaciones tomadas por distintos medios (cine, televisión, vídeo) fechadas entre 1954 y 2005. casi todos los géneros están representados, salvo, por ejemplo, el de cámara. El histórico *Don Giovanni* dirigido por Furtwängler, a pesar de una sumaria toma en blanco y negro, brilla por el esplendor de su reparto: Siepi, Dermota, Della Casa, Grümmer, Berger, Berry, Edelmann. Interesantísimo es el reguero de ensayos de *West Side Story* a cargo de Bernstein

en las sesiones para la toma de estudio con Carreras y Te Kanawa como pareja principal, en 1984. Era la primera vez que el autor conducía la afortunada comedia musical y sus detalles, rasgos de humor y correcciones escolares resultan de calado, a la vez que permiten oír buena parte de la obra.

Siempre en el ramo teatral cuenta la *Carmen* briosa y lujosamente llevada por Karajan con un elenco más que solvente: Bumbry, Vickers, Freni, Díaz. La puesta, de estudio, resulta placentera aunque abuse de coloridos y despliegues espectaculares poco mensurables con la obra. En cambio, memorable y ejemplar por todas partes es *El caballero de la rosa* captado en vivo y en Múnich en 1979 sobre la exquisita, ingeniosa y sustancial batuta de Carlos Kleiber, al servicio de una puesta tradicional y de impecable eficacia de Otto Schenk. La excelencia alcanza al elenco. Jones, Fassbaender, Popp, Jungwirth, una vieja gloria como Benno Kusche en Fainal y el lujo juvenil de Araiza como Tenor Italiano.

En 1966 se reunieron Nureyev y Fonteyn en un *Lago de los cisnes* que sintetizó el brío deslumbrante del joven ruso y la veteranía exquisita de la inglesa. Ella fue bien tratada en todos los casos por la

tierna dilección de Nureyev, de la que no siempre gozaron sus colegas. En 1980 Bayreuth se atrevió con la tetralogía wagneriana de Boulez y Chéreau, que inauguró la serie de polémicas trasposiciones de época (en el caso, una ciudad industrial del siglo XIX) y que sigue convenciendo, al menos, por la dirección de actores. Jones, Altmeyer y Hanna Schwarz, tres damas de óptimas condiciones, se unen al imponente Salminen y al probado MacIntyre, en tanto Peter Hofmann compensa sus modestias vocales con una delicada y heroica presencia y una convicción dramática de empuje.

Una pareja de moda y de alto *glamour* —Netrebko y Villazón— protagonizan *La traviata* ofrecida en Salzburgo en 2005. Hampson aporta su previsible señorío junto al buen hacer del director Rizzi en el podio y un enfoque expresionista inconvincente para tantos —por ejemplo, quien suscribe— pero no incoherente con sus presupuestos. Por el contrario, *Pedro y el lobo*, narrada en italiano por Roberto Benigni y en inglés por Sting, según se prefiera, es un pastiche urdido en 1993 por el grupo Spitting, con muñecos de guiñol y otras gracias sin gracia que sólo salvan Prokofiev y Abbado. Bueno fuera lo contrario.

Transitando hacia la sala de conciertos, el monumental *Réquiem* verdiano dirigido por Karajan con masas inmensas y un cuarteto vocal estelar en su más florida fecha (Price, Cossetto, Pavarotti, Ghiaurov) captado en la Scala en 1967, exime de recordar quiénes son Verdi y Karajan. Subrayo la toma, dirigida por un hombre de cine más que titulado, Henri-Georges Clouzot. Se nota no sólo porque nos hace ver a instrumentistas y cantantes, incluidas las trompetas del *Tuba mirum* trepadas en los palcos altos, sino por cómo sigue la paralela actuación, casi teatral, del maestro austriaco: sus trances a ojos cerrados, la expresividad de sus manos, la mirada con que guía a los solistas, el furor del cuerpo que encabeza los grandes conjuntos como el *Dies irae*.

En la misma línea podemos disfrutar de Pollini en dos conciertos de Beethoven, junto a un prócer, Karl Böhm (Viena, 1977 y 1978) y a Anne-Sophie Mutter en dos conciertos de Mozart con la Camerata de Salzburgo que ella misma lidera. El aire familiar de simpatía doméstica del italiano y el perfil de joven amazona de la violinista aparecen en la corta distancia con un valor documental notable.

Blas Matamoro

Glossa Cabinet

BUENAS "GLOSSAS"

El sello Glossa (distribuidor: Diverdi) reedita en su colección Cabinet nueve grabaciones de, aproximadamente, la década de los noventa. El repertorio, que abarca de los siglos XVI al XIX, es variado en géneros pero constante en el enfoque historicista. El balance general es excelente. Se agradece, además, la posibilidad de leer en cada estuche una versión española de los comentarios acompañantes; lástima que en los casos de música vocal sólo se incluyan los textos en su idioma original.

En el registro más antiguo, de 1992 (GCD C80901), nos encontramos con una selección de lamentos, cantatas y



tan conocidas como Schütz o Buxtehude, pero sobre todo por otras menos renombradas como Adam Krieger, Johann Hermann Schein, Johann Erasmus Kindermann y Christian Geist. En todos los casos, se queda uno con la idea de que el primer barroco tuvo también más al norte de los Alpes una zona de cultivo muy fértil. El contratenor Claudio Cavina todavía no hace aquí todavía

arias compuestas por figuras del siglo XVII alemán ya afortunadamente



sino liderar, aunque ya como gran estrella, a un Concerto delle Viole dirigido por lo demás con mano segura y sensible por Roberto Gini. De cinco años más tarde data un disco (GCD C80903) integrado por el

su día, Pablo Queipo de Llano Ocaña lo calificó de "referencia de lujo" (véase SCHERZO, nº 131, pág. 92), una opinión que con el paso del tiempo no ha hecho sino confirmarse. La música, muy próxima a Monteverdi (concretamente a su *Quinto libro*) se trata con una delicadeza para ajustar cada una de sus inflexiones al texto que, quince años más tarde, diríase que no han sido tantos los intérpretes que la han sabido conservar.

En el paso de 1994 a 1995, Marta Almajano y José Miguel Moreno grabaron sendas selecciones de canciones con guitarra de Martín y Soler y Mauro Giuliano, más otras dos de Fernando Sor, tomando

como título conjunto el de la pieza de este último *Las mujeres y cuerdas* (GCD C80202). La soprano exhibe un timbre de frescura muy atractiva por su belleza natural, pero quizá más aún por el buen trabajo técnico a que se somete para que todas las emociones se expresen con la matización musical más oportuna. De equilibrado y natural cabe calificar el diálogo con un guitarrista que completa programa con tres piezas instrumentales (de Carulli, Giuliani y Mertz) también cantadas con la dosis de arrojo justa para no incurrir en afectación.



En el conjunto de piezas para tiorba de Robert de Visé que Moreno grabó a finales de 1995 (GCD C80104) se requiere de Moreno aún más sutileza si cabe, y a fe que se las prestan unas versiones intachables en el aspecto técnico y sumamente conmovedoras por un control de los *tempi* que, en primer lugar, pulsa cada nota o acorde con aquella precisión tan calculada para que desaparezca toda sensación de cálculo y, en segundo, la deja resonando, como suspendida en el aire, a la espera de una continuación que llega

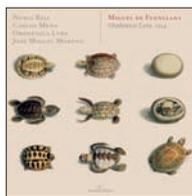
en el momento exacto para que la continuidad se produzca sin perjuicio de la ilusión de espontaneidad interpretativa.



También del 95, de abril concretamente (GCD C80501), procede el disco dedicado por Patrick Cohen al pianismo español del siglo XIX, es decir, los precedentes inmediatos de los Albéniz, Falla o Granados. No están desde luego a la altura de éstos, pero la oportunidad de conocer al menos una pieza de Martín Sánchez Allú, Teobaldo Power y Eduardo Ocón, o algo más de Marcial del Adalid y Adolfo de Quesada ya la señalaba Rafael Ortega Basagoiti (véase SCHERZO nº 99, pág. 104) como muy provechosa siquiera por mor del conocimiento del contexto en que las grandes figuras surgieron. A Cohen el piano Érard de aproximadamente 1855 le suena estupendamente para estas obras tan sentimentales como elegantes, los adjetivos que posiblemente mejor convienen a su propia forma de tocar.

Cuando en 1997 llegó a Glossa, Frans Brüggen ya era un mendelssohniano reconocido. El primer fruto de esta nueva etapa fue un *Sueño de una*

noche de verano (GCD C81101) que no desmereció de lo antes hecho para Philips. Así lo reconoció de nuevo Rafael Ortega (véase SCHERZO, nº 122, pág. 84), que con acierto resaltaba el suplemento de ligereza, lirismo e intimidad que el color de los instrumentos "auténticos" de la Orquesta del Siglo XVIII prestan a la partitura con el auxilio de unas excelentes tomas que contribuyen al tono camerístico de la versión.



En 1997, José Miguel Moreno formó un grupo instrumental que tomó su nombre de la colección *Orphénica Lyra*, publicada en Sevilla por el vihuelista ciego Miguel de Fuenllana el año 1554, una amplia selección de la cual constituyó su primer disco (GCD C80204). Como panorámica de lo que se oía en España en tiempos de Felipe II, constituye un documento de indudable valor histórico. La soprano Núria Rial y el contratenor Carlos Mena se producen con una enorme corrección musical, pero a la que se desecharía que se hubiera agregado un punto más de pasión declamatoria que, sin embargo, sí se encuentra en el acompañamiento, especialmente en la vihuela de Moreno.

miento, especialmente en la vihuela de Moreno.



L a misa de Monsieur Mauroy, H. 6 es la misa más larga que se conserva de

Marc-Antoine Charpentier. Como ya se dijo en estas mismas páginas (véase SCHERZO, nº 99, pág. 84), la versión que de ella grabó a mediados 1999 Hervé Niquet al frente de su Concert Spirituel (GCD C81602) es muy estimable salvo por la reverberación un tanto excesiva de las tomas y esporádicas destemplanzas en algunas voces secundarias.

Como ya señalara Carlos Vílchez Negrín (véase SCHERZO, nº 168, pág. 90), salvo por algún hallazgo tímbrico el principal interés de la *Gran Partita* de Mozart grabada en 2001 por Eric Hoepfich como clarinetista y director de *Nachtmusique* (GCD C80605) residía mucho más en las novedades que en cuanto a dinámica y articulación aportó el estudio del manuscrito conservado en la Biblioteca del Congreso de los EE UU (posterior al más antiguo conservado, de 1803) que en la versión propiamente dicha. Nada que añadir.

Alfredo Brotons Muñoz

Orfeo

EL HOLANDÉS DE KNA Y VARIOS AMIGOS



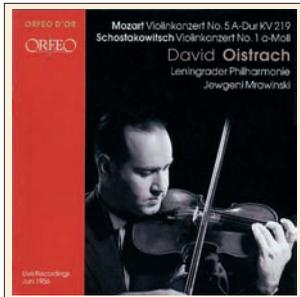
en la legendaria versión que Hans Knappertsbusch dirigió en el Festival de Bayreuth el 22 de julio de 1955 y que ya había sido editada por varias empresas con desigual fortuna (Hunt, Arkadia, Music & Arts, Golden Melodram). Ahora, con la grabación original de la Radiodifusión bávara cuidadosamente reprocesada, nos llega esta joya con el mejor sonido de los posibles y en la que podrán escuchar a un reparto vocal prácticamente perfecto en las manos del mayor y mejor traductor conocido de esta ópera romántica. Su dirección, amplia, lírica, majestuosa, con una intensidad, color orquestal y poderío impresionantes raramente observados en estos pentagramas, y además con un magistral acompañamiento a los cantantes (véase como ejemplo el sublime dúo de Senta y el Holandés,

donde la morosa y amorosa orquesta de *Kna* eleva la música a una emoción y poesía que pocos han sabido traducir), es el punto más alto en la fonografía de la obra, un hito wagneriano de Bayreuth y la mejor versión sin discusión de esta temprana obra a pesar de otras aproximaciones de justificada fama (Clemens Krauss, Klemperer, Keilberth o Sawallisch). El reparto vocal es superlativo, con el arquetipo del Holandés sufriente, trágico y melancólico de Hermann Uhde, el favorito para el autor de estas líneas a pesar del imponente Hans Hotter. La Varnay está igual de entregada que siempre, dándolo todo tanto en el plano vocal como expresivo, con un sentimiento de compasión y unos acentos visionarios que hacen de su Senta una auténtica recreación. Windgassen hace del

habitualmente desdibujado Erik otra recreación de verdadera pasión e insólita consistencia dramática, imposible imaginar un Erik mejor cantado e interpretado. Los demás (Weber, Traxel, Schärtel) cumplen como está mandado en esos primeros años del Nuevo Bayreuth, el coro está sensacional, suntuoso y único en su género, mientras que la orquesta responde perfectamente a cualquier matiz técnico o expresivo de la batuta. En suma, excepcional sin paliativos, un registro histórico que merece toda la atención (2 CD 692 095, 154').

Del resto, destaca en primer lugar un concierto de David Oistrakh, la Filarmónica de Leningrado y Mravinski dado en Viena los días 21 y 23 de junio de 1956 (los soviéticos todavía estaban instalados en la capital austríaca) con dos

El sello alemán que distribuye Diverdi nos trae en su nuevo lanzamiento la versión de *El holandés errante*



HISTÓRICO
DAVID OISTRAKH,
violínista. *Obras de Mozart y Shostakovich.*
FILARMÓNICA DE LENINGRADO.
Director: EVGENI MRAVINSKI.
ORFEO D'OR 736 081 (Diverdi).
1956. 64'. ADD. **PM**

concertos de violín, el *K. 219* de Mozart y el *Primero* de Shostakovich. La grabación es la original de la ORF, la Radiodifusión austriaca (736 081, 64'). Irreprochable el Mozart y fulminante el Shostakovich (recordemos que Oistrakh lo había estrenado un año antes en Leningrado con estos mismos director y orquesta), no sé si superior, pero al mismo nivel estratosférico del que el propio Oistrakh grabase con Mitropoulos y la Filarmónica de Nueva York en estudio (Sony Masterworks Heritage), de endemoniada precisión y una intensidad que hay que oír para creer. Indispensable la versión de Shostakovich y muy notable la de Mozart. Lástima que el CD no cuente con la obra que cerró este concierto, posiblemente una sinfonía de Chaikovski, aunque el libreto no nos dice nada sobre el particular.



Casa dio en el Festival de Salzburgo el 11 de agosto de 1957 acompañada, no muy ortodoxamente, todo hay que decir-

lo, por Arpad Sándor. En el programa, lieder y canciones de Schubert, Brahms, Schoeck, Ravel, Strauss y Wolf (799 091, 68'), documento publicado para celebrar los 90 años de la cantante suiza, y en el que comprobamos el esplendor inmediato y vibrante del timbre, además de irresistibles bellezas musicales y vocales. No obstante, y en nuestra opinión, Lemnitz, Grümmer, Seefried o Schwarzkopf eran mejores y más consumadas liederistas que la inolvidable Arabella que protagoniza este bello CD, y cuyo recital, no obstante, recomendamos sin ninguna salvedad importante.



El siguiente es otro disco de fragmentos operísticos protagonizados por el versátil e indispensable tenor austríaco Waldemar Kmentt (1929), que cantó 78 papeles en casi 1500 representaciones en la Ópera de Viena en un extensísimo repertorio que comprendía de Purcell a Cerha pasando por Mozart, Rossini, Lortzing, Stravinski, Strauss y Martin y que hizo de él un miembro indispensable del conjunto de la Staatsoper. Tenor lírico capaz de interpretar los personajes más diversos, aquí nos lo encontramos en dos papeles mozartianos en *Idomeneo* y *Così* (esta última en alemán), y además Gluck, Rossini (*Cenerentola* en alemán), *Fausto* (en lengua original francesa), *Cuentos de Hoffmann*, *Novia vendida*, *Jenufa* y *Rake's progress* (todas en alemán), además de *Ariadna en Naxos* y *Caballero de la rosa*, papeles en los que su voz amplia y opulenta y su estilo quizá no corresponda a la forma de interpretar de los cantantes actuales, pero nos informa ampliamente del atractivo *modus operandi* de este inolvidable tenor vienés (770 091, 80'). Finalmente, otro cantante de la misma generación que

otros famosos vieneses como Waldemar Kmentt y Eberhard Wächter, pero en la cuerda de



bajo-barítono, Walter Berry (1929-2000), es quien protagoniza el siguiente CD. Cantó en unas 1300 representaciones en la Ópera de Viena, y además en otros escenarios de fama internacional en numerosas ocasiones. Su timbre específico, su expresión natural y su dimensión humana le hicieron uno de los cantantes más queridos de la segunda mitad del XX, grabando también muchos discos con los directores más famosos. Aquí interpreta diversos fragmentos en vivo en la Ópera de Viena (*Bodas de Figaro*, *Don Giovanni*, *Così*, *Wozzeck*, *Fidelio*, *Mujer sin sombra*, *Capriccio*, *Lobengrin*, *Falstaff* y *Parsifal*) acompañado por los directores habituales de la Staatsoper (Böhm, Karajan, Maazel y Bernstein entre otros), y haciendo gala de su técnica soberana, resistencia y voz rica y bien timbrada, por no hablar de su estudiado estilo para cada personaje (769 091, 80').



El último álbum del lanzamiento es la ópera de Offenbach *Los cuentos de Hoffmann* (versión en tres actos con prólogo y epílogo) en la recreación que Ponnelle, Levine y la Filarmónica de Viena hicieron en el Festival de Salzburgo el 6 de agosto de 1981 y que afortunadamente grabó la Radiodifusión austriaca (que sepamos, no se filmó, una pena, si bien la obra, con todos los respetos y a juicio del firmante, es desigual, con claros altibajos y desde luego no tiene la chispa e inspiración de otras de sus muchas operetas

que muchos directores —por ejemplo, Harnoncourt— situaron musical y artísticamente por encima de ésta). La interpretación es memorable en el aspecto vocal, con un Domingo en estado óptimo, concentrado, valiente y entregado, una magnífica recreación de uno de los principales papeles de su amplio repertorio. A Malfitano la encontramos encarnando a los tres amores de Hoffmann (Olympia, Antonia y Giulietta), aparte de otro papel breve (Stella), igual de competente en la coloratura, el carácter lírico o las cualidades de mezzo que tienen esos tres personajes. Excelente, como casi siempre, José van Dam encarnando a cuatro personajes (Lindorf, Coppélius, Miracle, Dapertutto) y fenomenal Ann Murray en sus dos papeles (Nicklausse, La Muse), de estupenda actuación y probadas habilidades vocales. Los demás, cumplen sin problemas, Levine está en su medio natural, la orquesta es una gloria, como siempre, y la grabación hace plena justicia a esta memorable representación. En el libreto, informativos artículos (alemán e inglés) de Gottfried Kraus que además comenta el problema de las ediciones de la ópera que su creador no pudo terminar. Si les gusta la obra, ésta es una de las más conseguidas grabaciones en vivo que hoy se pueden encontrar en la fonografía (3 CD 793 093, 165').

Por tanto, imprescindibles el Holandés de Knappertsbusch y el Shostakovich del tándem Oistrakh-Mravinski. El recital de Lisa Della Casa y los fragmentos de óperas por Kmentt y Berry, adecuados para aficionados a las voces famosas. *Los cuentos de Hoffmann*, finalmente, es una brillante y vital representación que hará las delicias de todos cuantos disfruten con estos pentagramas. De nuevo, Orfeo da en la diana con estas seis magníficas grabaciones.

Enrique Pérez Adrián

Doremi

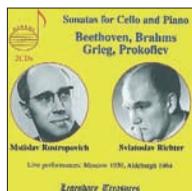
RUSOS DE TODA LA VIDA

De Doremi (Distribuidor: Gaudisc) nos llega una nueva entrega de registros históricos de grandes intérpretes, en este caso casi todos rusos. Para abrir boca

tenemos un doble álbum de Sviatoslav Richter y Mstislav Rostropovich, casi nadie al aparato (DHR 7931/2), con un par de *Sonatas* de Beethoven (n^{os} 3 y 4, 1950) más otras de

Brahms (n^o 1, 1964), Grieg (1964) y Prokofiev (la versión del estreno, de 1950). Grabación que teniendo en cuenta el origen y la época no está del todo mal de calidad. Sin

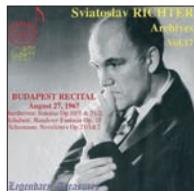
embargo, en principio (Beethoven) Rostropovich parece no encontrarse a gusto, y en los comienzos de la *Op. 69* su afinación no es todo lo redonda que acostumbraba. Luego



las cosas cambian, y encontramos a la ilustre pareja tan inspirada y vibrante como

de costumbre en el resto de las páginas beethovenianas. Sensacional también la primera lectura de la obra de Brahms en este recital, aunque es incluso superada por la grabación posterior de 1964, en el segundo disco. Éste tiene además como principal atractivo la grabación del estreno de la *Sonata* de Prokofiev, vibrante, ácida e incisiva y una magistral lectura de la *Sonata* de Grieg.

Más Richter, en este caso el volumen 15 de su colección, otro doble (DHR 7940/1), que contiene el recital del Carnegie Hall del 15 de abril de 1965 (*Sonata D. 575* de Schubert, *2 Baladas y 3 piezas op. 118* de Brahms, *los 4 Scherzos* de Chopin, *Oiseaux tristes* de Ravel y *Preludio op. 32, n.º 12 y Étude-tableau op. 39, n.º 9* de Rachmaninov), más cuatro obras de Schubert registradas en distintos lugares entre 1958 y 1980 (*Sonata D. 459*, *Impromptus D. 899, n.ºs 3 y 4*, *Momento musical n.º 1*, *Marcha D. 606*). El recital americano es verdaderamente repicante, y el público reacciona comprensiblemente enfebrecido a las interpretaciones del ilustre ucraniano, incluso cuando incurre en evidentes excesos (el *tempo* del *Primer Scherzo* chopiniano). El tercer y último ejemplar richteriano de esta entrega es el volumen 17 (DHR 7954), que contiene la *Wanderer* de Schubert, las dos primeras *Novelletes* de Schumann y las *Sonatas n.ºs 7 y 17* de Beetho-



ven (1967). Un recital sensacional, de los que le tienen a uno al borde de

la silla, del Richter que en aquel momento se encontraba en sus mejores tiempos.

De Gilels nos llega ahora su primer volumen (aunque en el orden anárquico de esta serie volúmenes posteriores han aparecido en entregas previas). El disco (DHR 7747) contiene el *Concierto n.º 3* de Beethoven con Kiril Kondrashin y la Sinfónica de la Radio de Moscú (1947), un registro muy anterior al recientemente comentado en DVD, y el *Concierto de Brandemburgo n.º 5* de Bach (también con Kondrashin, junto a Elizaveta Gilels, violín y la Sinfónica del Estado de la URSS, 1948). Disco globalmente de menor interés, puesto que el *Concierto* bachiano parece en esta ocasión una pieza de museo y del de Beethoven hay incisiones posteriores preferibles. Del otro gran ruso, David Oistrakh, nos llega el volumen 13 (DHR 7950), un recital en París, en 1959, con obras de Tartini (*Sonata op. 1, n.º 10 "Didone abbandonata"*), Franck (*Sonata*), Schumann (*Fantasia op. 131* arr. Kreisler), y Ravel (*Tzigane*), con Vladimir Yampolski al piano. Completa el disco el Andante de la *Sonata BWV 1003* de Bach, grabado en Los Angeles en 1965. Lo más atractivo del disco es la *Sonata* de Franck, verdaderamente magistral (aunque el mismo Oistrakh tiene otras grabaciones memorables de esta página), irresistible. En esta entrega nos llega

el primer volumen dedicado a Michael Rabin (DHR 7715), con la *Sonata n.º 8* de Beethoven (con Lothar Broddack, piano, 1962), la *Sonata n.º 1* de Fauré (mismo pianista, 1961) y el *Capriccio n.º 17* de Paganini (arr. para violín y orquesta) con la Bell Telephone Hour Orchestra dirigida por Donald Voorhees (1950, cuando el bueno de Rabin apenas tenía 14 años). Las interpretaciones que nos trae nos muestran a un artista joven, técnicamente dotadísimo, que interpreta con entusiasmo y bonito sonido aunque con un vibrato que para nuestro gusto hoy quizá parezca demasiado amplio. Ciertamente, en estos momentos quizá aún le faltaba madurez artística, pero el documento tendrá indudable interés para quienes le consideran una figura de culto tras su trágica y temprana muerte en 1972. No deja de pasmar el primer *Capriccio* de Paganini grabado con acompañamiento orquestal (realizado de aquella manera), donde el apenas adolescente le deja a uno boquiabierto en lo que al despliegue técnico se refiere.

El último álbum de esta entrega (DHR 7933-5) constituye el primero de los dedicados a Annie Fischer, y se compone de dos DVDs y un CD. El primer DVD contiene los *Conciertos n.º 1, 3 y 5* de Beethoven (Sinfónica de la Radio de Hungría, con Peter Mura y Antal Dorati en la dirección), más la *Chacona BWV 435* de Haendel, esta en una grandilocuente lectura a la que se le notan demasiado los años. El segundo DVD tiene el *Concierto n.º 22* de Mozart, los *Primeros Conciertos* de Liszt y Chopin (misma orquesta, con Peter Mura), y el *Rondó Caprichoso* de Mendelssohn; graba-

ciones todas ellas procedentes de la TV húngara en la década de los 60. El CD, por último, contiene el *Concierto* de Schumann (Orquesta NDR Hamburgo, Woldemar Nelson, 1984) y el *n.º 24* de Mozart (Orquesta de la Suiza Italiana con Marc Andrae, 1978). Los DVDs, como se pueden imaginar, son de calidad pedestre y sonido primitivo, muy lejano. Hay que subir el sonido tanto que el piano se oye casi menos que el soplo de fondo. Pero cuando uno se acostumbra a estas limitaciones (si es que se acostumbra), hay que descubrirse ante el Beethoven de Fischer, una pianista como la copa de un pino, una artista de los pies a la cabeza. Escúchese el *Largo* del *Primer Concierto* de Beethoven como muestra. Acompañamiento de Peter Mura rutinario donde los haya, que alcanza lo tosco en Mozart. Por fortuna la cosa mejora en el caso de Dorati (*Concierto n.º 3*). En el segundo DVD es el *Concierto* de Mozart lo que tiene más interés, pero el *Concierto* de Liszt, sin alcanzar la vibración de Richter, tiene un notable poderío. Algo más rígido y tenso el de Chopin, quizá más contundente que lírico, y donde Fischer parece más fallona que en los anteriores. Con todo, lo mejor del álbum está en el disco de audio, donde además la calidad de sonido es muy superior, bien es verdad que aprovechando la mayor modernidad de las tomas: un sobresaliente *Concierto n.º 24* de Mozart y un más que notable *Concierto* de Schumann. En conjunto, interesante serie, en la que destacan el álbum Rostropovich-Richter y los dos volúmenes de Richter.

Rafael Ortega Basagoiti

Brilliant

SIN DESPERDICIO

Brilliant es como una explotación minera en la que la mena se puede comprar a precios de ganga con tal de esperar un poco para obtenerla. Es el caso del variado lote que ahora comentamos, un pequeño grupo de discos que van desde Josquin a Telemann a cargo de intérpretes de primera línea, grabados todos ellos entre 1993 y 2001.

Comenzamos por el disco con Motetes de Josquin Des

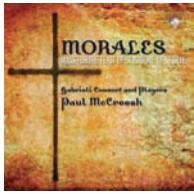


prez interpretados por el Orlando Consort (93939), grabado en 1999 y con 71' de duración. Contiene 16 motetes, casi todos dedicados a la Virgen, siendo una de las pocas excepciones la célebre *Déploration de la mort de Johannes Ockeghem*. De adquisición

obligatoria para los amantes de la polifonía vocal renacentista que no lo hubieran adquirido cuando se publicó en Archiv, porque al valor de las obras hay que añadir una interpretación modélica del Orlando Consort, clara, transparente y con una diferenciación de las distintas voces que admite pocas comparaciones.

El siguiente, también dedicado a polifonía renacentista, es el denominado *Misa para la Fiesta de San Isidoro de*

Sevilla de Cristóbal de Morales (93904), un típico producto de Paul McCreech y sus Gabrieli Consort and Players, en grabación de 1995. Morales nunca escribió tal misa, el contenido del CD es la recreación de una posible celebración en la catedral de Toledo de una misa solemne tras la vuelta del compositor de Roma para ocupar allí el puesto de maestro de capilla y que pudo estar dedicada a San Isidro o a otro santo cualquiera de cierta



importancia. Se utiliza para ello la *Missa Mille regretz* que Morales

había compuesto en Roma, misa paródica basada en la conocida canción de Josquin y entre los números del ordinario se intercalan obras instrumentales de Guerrero, Rogier y Gombert a cargo de un conjunto de ministriles y piezas para órgano de Antonio de Cabezón, finalizando el contenido con el motete de Morales *Emendemus in melius*. Aunque su título puede inducir a confusión, el disco es un magnífico ejemplo de la potencialidad musical que pudo haberse desplegado en un solemne oficio religioso en la catedral primada española a finales del siglo XVI.

Motetes escritos por miembros de la familia Bach e interpretados por el Coro del Clare College de Cambridge dirigido por Timothy Brown integran el tercer disco (93801). Los cuatro Bach representados son anteriores a Johann Sebastian, comenzando por Johann (1604-1673), tío de los hermanos Johann Christoph (1642-1703) y Johann Michael (1648-1694) y finalizando con Johann Ludwig (1677-1731), el

más cercano en el tiempo al más grande de los Bach. Gracias al cuidado que éste puso en conservar la obra de sus ancestros ha podido llegar hasta nosotros buena parte de ella. El mejor representado en los archivos guardados por él, así como en el disco, es Johann Christoph, que trabajó en Eisenach, lugar de nacimiento de Johann Sebastian, que tenía por él un gran aprecio, compartido por otros miembros de la familia. En cualquier caso, la calidad de las obras escogidas es de una gran homogeneidad, aunque las de Johann Christoph gozan de una mayor soltura formal que las de sus parientes. Un interesante disco representativo del camino recorrido por la familia Bach y de un género característico de la manifestación musical religiosa en pequeñas ciudades de Alemania, interpretado con la esperable corrección de los conjuntos corales ingleses.

El disco 93988 también es de un Bach, Carl Philipp Emanuel, y contiene tres conciertos para flauta y cuerdas, aunque dos de ellos (*Wq. 164* y *Wq. 165*) están escritos originalmente para oboe y el *Wq. 22* para clave. Compuestos durante su extensa época en la corte de Federico II, son escasos los conciertos escritos originalmente para el instrumento favorito del Rey, pues

tenía éste marcada preferencia por Quantz, Benda o Graun. De transición entre el estilo de su padre y el llamado estilo galante, están bien contruidos y son de agradable audición, bien interpretados por Machiko Takahashi acompañado por la Orquesta de Cámara de la Concertgebouw dirigida por Roland Kieft. Es quizás el disco menos interesante del lote.

Del segundo de los hijos de Bach pasamos a su padrino Telemann, del que se incluye un *digipack* (93873) conteniendo en el CD 1 las *Sonatas en trío para violín, flauta dulce y continuo* y en el CD 2 las *Sonatas en trío para oboe, flauta dulce y continuo* más la cantata *Da, Jesu, deinen Ruhm* para soprano acompañada por este último grupo de instrumentos. Dos excelentes discos, con el violinista Fabio Biondi, el flautista Lorenzo Cavasanti, el oboísta Alfredo Bernardini y la soprano Monica Piccinini, con el continuo a cargo de los miembros del ensemble Tripla Concordia, en grabaciones de 1997 y 2001, respectivamente. Nombres de sobra acreditados en la interpretación de música barroca y el interés añadido de constituir la integral de las obras escritas por Telemann para los citados pares de instrumentos y continuo, aunque consultado el capítulo TWV

42 del catálogo de sus obras que incluye la totalidad de las que compuso para dos instrumentos y continuo, pueda existir alguna duda sobre ello, nada raro con tan prolífico compositor.



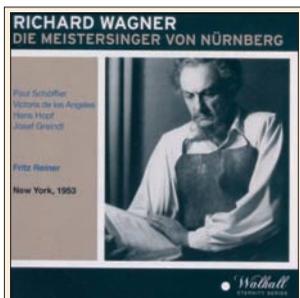
Por último, un delicioso disco conteniendo las *Seis Sonates en symphonies op. 3* de Mondonville

(93906), reconversión hecha por el compositor de su primera versión como *Sonatas para clave con acompañamiento de violín*, también disponibles en disco, por si interesara la comparación. Versión de Marc Minkowski y sus Musiciens du Louvre, grabada originalmente para Archiv en 1966. Constan las seis de tres movimientos con el esquema rápido-lento-rápido, gozando la *nº 6* de dos variantes para el movimiento central, nominado siempre como Aria en las restantes sonatas, reflejo de su carácter cantabile. La correspondiente a la *nº 4* es una de esas inspiradas músicas que captan de inmediato a todo tipo de oyentes. Minkowski y sus músicos, tan brillantes como siempre.

José Luis Fernández

Walhall

EVOCACIONES NEOYORQUINAS



HISTÓRICO
WAGNER: Los maestros cantores de Nuremberg. VICTORIA DE LOS ÁNGELES (Eva), PAUL SCHÖFFLER (Hans Sachs), HANS HOPF (Walter). ORQUESTA DEL METROPOLITAN. Director: FRITZ REINER. 4 CD WALHALL WLCD 0273 (LR Music). 1953. ADD. **H** PM

vivo del Metropolitan en la década de 1950. Tienen unos variopintos intereses que lucen aquí y allá. De esta entrega, lo más interesante es *Los maestros cantores de Nuremberg* conducido en 1953 por Fritz Reiner con un cuidado de lectura que torna cristalina la compleja partitura, a la vez que sostiene ese contrapunto entre intimidad sentimental y monumentalismo catedralicio que hace a su naturaleza (WLCD 0273). Del elenco lo más notable es la Eva de Victoria de los Ángeles, uno de sus tres papeles wagnerianos, del que no existe otro registro reconocible. Victoria hace, en el mejor momento de su incomparable vocalidad, una suerte de Margarita tedesca, seductora e ingenua, de una sensualidad virginal y un canto destilado y pleno. El resto del largo *cast* es el mejor de su tiempo, con el

consular Hans Sachs de Paul Schöffler, el sonoro y vehementemente Walter de Hans Hopf, un autorizado Pogner de Josef Greindl y la eficaz pareja de los amantes jocosos que formaron Richard Holm y Hertha Glaz.

Curiosa es *La bohème* pucciniana dirigida por Alberto Erede ese mismo año con una riqueza de timbres, una entrega afectiva y un sentido de la historia de toda excelencia (WLCD 0274). Los solistas son de calidad, aunque italiano sólo suene el americano Robert Merrill, notable como intérprete de tal repertorio. Grata sorpresa pueden llevarse muchos con la pimpante Musetta de Jean Fenn. La pareja principal —Hilde Güden y Eugene Conley— tiene probidad musical y vocal pero suena exótica. No obstante, se puede juzgar al tenor america-

no en una de sus escasas grabaciones. Norman Scott destaca su dignidad en Colline y una vieja gloria del mundo comprimario, Alessio de Paolis, queda para siempre como Alcindoro.

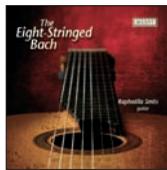
Güden hace de Margarita en el *Faust* de Gounod, con las mismas facultades y limitaciones que en Puccini. El titular es Nicolai Gedda, en papel ya juzgado y aplaudido en salas y gramófonos, pleno de medios en aquella fecha de 1958. Jerome Hines, como siempre, va muy cumplido de nobles medios de bajo cantante y empuja a su demonio hacia la cínica elegancia francesa que le cuadra. Aprobado con notable, según su costumbre, Merrill en Valentín. Jean Morel empuñó la batuta con prestancia y oficio (WLCD 0270).

Blas Matamoro

DISCOS

CRÍTICAS de la A a la Z

BACH:
Preludio para laúd o clave BWV 998. Partita para flauta sola BWV 1013. Partita para violín solo BWV 1004. RAPHAËLLA SMITS, guitarra.
 ACCENT ACC 24206 (Diverdi). 2009.
 67'. DDD. **PN**



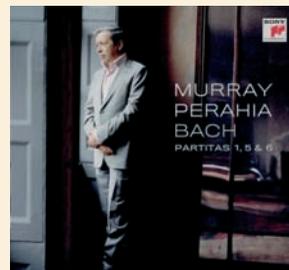
Bajo este noble —y un tanto ingenuo— empeño: “me gustaría conseguir que Bach pudiera hablar a través de su música sin que dominara ni el intérprete ni el instrumento”, la guitarrista belga Raphaëlla Smits ha interpretado obras de Bach con una guitarra de ocho cuerdas especialmente diseñada para ella —no para la música de Bach sino para la señora Smits— siguiendo sus consejos, y ella ha sido la autora de las pertinentes transcripciones. Así pues, algo de protagonismo sí que tiene doña Raphaëlla pero su trabajo resulta tan convincente y serio que no podemos dudar de la veracidad de la frase con que empieza este comentario. Especialmente en las dos últimas obras, originales respectivamente para flauta y violín, no podemos más que rendirnos ante su excelente trabajo. Las transcripciones aportan prudentemente notas nuevas en la línea del bajo que enriquecen la armonía y el contrapunto, necesariamente “virtuales” en obras de estas características. Pero subrayaríamos lo prudente del trabajo de Smits. Con sumo cuidado añade notas que no están en el original y que aportan mayor plenitud a la interpretación guitarrística por la naturaleza polifónica del instrumento y por el hecho de que su sonido se desvanece de modo natural. Por supuesto, la prueba de fuego es la Ciaccona de la *Partita en re menor*, obra que, por otra parte, es habitual en el

Murray Perahia

DESDE DENTRO



BACH: Partitas n.ºs 1, 5 y 6. MURRAY PERAHIA, piano.
 SONY 88697443612 (Sony-BMG).
 2008-2009. 69'. DDD. **PN**



Aquí está el segundo volumen de las *Partitas* de Johann Sebastian Bach por Murray Perahia que complementa el grabado en 2007. Si en aquel momento ya hablábamos de sano juicio en referencia a las interpretaciones del pianista, ahora, dos años más tarde queda no solamente confirmada la impresión sino superada. Porque el artista ofrece en este nuevo disco unas versiones equilibradamente serenas, llenas de sutileza y que precisamente cuidan el carácter expresivo y efusivo de la música. Perahia aborda las obras sosegada y minuciosamente, con todo un caleidoscopio de emociones que regula con tesón y claridad de ideas resultantes de una madurez cultivada y bien evolucionada. El intérprete no pierde detalle y promueve una expresión libre de prejuicios basada en la escritura contrapuntística del autor de Leipzig, forma que tiene en cuenta el trabajo articulado y la conducción adecuada en las voces, una justa ornamentación y un uso del pedal discreto y más bien colorístico. Son unas *Partitas*, que libres de egoísmo interpretativo desprenden energía,

eficacia y responsabilidad, así como riqueza de dinámicas engalanada con apacibilidad. El pianista emite cordura y armonía en unas versiones bien depuradas que entienden las obras como una unidad a partir de cada danza. Los *tempi* están meditados desde este sentido unitario y en todo momento son el resultado de esta sabia visión arquitectónica. Los detalles no se le escapan a Perahia, pero lo más relevante de su enfoque es su aparente plácida emoción (podemos hablar de cierta distancia en su implicación), con un resultado que no puede ser más sorprendente, ya que de su Bach emana grandeza y generosidad, además de sensibilidad y creación. No olvidemos que la trascendencia tiene mucho que ver con la cotidianidad y la humanidad de quien la pretende; y en este caso queda claro que en Perahia fluyen estas virtudes.

Emili Blasco

repertorio de los guitarristas desde que Segovia “osara” tocarla. Y también en este admirable fragmento Smits nos convence en su intento de fidelidad a Bach. Smits aprovecha las posibilidades que la guitarra le ofrece para enrique-

cer su interpretación con matices y dinámicas —necesariamente personales— y lo hace responsablemente y con sensibilidad. Merece conocerse y apreciarse.

Josep Pascual

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
- I** Se trata de grabaciones que ya han estado disponibles en el mercado internacional en algún tipo de soporte de audio o de vídeo: 78 r. p. m., vinilo, disco compacto, vídeo o disco vídeo digital

PRECIO DE VENTA AL PÚBLICO DEL DISCO

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

BACH:

Sonatas BWV 1034, 1033, 997, 1035 y 1030b. HUGO REYNE, flautas dulces; PIERRE HANTAÏ, clave; EMMANUELLE GUIGUES, viola da gamba. MIRARE MIR 038 (Harmonia Mundi). 2007. 70'. DDD. **PN**



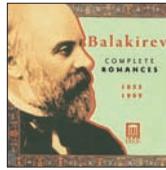
Hugo Reyne interpreta con diferentes modelos de flautas dulces algunas sonatas bachianas dedicadas al traverso, si bien la *BWV 1030b* es una versión primitiva, posiblemente pensada para oboe, de la *BWV 1030*, mientras que sobre la *BWV 1033* existen razonables dudas de autoría, pues en la pieza intervino sin duda Carl Philipp Emanuel Bach. Más curiosa es la *BWV 997*, una suite escrita para laúd, pero en sólo cuatro tiempos, con preludio de apertura y una fuga en el lugar que deberían ocupar Allemande y Courante. Interpretaciones elegantes y fluidas, que en los números en los que el clave tiene papel concertante (*BWV 1030b* completa más el Minueto I de la *BWV 1033* y la Fuga de la *BWV 997*) se convierten en un diálogo de extraordinaria intensidad y una soberbia riqueza de claroscuros: pocas veces se ha conseguido un fundido entre los timbres de ambos instrumentos de tal belleza y fuerza expresiva (recuerdo un antiguo experimento de Pedro Memelsdorf y Andreas Staier en Deutsche Harmonia Mundi que puede resultar equiparable). En el resto de números del programa, con el clave y la viola haciendo el bajo continuo, dominan las frases bien articuladas y airoas, la naturalidad de la línea melódica y la prestancia de los ornamentos, aunque se echan de menos más contrastes de dinámicas, una limitación que sin duda está en la naturaleza del instrumento principal.

Pablo J. Vayón

BALAKIREV:

Romanzas completas. MARGARITA ALAVERDIAN, soprano; LIUBOV SOKOLOVA, mezzo; ALEXANDER GERALOV, barítono; GEORGI SELEZNEV, bajo; IURI SEROV, piano. 2 CD DELOS DE 3376 (GaudiDisc). 2009. 104'. DDD. **PN**

Mili Alexeievich Balakirev fue el maestro. Del Grupo de los cinco, el poderoso puñado, a eso nos referimos. Fue el jefe, el influyente. También fue el menos prolifí-



co, acaso con excepción de Borodin, pero Borodin tiene esa ópera inconclusa que Rimski se encargó de terminar y de colocar en el repertorio, *El príncipe Igor*. Balakirev fue el único de los Cinco que no compuso ópera. Y fue el longevo del grupo (1836-1910), además del que abrazó posiciones místico-reaccionarias al final de su vida, dentro de cierta tradición rusa que ya hemos señalado en otros, como Gogol.

Tienen especial importancia las canciones, las romanzas de Balakirev, y este doble álbum nos las trae todas en interpretaciones de garantía. Hasta el momento conocíamos ciclos parciales, algunos de especial interés, como el de Christoff con este y otros compositores rusos. No esperen ustedes un interés comparable al de las romanzas de Chaikovski o las de Rachmaninov. Hay belleza, hay progresión, pero no lineal, no vamos a mejor siempre a medida que avanzamos en el tiempo. Este recital entrevera los cantantes, y aprovecha el contraste de voces graves masculinas y agudas femeninas (no hay tenor). La secuencia es estrictamente cronológica, desde *Llena eres de ternura*, de 1855, cuando tenía 19 años; hasta *El acantilado*, de 1909. Llegamos, de todas formas, a cúspides muy bellas e importantes, como *No hay espuma en el mar*, de 1895, con poema de Alexei Tolstoi; como *Nocturno* (Jomiakov), del mismo año; o bellezas finales de 1904 como *Susurra, tímido aliento* (Fet), *Canción o Detrás de tu misterio, fría máscara* (ambas, Liermontov). Este espléndido doble CD es de la serie de Delos dedicada a la canción rusa, y ya conocemos, por ejemplo, casi todo el magnífico ciclo dedicado a Shostakovich. De nuevo Iuri Serov como pianista de todas las piezas, así como teórico y presentador de las mismas. Y de nuevo un conjunto de voces excelentes y especialistas que se alternan con éxito en el itinerario vocal de un compositor nacional. En este caso, la espléndida soprano Margarita Alaverdian, la muy profunda y carnal mezzo Liubov Sokolova, el diáfano barítono Alexander Gergalov y, en fin, el oscuro y sugerente bajo Georgi Slezniev. Un disco de elevado interés con obras poco o nada conocidas, a menudo de alta calidad artística.

Santiago Martín Bermúdez

Ronald Brautigam

NATURAL Y REVELADOR



BEETHOVEN:
Sonatas para piano n.ºs 26, 27 y 29. RONALD BRAUTIGAM, fortepiano. BIS 1612 (Diverdi). 2007. 70'. SACD. **PN**



El recorrido de Brautigam sobre las sonatas beethovenianas llega a su séptimo volumen. Cuando, hace un aproximadamente un año, valorábamos la sexta entrega ensalzábamos su excepcionalidad en dos aspectos principales: la naturalidad de planteamientos y el infrecuente enfoque de equilibrio sonoro entre ambas manos. Ambas virtudes vuelven a darse en este nuevo disco. El empleo de un instrumento réplica de un Graf vienés de 1819 nos pone, de nuevo, ante un Beethoven que exige al instrumento un rendimiento más allá de su tiempo. Se podría pedir, en algunos momentos, una respuesta en agudos con algo más de resonancia e incisividad en los puntos *ff*, pero esa lucha entre lo ideal y lo posible es, en sí misma, también parte de la trascendencia de estas obras. Analizando brevemente lo escuchado, hay que hablar de una *Op. 81a* más fluida de lo habitual, especialmente en su Andante, que no busca el retardamiento al que estamos acostumbrados. La ligereza que cierra el tercer tiempo de *Los adioses* sirve también al artista holandés para exponer la *Op. 90* de principio a fin. Escucharemos una *en mi menor* espléndida, con detalles impagables como,

por ejemplo, la resolución del acertijo rítmico que el de Bonn inserta entre los compases 130-144 del primer movimiento (pista 4, 2:30-2:45). Y llegamos al gran plato fuerte que es la *Op. 106*. La inicial duda sobre la respuesta del fortepiano ante el rugido de la *Hammerklavier* se resuelve ante un Allegro enérgico, absolutamente capaz. Restallante también el Scherzo, llevado —de verdad— a compás, tiene además la virtud de integrar con toda lógica los cambios rítmicos de las sucesivas secciones. Entrados en el Adagio encontraremos el sentido pleno a las minuciosas anotaciones de Beethoven sobre el empleo de *una corda/tutte le corde*. La resolución de la página final es consecuente con todo un planteamiento de grandeza sin grandilocuencia, tratando su escritura con una naturalidad que le resta el pedestal monumental.

Disponiendo de versiones sobre un piano moderno, la escucha de estas lecturas resulta reveladora y, por ello, imprescindible.

Juan García-Rico

BEETHOVEN:

Sonatas para piano. PAUL LEWIS, piano. 10 CD HARMONIA MUNDI 290 1902.11. 2005-2008. 655'. DDD. **PM**



Llega a nuestra redacción una caja con la integral de las sonatas para piano de Beethoven en interpretación del británico Paul Lewis, lo que constituye una reedición de los discos aparecidos entre 2005 y 2008 y que precisamente el compañero Rafael Ortega reseñaba en los números 223-224 de SCHERZO, entre otros. Quede claro que el interés que estas interpretaciones

pueden provocar en el aficionado es más bien mínimo, dada la enorme oferta de versiones en dicho repertorio y la calidad de éstas. Aclaremos las sensaciones de este Beethoven prescindible, ya que estamos hablando de un pianista muy completo con unas evidentes dotes interpretativas que aborda toda la serie —no lo negaremos— con total solvencia, pero al que le faltan algunos aspectos para poder equipararse a los grandes del teclado que antes han pasado por semejante experiencia. Lewis ofrece las *Sonatas* con pocos relieves y aunque dibuja contrastes, resultan insuficientes porque la frialdad que las envuelve no lo permite. Su fraseo está peculiarmente cuidado: se esmera logrando

un registro *piano* agradable y matizado, pero su *forte* adolece de ciertas durezas y demasiada mecánica. El principal problema es que este Beethoven está emocionalmente menguado, tiene ciertas asperezas sonoras y su expresión es parca (a pesar de ciertas muestras de vibración); es elocuente en cuanto a los *tempi* pero en general desprende demasiadas opacidades tímbricas. A pesar de que Lewis es un pianista correcto y respetuoso, los inconvenientes de sus *Sonatas* son fruto de su acercamiento al instrumento, donde sí que hay atisbos de calidez pero en general ésta queda aparcada. En fin, queda dicho.

Emili Blasco

BEETHOVEN:

Cuartetos. CUARTETO BORODIN. 8 CD CHANDOS CHAN 10553(8) (Harmonia Mundi). 2003-2006. 551'. DDD.



Como ya se indicó en estas mismas páginas, con motivo de la publicación de varios de los volúmenes de esta serie ahora reeditada en su integridad, los grandes intérpretes de Shostakovich, Chaikovski y Borodin llegaron demasiado tarde a esta magna colección. Ni por sonido ni por concepto se muestran a la altura de unas obras que cuentan con varias interpretaciones señeras. Los Borodin están muy lejos del universo clásico del *Op. 18*, no parecen implicarse a fondo, se muestran apagados, incluso mortecinos —Allegro con brio del *Primero*—; si encuentran algo de gracia —Allegro del *Segundo*—, en seguida decaen. Bordan la trivialidad cursi —Andante del *Tercero*—, presentan una sonoridad chirriante (*Cuarto*), aunque de tanto en tanto su musicalidad se imponga (*Quinto* y *Sexto*) con resultados al menos aceptables. Tras un primer *Rasumovski* nada épico, el *Segundo* goza de un buen impulso inicial, pero no logran mantener la tensión todo el primer movimiento. Las desafinaciones de primer violín y violonchelo son notorias en la cabalgada del Finale. Los planos son confusos en el Andante del *Op. 59*, nº 3, cuya fuga está bien dicha, aunque a costa de resentirse el sonido. Un emocionado Adagio ma non troppo es lo mejor del *Op. 74*, pero el último tiempo cae de nuevo por debajo de lo dese-

able. Un desarrollo de efectos metálicos estropea el impulso de apertura del *Op. 95*, que padece también un destemplado Allegretto ma non troppo. Muy duro el Finale. Los visionarios últimos cuartetos quedan a gran distancia de las posibilidades del Borodin de este momento. El primer violín tiene una actuación lamentable en el *Op. 127*; el acercamiento interpretativo al *Op. 130* ofrece desequilibrios importantes, como la languidez en el Alla danza tedesca y la sensiblera Cavatina; falto de brillantez el Finale, que se diría deletreado. Los Borodin parecen tocar fondo en el caótico *Op. 131*, cuya riqueza de efectos, acentos, etc., se ve reducida a la mínima expresión. Algo mejor el *Op. 132*, pero carente de fuerza, de vida interior. El maravilloso movimiento lento roza lo inane. El Lento assai del *Op. 135* hace recordar al Borodin de los mejores tiempos. La hiriente *Gran fuga* completa una grabación cuya reedición es de interés más que dudoso. Un triste testimonio del final de la que fuera la carrera triunfal de uno de los grandes cuartetos del siglo XX.

Enrique Martínez Miura

BEETHOVEN:

Conciertos para piano. RICHARD GOODE, piano. ORQUESTA FESTIVAL DE BUDAPEST. Director: IVÁN FISCHER. 3 CD NONESUCH 7559-79928-3 (Warner). 2005. 162'. DDD.



Esta grabación, que acaba de aparecer en el sello americano Nonesuch tras cuatro años de espera, fue realizada en Budapest entre junio y noviembre de 2005 a partir de un ciclo de conciertos que combinaba la música orquestal de Bartók con los conciertos pianísticos de Beethoven. El ciclo no podía tener mayor atractivo al incluir a uno de los mejores pianistas beethovenianos del momento, el americano Richard Goode (1943), cuya integral en disco de las sonatas de 1993 sigue siendo un modelo de capacidad interpretativa y fidelidad textual, junto a los responsables de una de las más coloristas e idiomáticas grabaciones de la música orquestal de Bartók: la Budapest Festival Orchestra bajo la batuta de Iván Fischer (1951). La combinación de Beethoven con Bartók en un mismo concierto puede resultar extraña pero está claro que ha ayudado a convertir el

acompañamiento de estos conciertos pianísticos beethovenianos en un impresionante estudio de texturas. Y es que Fischer saca un enorme partido en la parte orquestal a la paleta sonora de su orquesta en el acompañamiento del solista al combinar, dentro de una estética pseudo-historicista y un acercamiento netamente camerístico, la tersura sonora de la cuerda con un sorprendente protagonismo de la madera o con una particular preferencia por la crudeza de los metales; y todo ello sin caer en ningún momento en la exageración o la estridencia. Por su parte, Goode saca a relucir su fraseo nítido y encantador junto a su extraordinaria musicalidad, aunque se muestra en general menos involucrado que en su famoso registro de las sonatas.

Está claro que no ha debido ser fácil encontrar una postura común entre estos dos artistas tan personales, aunque hay que reconocer que este ciclo de los conciertos para piano de Beethoven va mejorando paulatinamente. Al *Primer Concierto* y al *Segundo* les falta vida y resultan demasiado ordenados y previsibles; escúchese, por ejemplo, el Rondo. Allegro del *Op. 15* (y contrastese con la versión de EMI de 2008 con Evgeni Kissin junto a sir Colin Davis y la London Symphony). El acercamiento netamente clasicista de Goode y Fischer se vuelve algo más beethoveniano en el *Tercer Concierto*, donde podemos disfrutar del primer momento inspirado del ciclo: un exquisito Largo. La intervención inicial de Goode en el *Cuarto Concierto* anuncia nuevamente una versión hondamente clasicista (aquí Kissin se muestra demasiado distante y evocador; quizá lo ideal sea el punto intermedio entre ambos); otra vez lo mejor aquí es el contradictísimo movimiento central. Y en cuanto al *Emperador* es posible que sea el mayor acierto de esta grabación por lo equilibrado del acercamiento. La toma sonora resulta bastante natural, aunque se opta por una microfónica camerística demasiado próxima al pianista.

Pablo L. Rodríguez

BENEDICT:

Concierto en sol menor op. 45. Concierto en mi bemol mayor op. 89. MACFARREN: Concertstück. SINFÓNICA DE TASMANIA. Director y piano: HOWARD SHELLEY. HYPERION CDA67720 (Harmonia Mundi). 2008. 71'. DDD.



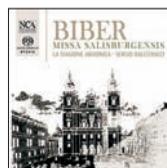
Julius Benedict (1804-1885) se parece a Haendel en que, como este, era alemán

de nacimiento, estudió en Italia y se quedó en Inglaterra. Su estro, sin embargo, es inferior por más que su artesanía compositora no carezca de interés, sobre todo histórico, si nos ponemos a rastrear influencias en los dos conciertos que aquí se ofrecen —volumen 48 de la serie *The Romantic Piano Concerto*. Por ejemplo, el *Op. 45* tiene en su primer movimiento un arranque muy mozartiano aunque luego se adviertan ya otros rasgos de un romanticismo no demasiado fogoso ni de primera presión, grato y con alguna sorpresa expresiva en el tiempo lento y formal en el último a pesar de lo convencional de su apariencia. Con todo, el comienzo del *Op. 89* es desconcertante y anuncia una originalidad que luego no acaba de centrarse mientras el Andante despliega un sabor chopiniano y el tiempo final se sirve de un gallop. El *Concertino* de Walter MacFarren (1826-1905) es, como señala en sus magníficas notas Nicholas Temperley, uno de tantos herederos del paso de Felix Mendelssohn por las Islas Británicas y de su consideración como modelo de expresión romántica sin más conflictos de los necesarios. Pero, además, tiene un punto rapsódico —el segundo tema, como una pincelada de la cuerda— que evoca una cierta música casi ligera, sin problemas, fácil de asimilar que llegaría años después al Reino Unido con un éxito enorme. Howard Shelley es ya desde hace tiempo un pianista colosal y un muy buen director de orquesta. Así que resuelve con suficiencia ambas partes en este disco para estudiosos de la historia del piano.

Claire Vaquero Williams

BIBER:

Missa salisburgensis. LA STAGIONE ARMONICA. Director: GUIDO BALESTRACCI. NCA 60192 (Harmonia Mundi). 2003. 52'. SACD.



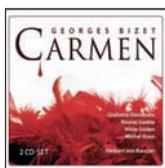
Luego de pasar mucho tiempo por ser una obra de Orazio Benevoli, esta espectacular *Missa salisburgensis* fue atribuida hace unos treinta años a Biber.

Desde luego, se trata de una música originalísima poseedora de muchos de los rasgos de estilo del autor de las *Sonatas del Rosario*. En pocas composiciones espacio y sonido se han visto tan íntimamente relacionados, salvo desde luego las músicas para San Marcos de Venecia. La iglesia tridentina de Santa Maria Assunta de Villa Lagarina, donde se procedió a grabar este disco, suplanta con éxito a la Catedral de Salzburgo para la que la obra fue concebida originalmente. La espectacular y profunda espacialidad del primer *Kyrie*, la brillantez del juego de ecos en el segundo están magníficamente logradas. En el *Gloria*, los efectos de metales y percusión son realmente llamativos. Sin embargo, el nivel de los *tutti* masivos no se mantiene en las intervenciones vocales solistas, como ocurre con el contratenor, de agilidad más bien comprometidas, en el *Credo*. Por fortuna, la majestuosidad del *Sanctus* recupera el tono anterior y la deslumbrante brillantez del himno final *Plaudite tympana* redondea un disco ciertamente interesante.

Enrique Martínez Miura

BIZET:

Carmen. GIULIETTA SIMONATO (Carmen), NICOLAI GEDDA (Don José), HILDE GÜDEN (Micaela), MICHEL ROUX (Escamillo). CORO Y ORQUESTA DE LA ÓPERA DE VIENA. Director: HERBERT VON KARAJAN. 2 CD MEMBRAN 232595 (Cat Music). 1954. 147'. ADD. **PE**



Esta toma en vivo de la Ópera vienesa tiene un rasgo peculiar: siendo una de las obras maestras del género en Francia, sólo uno de los principales personajes es un cantante francés, el que hace su Escamillo en la mejor tradición del barítono "blanco" galo. El resto del reparto es variopinto y la heterogeneidad otorga cierto ensamblaje al conjunto, quizá por casualidad. En cualquier caso, la vocalidad es suntuosa.

Simonato resuelve el ambiguo papel protagónico desde su opulento registro de mezzo Falcon y a la italiana: carnosa, rica de timbre, insolente de agudos. Su Carmen es imperiosa y materna, en la línea de sus colegas y compatriotas. Gedda, en cambio, es una voz nórdica, blanda, flexible, adaptable a un Don José juvenil, un palurdillo lírico que cae en la promesa siniestra

de la gitana: "Si te amo, ten cuidado". En estudio, acompañó a dos grandes, de los Ángeles y Callas, en esta misma obra y años más tarde pero, aunque más maduro en lo vocal, obediendo a esta concepción del personaje. Güden resulta algo exótica en su Micaela, pero su solvencia puede convencernos. Karajan brilla por el lujo de su sonido, a veces un tanto lánguido de tiempo y otras, excesivamente concentrado en escucharse prescindiendo de la escena, pero resultón en todo momento. No se espera menos de él.

Blas Matamoro

BRAHMS:

Cuarteto de cuerda n.º 1.

Quinteto con piano. AKIKO YAMAMOTO, piano. CUARTETO ÉBÈNE. VIRGIN 216622 2 (EMI). 2007-2008. 79'. DDD. **PN**



Hay un dicho que afirma que las obras de Johannes Brahms están tan perfectamente construidas, que es imposible tocarlas mal. Si encima se interpretan bien, el resultado puede ser ya antológico. Y eso es algo que pasa en este disco, un auténtico regalo para los oídos. Las lecturas del Cuarteto Ébène suenan inequívocamente juveniles, rebosantes de una pasión y una entrega que insufla vida a estos ya de por sí maravillosos pentagramas. Hay también mucho virtuosismo técnico, pero lo que más destaca es ese arrebatado, ese enfrentarse a Brahms no como una venerable pieza de museo, sino como algo actual y vigente, algo que todavía tiene muchas cosas que decir. Respeto, todo el que se quiera, pues en ningún momento los miembros de este conjunto pervierten ni manipulan las notas que tienen delante, aunque sí son lo suficientemente inteligentes como para ir más allá de lo escrito y buscar todos los matices expresivos y poéticos de la música. Y lo consiguen. En el *Cuarteto n.º 1 en do menor op. 51, n.º 1*, y no menos en el *Quinteto con piano op. 34*, aquí con la inestimable colaboración de la también joven pianista Akiko Yamamoto. Juntos logran que una composición muchísimas veces escuchada suene aún sorprendente. La toma de sonido es estupenda y permite apreciar aún más si cabe la calidad de las versiones.

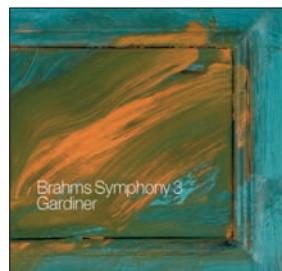
Juan Carlos Moreno

John Eliot Gardiner

LO VIEJO Y LO NUEVO

BRAHMS: Sinfonía n.º 3 en fa mayor op. 90. Obras corales.

CORO MONTEVERDI. ORQUESTA REVOLUCIONARIA Y ROMÁNTICA. Director: JOHN ELIOT GARDINER. SOLI DEO GLORIA SDG 704 (Diverdi). 2007-2008. 70'. DDD. **PN**



El ciclo brahmsiano de Gardiner se enriquece con esta *Tercera* en la que el gran director es capaz de efectuar numerosos hallazgos en partitura tan trillada del repertorio. Por texturas, fraseo y tratamiento rítmico, todo suena nuevo y natural en el Allegro con brio inicial, dotado además de un empuje extraordinario. El Andante vive una poesía que parece proceder del Caminante de Schubert; magnífico el Poco allegretto y su vivaz trío. Imparable, ligero, expeditivo pero apasionado, el Allegro final. A igual altura los interesantes complementos, obras corales y para coro y orquesta que nos recuerdan el gran conocimiento que tuvo Brahms de la música antigua. Así, *Nänie*, de admirable rela-

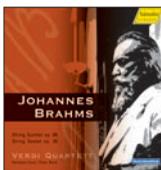
ción entre voces e instrumentos, maravillosamente respirado, y con sorprendentes conexiones con el *Réquiem alemán*. Una visión casi trágica domina el *Canto de las parcas*, en tanto que todo un mundo de matices dinámicos y expresivos dan vida a *Ich schwing mein Horn ins Jammertal*, para coro masculino a cappella. Un ejemplo totalmente conseguido de intimidad el de *Nachtwache I*, mientras que *Es tönt ein voller Harfenklang* cautiva por el encanto tímbrico convocado por el coro femenino, la trompa y el arpa. Gran disco.

Enrique Martínez Miura

BRAHMS:

Quinteto para cuerda en fa mayor op. 88. Sexteto para cuerda en sol mayor op. 36.

CUARTETO VERDI. HERMANN VOSS, viola; PETER BUCK, violonchelo. HÄNSSLER CD 98518 (Gaudisc). 2008. 70'. DDD. **PN**



Lograda desde el comienzo esa densidad de acusado carácter sinfónico que va evolucionando hacia una cierta tensión, que es sepultada otra vez en el Grave ed Appassionato para dejar emerger ese soterrado canto amoroso teñido de niebla cuyo romanticismo acendrado sale a flote como a pesar de quien escribe. A través de un movimiento con reminiscencias de suite barroca que empieza a suerte de fugado, llega resolver también con aparentes *fugatti*, aunque madure el movimiento en forma de sonata.

Es una muy bella obra irremprochablemente servida por el Cuarteto Verdi, que está en el secreto de los juegos dinámicos y el lenguaje brahmsianos. En el *Sexteto* es admirable cómo se combinan los instrumentos sin

perder la independencia de voces, tejiendo una configuración musical llena de variables intensidades dinámicas, de la se desprenden sutilezas sin cuento. Labor detallada y pertinaz que se adecua a la prolongada elaboración de la obra por parte del autor. El jugueteo y el empuje acentual se dan en el Scherzo. La calidad se mantiene, y en detalladísimo tiempo final, la fluidez reina, como en el resto, como concurrencia de las otras cualidades.

José Antonio García y García

BRUCKNER:

Sinfonía n.º 3 en re menor.

Sinfonía n.º 4 en mi bemol mayor "Romántica". REAL ORQUESTA DEL CONCERTGEBOUW DE ÁMSTERDAM. Director: MARISS JANSONS. 2 CD RCO LIVE 09002 (Diverdi). 2008. 124'. DDD. **PN**



Parece mentira, pero este nuevo lanzamiento de RCO con la *Tercera* y la *Cuarta* supone el primer Bruckner oficial de Mariss Jansons (1943); casi al

mismo tiempo ha aparecido otra grabación suya de la *Séptima* en el sello recién creado por la Radio Bávara BR Klassik. Y es que hasta ahora la discografía bruckneriana del maestro letón había discurrido por cauces no oficiales, aunque todos los registros que habían circulado de él están fechados entre 2004 y 2008, y siempre con las que siguen siendo sus dos orquestas en la actualidad: Royal Concertgebouw y Bayerischen Rundfunks; la excepción es un registro de la *Novena* con la Pittsburgh Symphony Orchestra de 2001 que publicó el ignoto sello Karna Music. De momento no parece que estemos ante el comienzo de un ciclo Bruckner, pues Jansons tan sólo suele programar en sus conciertos las tres sinfonías ahora disponibles oficialmente, y tampoco parece muy inclinado a ampliar drásticamente su repertorio.

Quizá lo mejor de estos dos discos sea que nos muestran la visión personal tan melódica, equilibrada y detallista que tiene el maestro letón del compositor de Ansfelden junto a la portentosa interpretación de los músicos de la orquesta del Royal Concertgebouw; lo peor es que ambas versiones no resultan en su conjunto tan destacadas como cabría esperarse o que tampoco estamos técnicamente ante el mejor trabajo del equipo de Polyhymnia. Con Bruckner en los atriles de la orquesta holandesa, Jansons no tiene la naturalidad y sobriedad constructiva de Haitink o el refinamiento y empaque sonoro de Chailly, pero se abre camino entre ambos ahondando en la vena melódica y en el raro atractivo sonoro de la orquestación bruckneriana; un ejemplo de ello son los *Gesangsperioden* del primer movimiento de ambas sinfonías, dotados aquí de una cuidada intención expresiva. De hecho, ambas versiones destacan por sus movimientos lentos y adolecen de falta de tensión en los rápidos, aunque Jansons maneja muy bien el pulso y la dinámica en ambos scherzos. Nada que objetar acerca de las versiones y ediciones, que son las últimas editadas por Nowak para ambas sinfonías, aunque sí de la parte técnica empeñada más que nunca en suavizar los extremos dinámicos.

Pablo L. Rodríguez

Christian Curnyn

MÚSICA QUE SE RENUEVA A SÍ MISMA

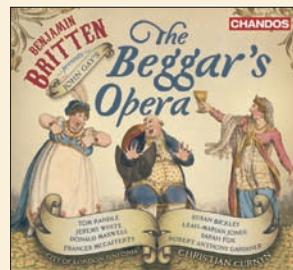


BRITTEN: The Beggar's Opera op. 43.

SUSAN BICKLEY (Mrs Peachum), JEREMY WHITE (Mr Peachum), LEAH-MARIAN JONES (Polly), TOM RANDELL (Macheath), DONALD MAXWELL (Lockit), SARAH FOX (Lucky Lockit), ROBERT ANTHONY GARDINER (Filch), FRANCES McCAFFERTY (Diana Trapes). CITY OF LONDON SINFONIA. Director: CHRISTIAN CURNYN. 2 CD CHANDOS CHAN 10548(2) (Harmonia Mundi). 2009. 118'. **PN**

Partitura de oscuro origen, mantenida siempre en los teatros y en la memoria de los espectadores, con momentos de éxtasis y de silencio dependiendo qué tendencia —si conservadora o liberal— imperara en la política o en la sociedad del Reino Unido, *The Beggar's Opera* ha sido en la música inglesa una suerte de *work in progress* en constante actividad. John Gay escribió el libreto y en la música vamos desde un inicio a cargo —y no está muy claro— de Johann Christoph Pepusch a fragmentos de Purcell y Haendel pasando por una parte fundamental integrada por canciones populares escocesas, francesas e irlandesas. De esta forma se organizó una olla podrida —añadamos el telón de fondo hoggartiano— que es

muestra señora de la influencia de lo popular en lo culto, de disolución de la autoría y de atracción fatal para más de uno, así, Austin y Bennett, Hutton, Dent, Bliss o Brecht y Weill —a su manera con *La ópera de perra gorda*— metieron mano en este invento genial con mayor o menor fortuna. Pero será Benjamin Britten quien asuma la tarea de darle a *The Beggar's Opera* una apariencia moderna, representable, una partitura clara que conservara sus esencias y las hiciera viables hoy y mañana. El trabajo de Britten se estrenará en Cambridge el 24 de mayo de 1948, poco más de 220 años después de que la *ballad-opera* viera la luz en Londres. El autor de *Billy Budd* la adjuntaría a su catálogo con más que suficiente crédito —el gran crítico Hans Keller lo certificó en su momento con lo que podríamos llamar su autoridad moral—, sobre todo si tenemos en cuenta que no hay un original a partir del cual establecer cualquier edición crítica o cualquier adaptación o arreglo. Y no cabe sino estarle agradecido por un trabajo ejemplar que quien quiera puede contrastar con la versión digamos historicista de Jeremy Barlow (Hyperion). La de Britten añade materiales



escritos por su colaborador Tyrone Guthrie, usa sesenta y seis de las sesenta y nueve canciones originales, hace algunos cambios —pasa el principio del acto II al final del acto I con muy buen sentido dramático— y usa una orquesta de una docena de músicos. El resultado es magnífico y en esta grabación la música resplandece con una luz muy especial, enmarcada por unos diálogos vivísimos, maravillosamente cantada y con una magnífica City of London Sinfonia dirigida por un Christian Curnyn a quien creíamos experto en Haendel y resulta ser un extraordinario director de este maravilloso cruce de caminos —y qué bien sabe evocar otras obras del Britten, como *El sueño de una noche de verano*— delicioso y gozosamente deslumbrante.

Claire Vaquero Williams

BRUCKNER:

Sinfonía nº 7 en mi mayor.

SINFÓNICA DE LA RADIO DE STUTTGART. Director: ROGER NORRINGTON. HÄNSSLER CD 93. 243 (Gaudisc). 2008. 55'. DDD. **PN**



Tal vez por los propios desequilibrios de calidad de la obra — toda la segunda parte y sobre todo el trivial Scherzo—, Norrington ha apostado fuertemente en esta interpretación, que si por algo se caracteriza es por ser radicalmente anticlibidachiana. El *tempo* extremadamente rápido le quita todo misterio al Allegro moderato, en especial al

segundo grupo temático, que se queda en un aserto por demás prosaico. Evidentemente, la transparencia —la audibilidad de algunos solos, como la flauta sobre los metales, etc.— y limpieza del sonido son admirables, pero este Bruckner resulta en exceso magro, casi como una radiografía, con climas raquíuticos; a la postre, probablemente el peor de los grabados por el director británico hasta la fecha. El Adagio, seco y conciso, dista mucho de la emocionada respuesta del compositor ante la muerte de Wagner. Curiosamente, el endoble Scherzo adquiere más consistencia a base de un dinamismo mecanicista. Por desgracia, el Finale regresa a la energía expeditiva y aséptica de

los dos primeros movimientos. La coda conclusiva cae en lo puramente ramplón. Un ejemplo del triunfo de un planteamiento teórico en perjuicio de la propia música.

Enrique Martínez Miura

CAGNONI:

Don Bucefalo. FILIPPO MORACE (Don Bucefalo), ANGELICA GIRARDI (Rosa), FRANCESCO MARSIGLIA (Conte di Belprato), MIZUKI DATE (Agata), FRANCESCA DE GIORGI (Giannetta), MASSIMILIANO SILVESTRI (Carlino), GRAZIANO DE PACE (Don Marco). CORO DE CÁMARA ESLOVACO. ORQUESTA INTERNACIONAL DE ITALIA. Director: MASSIMILIANO CALDI. 2 CD DYNAMIC 624/1-2 (Diverdi) 2008. 107'. DDD. **PN**

La ópera bufa, que tuvo una gran importancia en la ópera italiana, fue perdiendo terreno en beneficio de obras más dramáticas, aunque el estilo lo cultiva-

¿no encuentra sus discos?

diverdi.com



ron los grandes como Puccini y Verdi. Contemporáneo de este último fue Antonio Cagnoni, nacido en 1828 y fallecido en Bérgamo en 1896, que en su primera obra, *Don Bucefalo* que estreno con sólo diecisiete años, en 1847, pudo resistir el empuje del maestro de Busseto, consiguiendo un gran éxito, provocando que su autor fuera reconocido en el mundo musical. La ópera toca el tema del teatro dentro del teatro, con los problemas, siempre actuales, que tiene un compositor para estrenar una obra y el autor consigue una música fresca, con bastantes momentos inspirados y que muestran un dominio de la técnica, que la hace una partitura interesante de oír y supremos de representar. La dirección musical está a cargo de Massimiliano Caldi, que consigue crear el ambiente divertido y desenfadado con una versión cuidada y detallista. En este tipo de obras es muy importante el trabajo en equipo, muy logrado en esta grabación, destacando el buen trabajo de Filippo Morace, en el protagonista, la buena voz y estilo prometedora de Francesco Marsiglia y el canto extrovertido de Angelica Girardi, junto a la corrección del resto.

Albert Vilardell

CASELLA:

Sinfonía por orquesta op. 63. Italia op. 11. SINFÓNICA DE LA WDR DE COLONIA. Director: ALUN FRANCIS. CPO 777 265-2 (Diverdi). 2006. 66'. DDD. **PN**



En 1939, Alfredo Casella fue uno de los compositores invitados a escribir una partitura para conmemorar el cincuenta aniversario de la Sinfónica de Chicago. Su primera idea fue la de componer una pequeña pieza, pero pronto el proyecto empezó a crecer hasta convertirse en una obra mayor, en una "sinfonía adulta", de ahí que lejos de llamarla *Sinfonía n.º 3* como le habría correspondido por catálogo, la bautizara simplemente como *Sinfonía per orchestra op. 63*, como si quisiera dejar claro que sus dos anteriores aportaciones al género eran meros pecados de juventud. Posiblemente éstas sean algo más, pero de lo que no hay duda es de que esta

Tercera es una sinfonía con mayúsculas, arriesgada y apasionante de principio a fin. Su forma es la tradicional en cuatro movimientos, aunque su concepción esté muy alejada del neoclasicismo tan caro a Casella. Pero lo que más sorprende no es tanto esto como su crispada y dramática escritura, sobre todo en su Allegro mosso inicial y en el Andante molto moderato quasi adagio, de un carácter tan intenso como estremecedor. La armonía es variada y no ahorra en disonancias, aunque es en el terreno de la orquestación donde Casella hace gala de una maestría incomparable, con una paleta de una riqueza tímbrica inagotable, resallante, incisiva y siempre al servicio de la expresión. En comparación, la juvenil rapsodia *Italia* (1909) suena a simpática pachanga, con citas de temas italianos tan populares como *Finiculi-Finicula*, *Lariula* o *A maurechiareu*. Es espectacular, pero con mucho más ruido que nueces. Las versiones de Alun Francis convencen por su entrega, su ímpetu y su despliegue sonoro. Un disco, pues, de interés excepcional por esa *Tercera Sinfonía*. Eso sí, lapsus de CPO en la contraportada, que da a Casella unas fechas de nacimiento y muerte que se corresponden más a un maestro del clasicismo que a las de un clásico del siglo XX.

Juan Carlos Moreno

CASTELNUOVO TEDESCO:

Obras completas para órgano. LIVIA MAZZANTI, órgano. AEOLUS AE 10541 (Gaudisc). 2004. 64'. DDD. **PN**



Por primera vez se graban estas obras y con un instrumento de especial suntuosidad de registros e imponente volumetría, manejado con habilidad concentrada por la solista Mazzanti.

Estas obras cubren un capítulo muy especial en la vida familiar y musical de Castelnuovo: su exilio en los Estados Unidos (1939-1948), motivado por su condición de judío y las leyes raciales dictadas por el fascismo en Italia. Sólo en esta localización del espacio y el tiempo —la California y la Nueva York de la guerra y la inmediata posguerra— se motivó Castelnuovo para abordar el órgano.

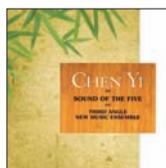
En parte lo hizo obedeciendo a demandas e invitaciones como

en los casos de *Introducción aria y fuga* y las piezas dedicadas a Albert Schweitzer y Frederick Tulan. Luego están las más personales y entrañables, un *Servicio sagrado para el sábado* y *Seis preludios para órgano sobre un tema de Bruno Senigaglia*, inspirados por textos religiosos debidos a uno de sus abuelos. Si bien algunas de estas obras acusan la influencia del ambiente norteamericano en cuanto a pequeñas soluciones rítmicas, la atmósfera armónica y el cuidado por explotar al máximo los efectos de color, volumen y polifonía que el órgano ofrece, pertenecen a la obra castelnoviana sin más. Su libertad para valerse de tópicos armónicos de distinta procedencia, su amor a las estructuras consolidadas a la vez que a la improvisación y el breve repentismo, sus muy sutiles toques de color étnico tradicional, se encuentran a sus anchas en medio de un clima a menudo expresionista, sombrío, con luces bruscas y fugaces, que podemos fechar en las dramáticas décadas antes señaladas. Un mundo se derrumbó salvajemente. Fue tarea de ciertos músicos el reconstruirlo.

Blas Matamoro

CHEN:

Sound of the Five. Yangko. Sprout. Burning. Tibetan Tunes. Happy Rain on a Spring Night. THIRD ANGLE NEW MUSIC ENSEMBLE. Director: RON BLESSINGER. NEW WORLD 80691-2 (Diverdi). 2009. 55'. DDD. **PN**



Hace unos seis meses comenté el magnífico CD *Invisible Curve*, de Karen Tanaka y Chen Yi; dos compositoras de dos generaciones sucesivas, con sensibilidades opuestas, la más joven, Tanaka, en pos de una mezcla lunar de Takemitsu y Feldman, mientras la volcánica Chen Yi (1953), que dejó China para convertirse en una compositora renombrada en los Estados Unidos, escupe furiosos recuerdos de su (¿ex?)cultura (*Burning*): otra vez ¿ese puente entre las culturas de Occidente y Oriente blablabla que tiene tanto éxito hoy? Hay algo de eso en la música de Chen Yi, en esa recreación del órgano de boca, de las campanas de los templos, de la flauta hsiao y de la cítara china (*Sound of the Five*) para cuarteto de cuerda y violonchelo solo, en la recolección de músicas tradicionales de unos montañeros

perdidos entre el Monte de la Luna y las Gargantas del Pu Yu Shin (*Tibetan Tunes*) y su transposición para trío con piano (Debussy preguntándose por qué Ropartz había armonizado ese canto bretón que, a fin de cuentas, no le había hecho nada) ... Hay también (*Happy Rain on a Spring Night*), al contrario de un Tan Dun por ejemplo —y puede que sea la vía más fecunda o más cargada de porvenir— un intento de no-globalización, un intento de componer una música que se aparta tanto de esas cosas que llamamos cultura occidental y cultura oriental, quiero decir, una música, una compositora, que intenta borrar esos tópicos asociados por y para el turismo más o menos cultural. Este CD presenta ambas tendencias y podrá por tanto interesar a los amantes de la fusión como a los que no la soportan y esperan que la apisonadora de moda no acabe con esa ligera tentativa de seducción, condición —sine qua non, creo— que permite o favorece la supervivencia de un compositor.

Pierre Élie Mamou

DONIZETTI:

Parisina. CARMEN GIANNATTASIO (Parisina), JOSÉ BROS (Ugo), DARIO SOLARI (Azzo), NICOLA ULIVIERI (Ereosto). CORO GEOFFREY MITCHELL. FILARMÓNICA DE LONDRES. Director: DAVID PARRY. 3 CD OPERA RARA ORC40 (Diverdi). 2008. 153'. **PN**



No es una novedad discográfica: ya hubo acceso a *Parisina* gracias a lecturas captadas en vivo desde Bolonia, Lugo (de Italia), Carnegie Hall neoyorquino, la Svizzera italiana o, incompleta, desde Florencia. Pero ésta del tan encomiable sello inglés se enriquece con su acostumbrada esplendidez editorial, por sí sola estímulo suficiente para hacerse con la grabación. Hay más acicates. Bros, en un papel estrenado por Duprez, ofrece la esperada lección de canto donizettiano. Basta escucharle en *Io l'amai fin da quel ora* o el más sencillo cantable *Il mio ritorno ignora!* para que las posibles dudas se despejen de inmediato. Cada participación suya es un regalo belcantista. Quizás la protagonista femenina, la Giannattasio, necesite un poco más de corporeidad vocal pero, pese a alguna sensación fugaz de monotonía y

algún que otro problema pasaje-ro de graves, su canto impecable de concepto y exposición encuentra su mejor acomodo en momentos como *Sogno talor di correre* o en la página final que en el dúo con el barítono, algo falta de empuje. Lo mismo le ocurre en este momento al barítono uruguayo Solari, un lírico de uniformes medios y registro acomodado a las exigencias de Azzo, quien en el resto de su partitura se desdibuja a gusto con la melodía donizettiana. Ulivieri no tiene problemas para sacar adelante su cometido, concretado en recitativos o como apoyo al tenor y al barítono. Ann Taylor sale adelante dignamente como infaltable confidente de la protagonista. El coro, magnífico, aprovecha las muchas oportunidades de lucimiento y la orquesta, bien manejada por Parry (cada vez más cómodo en este repertorio), da cuenta de su profesionalidad y prestigio. La obra, es obvio el destacarlo, preciosa.

Fernando Fraga

ELGAR (arr. Tertis y Carpenter):

Concierto para viola.

SCHNITTKE: Concierto para

viola. DAVID AARON CARPENTER, viola. ORQUESTA PHILHARMONIA.

Director: CHRISTOPH ESCHENBACH. ONDINE ODE 1153-2 (Diverdi). 2008. 65'. DDD. **PN**



En sus comentarios en la carpetilla que acompaña al disco, el joven David Aaron Carpenter — alumno de Imai, Zukerman, Bashmet y Díaz, nada menos— habla de su deseo por reivindicar la viola como instrumento solista equiparable al violín y al violonchelo y de la posibilidad que para ello ofrece el arte de la transcripción. Para probarlo apela aquí a la que hizo el gran Lionel Tertis del *Concierto para violonchelo y orquesta* de Edward Elgar, a la que añade toques personales. El trabajo de Tertis tuvo cierto éxito en su momento no sólo porque su autor, un violista legendario, lo defendiera con conocimiento de causa sino porque está muy bien hecho y el carácter de la viola liga estupendamente con la partitura original. Recuerdo una grabación de la pieza por Rivka Golani y Vernon Handley (Conifer). Esta de Carpenter y Eschenbach está formidablemente tocada por el neoyorquino y con un Eschenbach al que quizá le falte comprometerse más en la faena y

Alice Sara Ott

DE SU TIEMPO Y DEL NUESTRO

CHOPIN: Valses. ALICE SARA OTT, piano.

DEUTSCHE GRAMMOPHON 00289 477 8095 (Universal). 2009. 57'. DDD.

PN

Aunque parezca una nueva estrella del piano llegada de Oriente, Alicia Sara Ott es natural de Múnich, donde nació en 1988, de padre alemán y madre japonesa —de ahí sus rasgos orientales. Pronto destacó como pianista talentosa y en la adolescencia empezaron a llegar premios y reconocimientos importantes —aunque ya a los cinco años de edad había ganado un concurso— y el inicio de una carrera que ella estaba dispuesta a seguir desde los tres años —eso es tener las cosas claras. Convencida de que “la música de Chopin nunca es sentimental” y de que en sus

valsos se puede seguir la evolución del compositor, nos ofrece este compacto que merece mucha atención, su segundo registro para DG tras los *Estudios de ejecución trascendental* de Liszt. Activa tanto en el campo de la música de cámara como en conciertos como solista con orquesta y en recitales, Ott convence por su brillantez indiscutible y por su sensibilidad sin sensiblería. Su Chopin es clásico y romántico a la vez, lo que equivale a decir muy de su tiempo: del tiempo que le tocó vivir a Chopin pero también del nuestro. De técnica sobrada para enfrentarse a estas piezas, la baza de Ott aquí es mostrar lo poético que éstas tienen y hacerlo desde una aparente sencillez. En todo momento queda bien claro el ascendente danzable de estos



valsos pero esta música se aleja del salón gracias a su interpretación exquisita y clara, y nos parece casi confidencial. Ajena a todo exhibicionismo, Ott se nos muestra en este espléndido disco como una pianista más que interesante cuya trayectoria puede depararnos alguna que otra alegría además de este bello disco.

Josep Pascual

la nobleza y el impulso que le dieron a esta obra los grandes maestros a los que se le asocia, de Barbirolli a Sinopoli, de Boult a Barenboim, de Del Mar a Menuhin. Más a gusto está el maestro en el sensacional *Concierto* de Schnittke, cuyo inicio a solo es una muestra evidente de las calidades de Carpenter. La pieza, dedicada a Yuri Bashmet y que usa la transcripción musical de las letras de su apellido, revela una vez más el grandísimo músico que fue el ruso, con su punto de sarcasmo, el recuerdo a unos Prokofiev y Shostakovich pasados por la trituradora de la historia en ese Allegro mucho que puede ser tristísimo y, sobre todo, en ese Largo final absolutamente impresionante y que es una de las obras mayores de su autor. La versión es impecable de principio a fin.

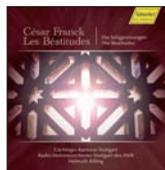
Claire Vaquero Williams

FRANCK:

Les béatitudes. DIANA MONTAGUE, KORNELIA KALLISCH, mezzos; INGEBORG DANZ, contralto; KEITH LEWIS, SCOT WEIR, tenores; GILLES CACHEMAILLE, JOHN CHEEK, JUAN VASLE, barítonos; REINHARD HAGEN, bajo. GÄCHINGER KANTOREI STUTTGART. RADIO-SINFONIEORCHESTER DES SWR. Director: HELMUTH RILLING.

2 CD HÄNSSLER CD 98.548 (Gaudisch). 1990. 129'. DDD. **PN**

Casi veinte años tiene este registro, que es una toma hecha en Stuttgart el 2 de marzo de



1990, con motivo sin duda del centenario de la muerte de César Franck. Una maravilla conservada por la Radio del Suroeste. *Les béatitudes* (1869-1879, pero estrenada “de veras” sólo después de la muerte del compositor) es una de las obras magnas de este músico que parecía pretender sólo obras maestras. No es de lo más escuchado suyo, al menos si comparamos con la popularidad de la *Sinfonía* o de la *Sonata*, pero se escucha con emoción, con inquietud, con ese recogimiento que nos proporciona lo que no sólo trasciende y conmueve, sino que también es de una belleza honda que sabe entrar en las sensibilidades. El equipo que requiere esta obra, así como su duración (más de dos horas), son poco propicios para su programación habitual. En cualquier caso, estas ocho *Bienaventuranzas* son una obra fuera de lo común y, además, muy poco grabada. También es obra marcada por las luchas de su tiempo, aunque ni el contenido lo justifique gran cosa ni el compositor lo pretendiera. Pero eran tiempos de secularización y, a la vez, de resistencia y reacción en la iglesia. Y Franck era de los de la iglesia. Es lógico que las generaciones siguientes, con Debussy y otros músicos, buscaran otro tipo de inspiración,

menos de sotana, menos de incienso, menos *bigote* (beatona). El Sagrado Corazón y el Sermón de la Montaña no parecen el mundo más indicado de las composiciones sensuales, sugerentes y armónicamente ambiguas de Debussy y los sonidos que a éste le siguieron. Y ese es el mundo de *Les béatitudes*. El siglo transcurrido no ha conseguido terminar con el conflicto que sus protagonistas disimularon en vida (Debussy y Fauré frente a D'Indy y la Schola) con gran cortesía, con las mejores maneras. Pero ahora ya no nos importa tanto. Consideramos al belga Franck uno de los grandes del siglo XIX francés. Es el gran maestro de cierta sensibilidad, cierta manera de enseñar, de entender la música, el maestro de toda una pléyade de músicos de alto nivel. No podemos ponerlo a la altura de Debussy o Ravel, pero su afán de trascendencia es notable, y sus obras son auténticos monumentos; todo lo contrario de lo que pretendía Debussy, y sobre todo Ravel. Escuchemos este monumento, más monumental que otros, a ver si conseguimos penetrar en aquel mundo beatónico sin necesidad de zambullirnos en sus prejuicios (perdón, debí decir *creencias*). Como cuando escuchamos una *Pasión* o una cantata sacra de Juan Sebastian.

Helmut Rilling aúna, con ese acierto que ya le conocemos en lo sinfónico-vocal, un equipo

Gustavo Díaz-Jerez

EL PULSO DE FALLA

FALLA: Obra para piano.GUSTAVO DÍAZ-JEREZ, piano.
SEM 22. 2008. 73'. DDD.  PN

El pianista y compositor tinerfeño Gustavo Díaz-Jerez (1970) vuelve a dejar testimonio fonográfico de su valía, talento e imaginación musical. Ahora, tras su vibrante *Iberia*, irrumpe en el mercado un integral con la obra para piano de Falla paradójicamente grabado unos meses antes que su *Iberia* de altos vuelos. Ahora con Falla, tan heredero de Albéniz y al mismo tiempo tan distinto de él, fascina de nuevo con el intenso y sincero pulso pianístico de estos setenta y tantos minutos que recorren minuciosamente toda su obra original para piano.

Si en la desgarradora *Fantasia bética* (respétese la arcaica grafía querida por Falla) Díaz-Jerez se muestra arrollador y centelleante, sin por ello descuidar el lado *jondo* y evocador que también late en sus virtuosísticos com-

pases, en las páginas más ingenuas y primerizas —*Nocturno, Canción, Mazurca, Vals-capricho*— repliega sus bien gobernados medios técnicos para envolverlas de un sentido intimista y decimonónico cargado de encanto y sabor. En los dos homenajes, el de Debussy y el de Dukas, el pianismo de Díaz-Jerez se carga de intensidad para crear versiones de franca entidad en las que en el mármol y severo homenaje a Dukas se echa de menos una mayor quietud, contención mística y sobriedad.

En medio, entre la plenitud de la *Fantasia bética* y la sencillez de las primeras páginas pianísticas, las albenicianas *Cuatro piezas españolas*, compuestas entre 1906 y 1909, y que el gaditano dedica como “homenaje sincero y circunstanciado” (en expresión de Antonio Gallego) al creador de *Iberia*. Díaz-Jerez hace crecer aquí aún más su pianismo para bordar unas interpreta-



ciones cargadas de sentido popular, pulso vital y enjundia expresiva. Una a una, desde la vivaz Aragonesa (en la que Díaz-Jerez ennoblece esa asombrosa literalidad fallesca que sintetiza escrupulosamente los principios rítmicos y melódicos de la jota aragonesa) a una Andaluza impulsada por esa indicación de Vivo, muy ritmado y con sentimiento salvaje que anota Falla al inicio de la partitura. En medio, una Cubana plena de nostalgia y añoranza, de aromas tan fragantes como el del lánguido humo de los cigarros que dejaron de llegar del otro

lado del Atlántico; plena de sentimiento albeniciano y en el que se siente la guajira con la misma fuerza que en las mejores páginas del catalán, y una nítida Montañesa de tintes impresionistas en la que Díaz-Jerez invita al piano a lucir sus inagotables recursos tímbricos.

Un CD, en definitiva, que se sitúa entre los mejores documentos sonoros del piano de Falla, y es, sin duda, el más interesante de cuantos hasta ahora han recogido la obra completa para piano. A los nombres de Alicia de Larrocha, Rafael Orozco, Ricardo Requejo, Esteban Sánchez, Joaquín Achúcarro o Josep Colom —ninguno de ellos grabó jamás el “todo Falla”— se incorpora ahora el del admirador protagonista de este disco bienvenido, cuyo interés aún se incrementa por los documentados textos que lo acompañan, firmados por Elena Torres Clemente.

Justo Romero

impresionante de voces solistas, además de un coro y una orquesta de envidiable altura. Regresa este fonograma veinte años después del centenario de Franck, y lo hace como si apareciera por primera vez. Merece el reestreno por su calidad, con su calidez, por su penetrante discurso. Si los reformistas te invitaban a pecar, porque eso no era importante, pues lo importante es creer; este oratorio en esta bella lectura te invita a la escucha con o sin pecado, sin necesidad de creerte la letra: basta con el espíritu, con el alma. Y el alma sólo es de Dios, como decía Pedro Crespo.

Junto a Rilling, ya lo hemos dicho, un equipazo de voces. Basta con ver sus nombres, y uno deseará escucharlos como Voz de Cristo, como Satán combativo, como hombre y como mujer caídos y levantados, y al coro como fariseos, como esclavos, como seres celestiales, como multitud. Todo un drama sin decorados. Medio teatro, medio *Misa Solemnis*, de nuevo un acierto de Helmuth Rilling, que supo o pudo rodearse de unas voces magníficas. Aunque, hay que insistir en ello, este fonograma tenga ya veinte años.

Santiago Martín Bermúdez

E. FRANCK: Tríos con piano opp. 11 y 58.

CHRISTIAN EDINGER, violín; LUIS CLARET, violonchelo; KLAUS HELLWIG, piano.

AUDITE 92.567 (Diverdi). 2008. 77'.

SACD.  PN

Del compositor Eduard Franck (1817-1893) nacido en Breslau y muerto en Berlín se sabe bien poco, aparte de su visible afinidad con Schumann, Mendelssohn o Brahms, y que sus obras se dieron a conocer prácticamente gracias a la labor de su hijo Richard. De ellas se desprende un cultivo de la forma exquisito y un lenguaje elaborado, rico en recursos y combinaciones instrumentales, además de cierta fantasía. Escribió mayoritariamente música de cámara (aunque también obra orquestal y religiosa) y por lo que se escucha aquí su escritura romántica aboga por un cultivado desarrollo pianístico y un constante diálogo de las partes implicadas. La cuerda en estos *Tríos* tiene un papel sensible y emotivo, con carácter poético y unas influencias claramente tradicionales. Porque conviene remarcar el hecho de que en

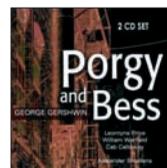
aquel momento en Alemania también existía un Franz Liszt y un Richard Wagner, y nuestro Franck no solamente no se inmutó sino que continuó escribiendo música bajo los influjos de la nobleza romántica más propiamente original a los autores antes citados. Las versiones aquí encontradas son sensibles y depuradas, fidedignas a la exquisitez que desprenden las melodías e implicadas con tesón y firmeza. El conjunto, que forma una asociación compacta y consigue un sonido de calidad, ilustra las obras con temura y certidumbre, sabores del valor que encierran las partituras.

Emili Blasco

GERSHWIN:

Porgy and Bess. WILLIAM WARFIELD (Porgy), LEONTYNE PRICE (Bess), CAB CALLOWAY (Sportin' Life), JOHN MCCURRY (Crown), HELEN COLBERT (Clara), HELEN THIGPEN (Serena). CORO DE LA PRODUCCIÓN DAVIS-BREEN. RIAS-UNTERHALTUNGSORCHESTER BERLIN. Director: ALEXANDER SMALLENS. 2 CD MEMBRAN 232679 (Cat Music). 1952. 139'. DDD.  PE

Atención a este registro de *Porgy and Bess* de 1952. Es una *troupe* norteamericana que, en



plena posguerra, llega al Berlín que trata de restañar sus heridas y hacen una puesta en escena de esta ópera sensacional, llamada a ser uno de los grandes títulos del siglo (eso tal vez no se sabe todavía). Atención, también, porque hace un año apareció este mismo registro en otro sello, Audite, y entonces lo pusimos por las nubes. Pese a señalar que esta toma en vivo tenía unos poquitos ruidos escénicos que podían molestar en la escucha. Ahora bien, eso le da la autenticidad de la representación en directo, sin trampa ni cartón, con lo que se produce el milagro del sonido grabado: ahí está lo que se cantó casi seis décadas más tarde.

Como decíamos entonces, es una grabación de radio, 21 de septiembre de 1952, una de los momentos de una gira por Europa que significó el estreno de *Porgy* en el continente (Viena, 7 de septiembre). Quien dirige, Alexander Smallens, es el mismo que la estrenó en Boston, el 30 de septiembre de 1935, entonces con puesta en escena de Rouben Mamoulian.

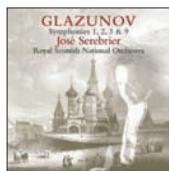
Decíamos hace un año que

esta gira europea culminó con un momento muy romántico: los protagonistas, William Warfield (Porgy) y la jovencísima Leontyne Price (Bess) se casaban antes de cruzar el Charco y después de una pre-gira por la Unión de ese verano de 1952. Magnífico reparto, perfecta integración de todos en una trama imparable. Aparte de la espléndida pareja protagonista ya mencionada, ahí está el Sportin' Life sensacional en lo teatral y en lo vocal de Cab Calloway; y una Clara y una Serena superiores (Helen Colbert, Helen Thigpen). Catfish Row funciona perfectamente en esta audición, aunque la calidad sonora hace que para percibir lo esencial de este fonograma sea conveniente conocer antes *Porgy and Bess*. Para ello hay referencias fonográficas como la de John Demain en Houston (Albert, Dale, Smith, RCA), que sigue siendo la gran lectura tres décadas después. O una importante referencia audiovisual, la de Glyndebourne (1993), de Trevor Nunn, dirigida musicalmente por Simon Rattle (W. White, Haymon, EMI). Además, para darle más ánimos al aficionado, resulta que este doble CD es de un precio tan económico que resulta inverosímil.

Santiago Martín Bermúdez

GLAZUNOV:

Sinfonías n.ºs 1-3 y 9. ROYAL SCOTTISH NATIONAL ORCHESTRA. Director: JOSÉ SEREBRIER. 2 CD WARNER 2564 68904-2. 2009. 137'. DDD. PN



Con este doble compacto se completa la integral sinfónica de Glazunov, no atendida por la discografía —y ya no digamos por los programadores de conciertos— como merece. Y si se pretende captar la atención del oyente de inmediato, este par de discos empieza con el bellísimo primer movimiento de la *Sinfonía n.º 3*, que predispone muy positivamente a continuar la audición hasta el final. Un atractivo añadido a la presente edición es la todavía menos habitual que el resto *Sinfonía n.º 9*, otra "Inacabada" que añadir a las ya conocidas. Se nos ofrece aquí según la orquestación del director de orquesta Gavriil Yudin —primo de la célebre pianista Mariya Yudina— de lo que suponemos debe ser el primer movimiento. Al igual que en las sinfonías ya

Vernon Handley

UN NOMBRE A RECUPERAR

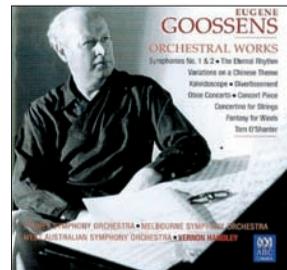
GOOSSENS: Sinfonías n.ºs 1 y 2. Concierto para oboe. Tam O'Shanter. Pieza de concierto. Concertino para cuerdas. Fantasia para vientos.

Divertimento. Variaciones sobre un tema chino. The Eternal Rhythm. Kaleidoscope. SINFÓNICA DEL OESTE DE AUSTRALIA. SINFÓNICA DE SYDNEY. SINFÓNICA DE MELBOURNE. Director: VERNON HANDLEY.

3 CD ABC 476 7632 (Diverdi). 1993-1999. 218'. DDD. PN

Esta recopilación de la obra de Eugene Goossens (Londres 1893-1962) —de la ilustre familia de músicos de origen belga— es verdaderamente reveladora del talento como compositor de quien fuera uno de los grandes directores de orquesta británicos, demasiado olvidado tras su muerte, acaecida cuatro años después de un escándalo relacionado con la pornografía que hoy nos parecería otra cosa y que marcó su reputación para lo que le quedó de vida. Goossens se va recuperando poco a poco en su doble faceta, la de director con algunas grabaciones en Everest o Lyrita y la de compo-

sitor gracias últimamente a Chandos y, sobre todo, a este álbum antológico de la firma australiana ABC que recoge una magnífica selección de su obra. La triple entrega nos ofrece la posibilidad de empezar por las sorprendentes y brillantísimas *Variaciones sobre un tema chino*, su *Opus 1*, con el mismo pretexto que Hindemith —la Marcha de la música incidental para el *Turandot* de Gozzi en versión de Schiller que escribiera Weber—, pero con más gracia. A partir de ese inicio —la muestra es generosa y amplia en el tiempo— la evolución del compositor aparece ligada al desarrollo de la tonalidad tradicional en el siglo XX, es decir, y por época, al de un modernismo de amplio espectro expresivo y de ambición formal indudable. Ahí están las dos magníficas sinfonías y cómo en cinco años, de 1940 a 1945, se produce un crecimiento bien palpable, muy libre de planteamientos y, por ello, muy fresco en sus logros. También está su producción más (relativamente) conocida, como el *Concierto para oboe*, que ha disfruta-



do de cierto reconocimiento entre los intérpretes. Y el formidable *Divertimento* —con ese tercer movimiento titulado Ballet *Flamenco*—, la estupenda recreación-superación de una cierta música inglesa del siglo XX que aparece en la *Pieza de concierto* o la anticipación del peculiar neoclasicismo de Tippett que se observa en el *Concertino*. Las versiones del desaparecido Vernon Handley son, como era de esperar, espléndidas, como la prestación de las tres orquestas australianas —no olvidemos que Goossens estuvo muy ligado a la vida musical de nuestros antípodas— que aquí dirige. Un álbum apasionante.

Claire Vaquero Williams

conocidas, apreciemos en éstas de nuevo la poderosa influencia que sobre Glazunov ejercieron Rimski-Korsakov y Borodin, al tiempo que su afecto por Liszt, Wagner y Chaikovski. El sinfonismo de Glazunov es sumamente atractivo, digna muestra de un músico de sólido oficio y de cierta personalidad por claramente perceptibles que sean las influencias, pero no es el gran sinfonismo que de él se esperaba; tal como dijo Chaikovski, dedicatario de la *Tercera*, "hay algo que impide desarrollarlos. Siempre se espera de usted algo extraordinario que nunca llega a cumplirse completamente". Quizá sea cierto, pero abundan hermosos momentos en las sinfonías de Glazunov y su música se escucha con sumo agrado ya desde la juvenil *Primera*, escrita a los dieciséis años de edad y de una madurez que ya fue alabada por Rimski-Korsakov. Serebrier completa precisamente con esta obra temprana la integral que ha venido grabando y los resultados no podían ser mejores. Se cree esta música, la interpreta con convicción y profundo conocimiento, y los músi-

cos de la magnífica orquesta escocesa le siguen atentamente. No será una integral imprescindible pero en conjunto es una auténtica preciosidad —y por momentos también— a la que podemos acudir de vez en cuando para disfrutar de una música interpretada pulcramente.

Josep Pascual

GURNEY:

Canciones. SUSAN BICKLEY, mezzosoprano; IAN BURNSIDE, piano. NAXOS 8.572151 (Ferysa). 2008. 72'. DDD. PE



Ivor Gurney nació en Gloucester en 1890 y entró en la Royal Academy of Music de Londres en 1911. En 1913 comienzan a presentarse sus problemas mentales y en 1914 compone su ya magistrales *Cinco canciones isabelinas*. A la vuelta del frente reinicia sus estudios con Vaughan Williams pero aquella experiencia terrible de la Gran Guerra,

que habría de acabar con una generación de jóvenes escritores y artistas ingleses, le pasa factura y debe ingresar, en 1922, en el City of London Mental Hospital donde moriría de tuberculosis quince años después. Las algo más de trescientas canciones que compuso, hacen de Gurney un creador único en el siglo XX británico, y comparables sus mejores logros en el género a los de Vaughan Williams, Gerald Finzi o Roger Quilter, dejando a Britten como un caso aparte. Burney fue, además, un magnífico poeta —su obra, incluyendo naturalmente ese libro capital que es *Severn and Somme*, fue reunida en 1982 por P. J. Kavanagh— que se sirve en ocasiones de sus propios versos —en el ciclo *Ludlow and Teme* por ejemplo— y que consigue una magnífica adecuación entre palabra y música, con un sentido muy claro de la relación entre la evocación literaria y el estilo propio. Así, en sus citadas *Canciones isabelinas*, por ejemplo, es el texto quien pertenece al pasado mientras la música no evoca ancestro alguno. Para Gurney la melodía es básica, como la línea expresiva,

la delicadeza del acompañamiento hecho una segunda voz, la canción como un diálogo a veces tan interior como cabe deducir de la peripecia vital del autor. Susan Bickley y Ian Burnside sirven muy bien esta antología de treinta canciones aunque nos quede tras la escucha la impresión de lo que hubiera podido ser en una voz y un piano superiores. En todo caso, un disco excelente.

Claire Vaquero Williams

HAENDEL:
Chacona HWV 435. Suite nº 2 HWV 427. Suite nº 8 HWV 433.
HAYDN: Variaciones en fa menor Hob XVII:6. Sonata Hob XVI:52. ANGELA HEWITT, piano.
HYPERION 67736 (Harmonia Mundi).
2008-2009. 67'. DDD. **PN**



Coincidiendo con el doscientos cincuenta aniversario de la muerte de Haendel y

el bicentenario de la muerte de Haydn, Angela Hewitt se lanzó a la aventura de un disco compartido entre ambos compositores. Como viene siendo habitual en ella, es un producto bien elaborado y eficazmente realizado, eso sí (y también como es habitual), siempre bajo su particular forma de ver el piano. Son unas interpretaciones cuidadas que desprenden pulcritud y un sentido del equilibrio notable a pesar de que el aspecto personal resulte momentáneamente demasiado significativo. Esto ocurre porque la visión que tiene de las piezas que ejecuta de Haendel es poco barroca y demasiado clásica. El suyo es un Haendel, sí, ágil y presto, que demuestra cordura, pero al que le sobra uniformidad y le faltan contrastes tanto de articulación como de dinámicas. Aun así, respira vitalidad y poesía, evocación y reflexión. Hewitt compensa las faltas señaladas con un discurso confeccionado de calidez y humanidad, atractivo y de una regularidad aplastante. En cambio Haydn le sienta mejor, ya que sus versiones son positivamente líricas y extrovertidas, donde también caben ciertas excentricidades (todo hay que decirlo, en forma de acordes peculiarmente arpegiados), pero al que dota de naturalidad y vitalidad. Tanto la *Sonata* como las *Variaciones* desprenden claridad de estilo y profundidad expresiva; la lógica se impone a la personalidad de la pianista y de esta manera se eri-

Aarón Zapico

FORMA Y EXPRESIÓN

HAENDEL: Amore x Amore.

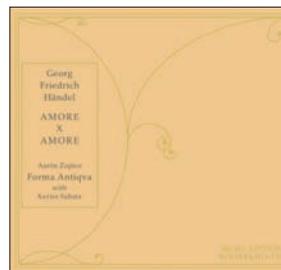
XABIER SABATA, contratenor. FORMA ANTIQVA. Director: AARÓN ZAPICO. WINTER & WINTER 910 162-2 (Diverdi). 2009. 66'. DDD. **PN**

Entre los más jóvenes conjuntos españoles de música antigua, Forma Antiqua ha adquirido en nuestro país un renombre y un prestigio notables, que ahora se consolida internacionalmente con esta primera colaboración con el sello alemán Winter & Winter. Cualquier aficionado sabe que las ediciones de Stefan Winter huyen siempre de lo trillado y de la rutina, por lo que cabe preguntarse qué ha encontrado el productor alemán en estos jóvenes agrupados en torno a los asturianos hermanos Zapico para ofrecerles la ocasión de grabar nada menos que un programa Haendel, y en año de centenario del compositor además.

Acaso la respuesta esté en un estilo interpretativo que, sin dejar de ser riguroso con las fuentes, se mueve con extraordinaria libertad en la búsqueda de una autenticidad que tiene más que ver con el espíritu de la música que con su letra impresa, lo que termina por otorgar a sus recreaciones una frescura y una vitalidad que agradecen la mayoría de los oyentes. Si en directo es frecuente que el grupo improvise a partir de determinados esquemas armónicos algunos elementos de transición entre las obras largas del programa, aquí las transiciones están ocupadas por escrupulosas transcripciones, algunas especialmente bri-

llantes, como la de un movimiento del *Concierto de órgano op. 6, nº 4* o la del *Passacaille de la Suite para clave en sol menor*, que suena de manera arrebatada y sugerente en los timbres de tres instrumentos de cuerda pulsada. Aparte los hermanos Zapico (Aarón, clave; Daniel y Pablo, cuerdas pulsadas), tres colaboradores habituales del grupo participan en la grabación, el también laudista Enrike Solinís, el gambista Rami Alqhai y el contratenor Xavier Sabata, quien canta cinco cantatas italianas de Haendel con acompañamiento de continuo: *Ho fuggito HWV 118, Lungi da me, pensier tiranno HWV 125b, Nel dolce tempo HWV 135b, Clori, degli occhi miei HWV 91a* y *Dolc'è pur d'amor l'affano HWV 109a*.

La primera vez que se le escucha, la voz de Sabata suena siempre un tanto artificial, sin esa verosímil naturalidad que han conseguido otros falsetistas, acaso porque los agudos son muy brillantes y en algunos momentos pueden rozar lo estridente. Los graves son en cambio notablemente sólidos y tienen consistencia, aunque por el camino se sacrifique un poco la homogeneidad del color. Sin embargo, desde el principio el cantante ejerce un extraño poder de seducción, que proviene sin duda de su extraordinaria versatilidad expresiva, de su capacidad para decir y matizar cada frase con intención y sensibilidad, para acentuar el término justo de cada verso, para transmitir hondura dramática a los



textos, lo cual se aprecia tanto en los recitativos como en las arias lentas (magníficas en este sentido las de *HWV 118* y *HWV 135b*) o en las más exultantes (como la primera de *HWV 91a* o la de *HWV 109a*), que resuelve con apreciable soltura, sin apuros de ningún tipo en los pasajes más exigentes, bien entendido que el virtuosismo y la agilidad que requieren estas cantatas de cámara no son semejantes a los de las grandes arias operísticas del compositor. El resultado es de una expresividad cálida y cercana, lo suficientemente flexible para atrapar el carácter en general estereotipado del trágico, y a la vez naif, amor entre pastores que domina en estas obras. Mucho tiene que ver en ello un bajo continuo soberbio, dúctil, elegante y de una exquisita riqueza tímbrica, siempre adaptado al verbo del cantante y al significado de los poemas puestos en música. Un estupendo principio para una relación que, en el fondo, supone un acicate y un espaldarazo para toda la música antigua española.

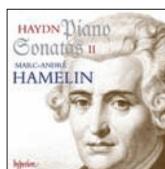
Pablo J. Vayón

ge un Haydn inquieto que surge de su evidencia investigadora; porque no hay duda de que la exploración expresiva ahonda en cuestiones tan loables como el sonido, los matices, el *legato* y el pedal para dibujar con lógica unas piezas llenas de misterio, contrastes y energía arrolladora. Aquí la canadiense concreta más convincentemente y transmite los ejes de su personalidad poliédrica, que no son otros que su gran inquietud estudiosa con las partituras, traducida en unas interpretaciones vivas que condensan buen gusto femenino aliñado con sus excelentes cualidades musicales.

Emili Blasco

HAYDN:
Sonatas para piano. Vol. II.

MARC-ANDRÉ HAMELIN, piano.
2 CD HYPERION 67710 (Harmonia Mundi). 2008. 153'. DDD. **PN**



La versatilidad de Marc-André Hamelin ya está probada más que de sobras a estas alturas; su repertorio oscila según sus necesidades y curiosidad, y su sensibilidad siempre ofrece refinamiento y exquisitez. En este caso el turno es para el segundo volumen de las sonatas de Haydn que el canadiense grabó en el Henry Wood Hall

en agosto del año pasado. Como siempre, Hamelin destaca por su minuciosidad en los ataques y por una lucidez estilística abrumadora. Su Haydn es cuidado, impactante emocionalmente y de un rigor asombroso; también lírico y ágil, presto y dinámico en la mayoría de movimientos. El intérprete, que construye con delicadeza y eficiencia un fraseo que siempre tiene una arquitectura visible y lógica, añade un sonido efusivo y muy pronunciadas. Las versiones son abiertas y talentosas, creativas e inquietas. La gama de matices de Hamelin continúa siendo muy amplia y los *tempi* escogidos suelen ser vivos; su pianis-

mo, que está lleno de sutilidades y variabilidades es un ejemplo de inquietud y respeto estilístico, un claro espejo de una forma de ser con una clara atracción hacia la música y todas sus posibilidades expresivas.

Emili Blasco

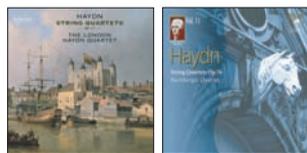
HAYDN:

Cuartetos de cuerda op. 17.

CUARTETO HAYDN DE LONDRES
2 CD HYPERION 67722 (Harmonia Mundi). 2008. 148'. DDD. **PN**

Cuartetos de cuerda op. 76.

CUARTETO BUCHBERGER.
2 CD BRILLIANT 93934 (Cat Music). 2008. 139'. DDD. **PE**



El segundo álbum del London Haydn Quartet dedicado a los cuartetos del autor de *La creación* se centra en los seis que conforman el *Op. 17*, que siguen en muchos aspectos a sus antecesores del *Op. 9*. Los miembros del conjunto, que utilizan instrumentos originales, ofrecen una sonoridad amplia, redonda, en verdad muy bella, y demuestran además una penetración asombrosa que les permite moverse juntos en el empuje de los movimientos rápidos con un virtuosismo intrépido y común, como se evidencia por ejemplo en el fulgurante Presto del *Quinto Cuarteto*, donde todo encaja como en la artesanal obra de un relojero. Pero merece la pena también recrearse en el elegante canto del primer violín en el Adagio del *Segundo*, en el nervioso aliento del violonchelo en el Allegro del *Cuarto*, en el irónico fraseo del Menuetto del *Sexto* o en el sereno porte con el que resuelven el depurado melodismo del Moderato inicial del *Primero*, por citar sólo unos ejemplos entre los muchos posibles que nos dejan estos músicos atentos, sutiles y brillantes.

Lo son también los integrantes del Cuarteto Buchberger, bien que con un menor grado de imaginación tímbrica y expresiva. Su Haydn suena en general un poco más plácido y contemplativo, también más alejado del barroco (y no sólo porque los instrumentos sean en este caso modernos), pero no por ello menos puro o idiomático. Los magistrales cuartetos del *Op. 76* aparecen plenos de espíritu y transparencia, como que-

Paul Goodwin

EL COMPOSITOR Y SU CIRCUNSTANCIA



HARTMANN:

Burleske Musik.

Concierto para piano, vientos y percusión. Concierto funebre. Concierto para viola y piano con acompañamiento de viento y percusión. BENJAMIN SCHMID, violín; ELISABETH KUFFERATH, viola; YORCK KRONENBERG, piano; FLORIAN UHLIG, PIANO. SINFÓNICA DE LA SWR DE KAISERSLAUTERN.

Director: PAUL GOODWIN.
WERGO WER 6714 2 (Diverdi). 2004, 2007. 71'. DDD. **PN**

Hoy, Karl Amadeus Hartmann (1905-1963) no es el más popular de los compositores. Posiblemente, y dado su irrenunciable individualismo, no lo fue nunca, pero sí hubo un tiempo en que sus obras circulaban más. Sobre todo sus ocho sinfonías. Quien las conozca sabrá que se trata de un compositor de un temperamento poderosamente dramático, próximo al expresionismo. Otra de sus composiciones más divulgadas, aquí recogidas, es el *Concierto funebre*, para violín y cuerdas, que sigue esa misma senda. Y, sin embargo, este disco nos permite descubrir otra cara del maestro mucho más inespera-

da. Es la representada por *Burleske Musik* (1931), una página cuyo título ya lo dice todo y cuyos ecos jazzísticos y su antirromanticismo militante, como si de un cuadro de George Grosz traducido a sonidos se tratara, nos acercan al Hindemith más iconoclasta y provocador o al mejor Weill. Es la gran sorpresa del programa, que prosigue con ese *Concierto funebre* que marca un giro trascendental en la carrera y la vida de Hartmann, pues fue compuesto en 1939, el año en que estallaba la Segunda Guerra Mundial. Todo el dolor por las víctimas pasadas, presentes y futuras de ese nazismo que enclaustró al compositor en una suerte de exilio interior resuenan en estos desolados pentagramas. Las otras dos obras recogidas, ambas de la década de 1950 y con el piano como protagonista, son de una sequedad que hiera. Las aportaciones rítmicas de Boris Blacher y el universo expresivo de Alban Berg y su *Concierto de cámara* se unen en ellas para dar lugar a una música incisiva, difícil, inquietante y, por momentos, de una incómoda



belleza. Estamos, pues, ante un disco excepcional, por el valor de un repertorio que debería ser más conocido, pero también por la calidad de las versiones. En principio, un experto de la música barroca como el oboísta Paul Goodwin no parece el tipo más indicado para dirigir estas partituras, pero lo cierto es que hay que quitarse el sombrero ante el resultado. Sobre todo por la planificación de cada obra, por la claridad con la que destaca su riqueza tímbrica, armónica y rítmica, sin dejar de transmitir y comunicar. La espectacular toma de sonido acaba de hacer de este disco un trabajo imprescindible.

Juan Carlos Moreno

da de manifiesto en el primer movimiento del *Cuarto*, admirable por otro lado por su portentosa claridad de líneas. No menos meritoria es la capacidad del Buchberger para bromear con el humor haydniano (Finale del *Segundo*, Menuet del *Terce-ro*), para someterse a su fino y reposado lirismo (Adagio del *Sexto*) o para llevar la música con nervio y decisión (Presto del *Quinto*), tal y como ya ha demostrado en entregas anteriores de esta integral, culminada así con un nivel artístico de veras importante.

Asier Vallejo Ugarte

HOLBROOKE:

Amontillado. The Viking. Three Blind Mice. Ulalume.

ORQUESTA DEL ESTADO DE BRANDEMBURGO.
Director: HOWARD GRIFFITHS.
CPO 777 442-2 (Diverdi). 2008. 56'. DDD. **PN**

Este disco recupera la figura del compositor británico Josef Holbrooke (1878-1958), que gozó de relativo éxito hasta los años veinte del pasado siglo. Fue,



desde luego, uno de los nombres que iniciaron la salida de la música inglesa de su peculiar túnel del tiempo y si no de los más brillantes sí dotado de un suficiente interés como para tenerlo en cuenta en la nómina de los buenos secundarios. Contribuyeron a su éxito —demasiado breve para tan larga vida— la consideración por parte del periodista Hannen Swaffer —llamado “el Papa de Fleet Street”— como “el Wagner cockney” y la ayuda económica de Howard de Walden. Luego llegó un ostracismo creciente mientras la música británica crecía por caminos —no todos, es verdad— distintos al suyo. A Holbrooke le interesó muy especialmente el pretexto literario, así *Amontillado* (1936) y *Ulalume* (1903) se basan en cuentos de Poe y *The Viking* (1899) en la balada homónima de Longfellow mientras *Three Blind Mice* (1900) es una serie de variaciones sobre una canción infantil. Sus influencias musicales están

en el romanticismo, en los poemas sinfónicos de Liszt y sus epígonos; es más, pasaría perfectamente por uno de ellos sin mayores problemas. No hay diferencias apreciables en su estilo, aunque sí pueda decirse que *Amontillado* es de las cuatro obras de este disco —los aficionados recordarán el que apareciera, también con *Ulalume*, dirigido por Adrian Leaper en Marco Polo— la más intensa, la mejor construida, pero su anacronismo no es compensado por esas virtudes. El trabajo del siempre competente Howard Griffiths, al frente de la muy buena orquesta de la que es titular desde 2007, es impecable, sacándole todo el partido posible a estas obras gratas barridas por el viento de ese tiempo que pasa, tan cruel a veces.

Claire Vaquero Williams



LAMOTE DE GRIGNON: Quatre petites pastorals. Nana. Tres cants magiars. Tres peces breus. Lent expressiu. Suite a l'antiga. TOLDRÀ: Les danses de Vilanova.

ORQUESTRA DE CAMBRA
TERRASSA 48. Director y piano:

ADOLF PLA.

LA MÀ DE GUIDO LMG 2087 (Gaudisc).
2008. 52'. DDD. **PN**



Lenta, esporádica e irregular recuperación de la música de Ricard Lamote de Grignon (1899-1962) la que se viene observando últimamente. Pero menos es nada. El presente CD recoge seis obras para música de cámara que son una muestra cabal de su eclecticismo y de su tendencia a los paisajes evocadores, de su inclinación por las armonías orientales, de un lirismo de buena ley, de sentimientos de nostalgia. En todas las composiciones de esta miscelánea musical se observa el toque personal del autor, más allá del contenido de cada una de las piezas, cuyos títulos ya son suficientemente elocuentes acerca de su naturaleza (*Quatre petites pastorals*, *Nana*, *Tres cants magiars*, *Tres peces breus*, *Lent expressiu*, *Suite a l'antiga*). Y se observa también una particularidad en su instrumentación consistente en intentar aproximar el sonido de una orquesta de cámara al de una orquesta sinfónica, cosa que consigue con un buen manejo del espectro colorista. Todo ello nos es servido aquí a través de correctas versiones de la Orquesta de Cambra Terrassa 48, bajo la dirección del pianista Adolf Pla, entre cuyos méritos no es menor el de sobrevivir en una ciudad de doscientos mil habitantes dentro de nuestro enflaquecido panorama musical. Completa el compacto una breve pieza de Eduard Toldrà (1895-1962), un contemporáneo y amigo de Lamote de Grignon, algo más difundido que él pero tampoco tanto. Se trata de *Les danses de Vilanova*, una evocación popular de Vilanova i la Geltrú, ciudad natal de Toldrà.

José Guerrero Martín

LECLAIR:

Sonatas para violín. Libro 1, nºs 1-8. ADRIAN BUTTERFIELD, violín;
ALISON MCGILLIVRAY, viola da gamba;
LAURENCE CUMMINGS, clave.
2 CD NAXOS 8.570888/8.570889
(Ferysa). 2008. 119'. DDD. **PN**



El violinista Adrian Butterfield y el clavecinista (quizás más conocido en su faceta de director de ópera barroca) Laurence Cummings no es la primera vez que colaboran en la grabación de sonatas de Leclair y en esta ocasión se han metido en faena para hacerlo con la totalidad de las doce que componen el Libro I, aunque de momento no disponemos todavía del CD conteniendo las cuatro últimas. Fue ésta la primera recopilación de sonatas que el compositor francés consiguió llevar a la imprenta gracias al apoyo de su protector Joseph Bonnier de La Mosson, que ocupaba un importante cargo público. Leclair había estado trabajando en Turín y a pesar del éxito que parece ser obtuvo con su publicación, regresó a la ciudad italiana para seguir estudiando con Giovanni Battista Somis, que había sido discípulo de Corelli. A pesar de su perfección formal, podemos decir, por tanto, que las sonatas de la *Op. 1* de Leclair pertenecen todavía a un período de aprendizaje y el conjunto está aún muy sometido a la influencia de las *Sonatas para violín op. 5* que Corelli había editado en 1700. Nada extraño, por otra parte, ya que pocas obras han tenido en la historia de la música tanta influencia inmediata como la citada recopilación del gran compositor italiano, que llegó a conocer más de cincuenta reediciones durante el siglo XVIII.

A la espera del disco que completa la grabación integral del Libro I, es ésta una notable versión del mismo, del que no parecen existir más ediciones grabadas. Los intérpretes son acreditados especialistas en música barroca y, tal como hemos dicho, particularmente Adrian Butterfield y Laurence Cummings lo son en la obra violinística de Leclair.

José Luis Fernández

LULLY:

Atys. GUY DE MEY (Atys), GUILLEMETTE LAURENS (Cybèle), AGNÈS MELLON (Sangaride, Iris), JEAN-FRANÇOIS GARDEIL (Célestin), FRANÇOIS SEMELAZ (Dorís), JACQUES BONA (Idas), NOÉMIE RIME (Mélisse). LES ARTS FLORISSANTS. Director: WILLIAM CHRISTIE.
3 CD HARMONIA MUNDI 5901254-59. 1987. 171'. DDD. **PN**

Marc Mauillon

REMEDIO COMPLETO

MACHAUT: Le remède de Fortune.
MARC MAUILLON, voz;

VIVABIANCALUNA BIFFI, fídula y voz;
ANGÉLIQUE MAUILLON, arpa gótica;
PIERRE HAMON, flautas y percusión;
SERGE GOUBIoud y EMMANUEL
VISTORSKY, voces.

2 CD ELOQUENTIA EL 0918

(Harmonia Mundi). 2008. 88'. DDD.

PN

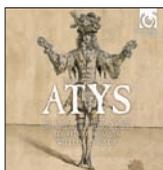


Es *Le remède de Fortune* un amplio poema narrativo (un *dit*) en el que, con la excusa de una trama amorosa, Machaut se interroga sobre la influencia de la fortuna en los asuntos humanos y los remedios que pueden emplearse para combatir sus caprichos, un tema recurrente en el medioevo europeo. La obra incluye, como es habitual en el autor francés, partes muy extensas puestas en música. Para hacerlo, Machaut recurre a las más venerables formas del arte monódico: un *lay*, un *complainte* y un *chant royal*, que no es otra cosa que una canción típica de troveros, y le añade las formas habituales (*formes fixes*) de las canciones polifónicas del siglo XIV: dos *ballades*, una *rondeau* y un *virelai* (aunque en este caso escrito a una sola voz, el bien conocido *Dame, a vous sans retollir*). *Lais* y *complaintes* son formas musicales de gran extensión, los segundos además de carácter estrófico, por lo que no es habitual ofrecerlos completos. Pierre Hamon y sus compañeros han asumido el reto de hacerlo, y ese es el gran valor de este álbum: el *lay* (16'09") y el *complainte* (43'55") ocupan el primer CD. Marc Mauillon les pone voz. Si en el *lay*, una cierta variedad facilitan la tarea de los intérpretes, el *complainte* exige un trabajo detalladísimo para que la repetición de la misma melodía durante más de cuarenta minutos no resulte

monótona (esa es la causa principal de que estas piezas no se hayan grabado nunca enteras), y lo cierto es que la propuesta de este conjunto resulta notablemente convincente. Con una voz de sugerente lirismo, Mauillon, que recurre sólo en unos pocos versos al puro recitado, logra una extraordinaria variedad de acentos, de entonaciones y exprime al máximo los matices de prosodia y los énfasis sobre los términos claves de cada estrofa. La variedad del acompañamiento y el muy bien calibrado juego con la tensión y la relajación, que concluye en un final intenso y ardoroso, completan un trabajo del máximo interés, bien entendido que para apreciarlo en toda su dimensión es conveniente seguir el texto (el CD lo ofrece en el original y en traducciones al francés moderno y al inglés).

El segundo disco, que se cierra como propina con una segunda versión, no anuncia, del *rondeau Dame, mon cuer en vous maint*, ahora a *cappella*, recoge interpretaciones nítidas y elegantes de las piezas polifónicas, con sugerentes mezclas de voces e instrumentos, aquéllas claras, frescas, naturales, éstos con tonos dulces e insinuantes. Como en las piezas monódicas, el sentido y la inteligibilidad de los textos es una prioridad básica del conjunto capitaneado por Hamon.

Pablo J. Vayón



grabaciones), la música de Lully pareció verse como un residuo fosilizado de una reali-

dad histórica muy puntual, la de la Francia de Luis XIV. Si los intentos de recrearla desde un punto de partida esencialmente decimonónico incidieron en la mayoría de los casos en esa misma percepción, el gran mérito de Christie fue demostrar que sus *tragédies en musique* podían ser plenamente

te asimilables por el oyente actual si en la interpretación se combinaban factores tan esenciales como el conocimiento histórico, la autenticidad, la sensibilidad y la musicalidad. Así, en este *Atys* no escuchamos la obra de un astuto adulator, sino la de un creador de clase con una gran imaginación musical y con un sentido del teatro fuera de lo común. No escuchamos rancias y arcaicas marionetas, sino personajes auténticos con vida y emociones propias. Como la diosa Cybèle, interpretada por una formidable Guillemette Laurens, o como *Atys*, que revela en la voz de Guy de Mey momentos de un patetismo hiriente, así en la escena previa al sueño del tercer acto. A gran altura se mueve también Agnès Mellon en su *Sangaride*, mientras que Jean-François Gardeil presta su noble voz a la autoridad del rey de Phrygia. Pero no es *Atys* una obra de individualidades, pues nada sería posible sin un enfoque estilístico común, sin la hermosa dicción francesa de todos los cantantes, sin unos coros delicados, claros y empastados, sin unos recitativos fluidos y sin unos ritornelos danzables y bellos de sonoridad. Christie aseguró todos estos principios, realzando al mismo tiempo el aspecto teatral de la tragedia y resolviendo con mano maestra la excelencia de su entonces joven (pero ya sensacional) Les Arts Florissants, entre la que encontrábamos nombres como los de Marc Minkowski, Christophe Rousset, Hugo Reyne o Véronique Gens.

Han pasado más de veinte años y esta grabación de *Atys* vuelve en edición de lujo con un libro de 188 páginas que incluye un magnífico artículo de Jean-Paul Montagnier, fotos de las históricas representaciones de la obra en la Opéra-Comique parisina en enero de 1987 y el libreto completo en francés, inglés y alemán. Y vuelve para reafirmar dos plenas vigencias: la de las *tragédies lyriques* de Lully y, por supuesto, la suya propia.

Asier Vallejo Ugarte

MADERNA: Juilliard serenade. Music of gaity. Grande aulodia.

SEVERINO GAZZELLONI, flauta; LOTHAR FABER, oboe. SINFÓNICA DE LA RAI. Director: BRUNO MADERNA. STRADIVARIUS STR 57010 (Diverdi). 1970. 59'. AAD. **PN**

Jonathan Nott, Alan Gilbert

TRANSPARENTE EMOCIÓN



MAHLER: Sinfonía nº 9 en re mayor.

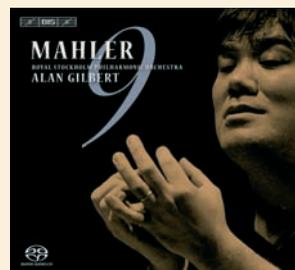
SINFÓNICA DE BAMBERG.

Director: JONATHAN NOTT.
2 SACD TUDOR 7162 (Diverdi). 2009.
84'. DSD. **PN**

Sinfonía nº 9 en re mayor. REAL FILARMÓNICA DE ESTOCOLMO.

Director: ALAN GILBERT.
BIS 1710 (Diverdi). 2008. 83'. SACD.
PN

Cualquiera de estos discos viene a demostrar qué buen Mahler se está haciendo hoy en día. En esta ocasión nos vamos a encontrar con dos batutas jóvenes, ambas caracterizadas por una línea interpretativa de atención máxima a todos y cada uno —y debemos subrayar ese *todos y cada uno*— de los infinitos detalles que conforman las partituras mahlerianas. Si de buenas *Novenas* se puede hablar en ambos casos, hay que decir que en su escucha comparada la firmada por Nott/Bamberg alcanza cotas de excepcionalidad que dejan atrás sin remedio la, por otra parte, nada desdeñable lectura de Gilbert/Estocolmo. La balanza se inclina claramente a favor del maestro inglés por su mayor flexibilidad y naturalidad en el fraseo, su idónea capacidad constructiva en el muy difícil crecimiento tensional de los enormes movimientos extremos, el sobresaliente cuidado



puesto en la sutil gradación del abanico dinámico y, por último, el enorme grado de profundización general que consigue transmitir.

Ya desde el movimiento inicial podremos descubrir a las claras hasta qué punto está Nott dispuesto a detenerse en cuanto a minuciosidad y precisión. Escucharemos, por ejemplo, cómo logra una asombrosa estratificación de planos en los terrenos del *ppp* por los que transcurre el pasaje desde el c. 254 al *Schattenhaft* (16:06); o un trabajo de dosificación dinámica que podríamos decir casi de alquimista en el terriblemente complejo bloque 16 (21:59), poblado de agobiante maraña de reguladores que quieren perfilar *cada célula de cada frase de cada sección instrumental*.

Si de rendimiento orquestal hablamos, sirva como muestra del soberano trabajo de la agrupación alemana la seguridad con la que su viento transita por ese peligroso pasa-

je final —c. 416 y ss. (26:45)— en el que tantas otras de mayor renombre han dado su particular traspies.

El punto de mayor semejanza entre ambas versiones lo encontraremos en el *Ländler* y, aun así, seguiremos prefiriendo la transparencia con la que Nott logra un humor más expansivo y campestre, frente a un Gilbert que resulta más lineal, opaco, e incluso menos mordaz en el poco *piu mosso* subito. Finalmente, el gran *Adagio* final que plantea el norteamericano con la orquesta de Estocolmo resulta casi prosaico frente al que despliega su colega con Bamberg, perfecto equilibrio entre fluidez y emoción.

En lo tocante a tomas sonoras, la elección es igualmente clara: siendo la de BIS muy buena, no consigue igualar el impresionante nivel de nitidez y espacialidad del registro Tudor.

Juan García-Rico



Decididamente, la obra de Bruno Maderna (1920-1973), no tiene fortuna en el medio fonográfico. Las piezas de gran formato de este autor siguen siendo una de las asignaturas pendientes de la grabación en Disco Compacto. De la citada *Grande Aulodia*, como de *Aura* o *Biogramma* no existen grabaciones fiables. El sello Stradivarius se ha limitado a reeditar el registro de Ricordi de 1996, que se ya distinguía por contar con unas penosas tomas de sonido de esta pieza y de sus acompañantes en el disco, la interesante *Juilliard serenade* y la pieza de circunstancia *Music of gaiety*, una serie de transcripciones del renacentista *Fitzwilliam virginal book*. La única

variación consiste en cambiar el orden de las obras. De lo que se obtiene que continuamos sin tener una versión audible de la música instrumental de este autor fundamental de la moderna escuela italiana, un compositor que se autodefinía “músico de la corte”, Kapellmeister, haciendo referencia al ambiente reducido en que se movían los compositores del clasicismo. Al lado del carácter de afirmación, incluso del aliento de “gran obra” que se desprende de las piezas de compañeros de generación, la de Maderna es una música más callada, interiorizada, en la que en ningún caso se quiere hacer ostentación de grandes logros. En su obra percibimos una personalidad dividida entre el seguimiento del objetivo lenguaje serial y la tímbrica refinada, más cerca de un temperamento latino, interesado

en el gusto por las sonoridades impresionistas. La paupérrima toma de sonido de *Aulodia* impide saborear esta pieza llena de gran plasticidad. Da la sensación de que las fuentes sonoras toman caminos independientes, creando un caos en la escucha que es del todo falso. Las grabaciones proceden de los archivos de la RAI, tienen el marchamo de históricas, pero no llegan al grado mínimo para ser comercializadas. Más soportable es la grabación de la *Juilliard serenade*, una de esas piezas de experimentación de Maderna en donde se mezclan de forma sugestiva el conjunto instrumental y sonidos grabados previamente en el entorno urbano (música concreta), una pieza de mixtura que se adelanta a su tiempo.

Francisco Ramos

MARTINU:

Música completa para piano, vol. 6: 12 Esbozos, libro I, H 203. Juegos, series I y II, H 205 y 206. Tres piezas líricas H 98. Black Bottom H 165. Atardecer en la playa H 128. Canción sin palabras en re menor H 46. Nocturno H 95. Chanson triste en re menor H 36. GIORGIO KOUKL, piano. NAXOS 8.572024 (Ferysa). 2008. 54'. DDD. **PE**



Nuevo disco de la obra inagotable de Martinu. Y, dentro de lo inagotable, lo pianístico, especialmente incabable, si no tenemos en cuenta la enorme cantidad de horas que Martinu compuso para el teatro, en especial para la ópera. Este sexto volumen pianístico nos trae el Martinu juguetero, travieso, jazzístico, por mucho que el recital se cierre con un *Nocturno* y una *Chanson triste* tempranos (por cierto, dos de las novedades absolutas de este CD, que tiene algunas más). Los *12 Esquisses* harán las delicias de cualquiera que conozca el compromiso entre lo culto y lo ligero como una alianza de lo mejor de cada campo. Los *Jeux* son miniaturas inspiradas, chispeantes. De nuevo es Giorgio Koukl, que está a punto de entregarnos el último CD de la serie, y que siempre tiene uno más esperando. De manera que consigue sorprendernos varias veces al año. ¿Hasta cuándo? No importa. Si los resultados son como hasta ahora, y en concreto como en este CD, podemos aceptarle la improbable cifra de diez entregas en disco para la obra completa para piano de Martinu, ese checo que crece poco a poco para los melómanos. Excelente.

Santiago Martín Bermúdez

MARTINU:

Concierto para violonchelo y orquesta nº 1 H 196. FOERSTER: Concierto para violonchelo y orquesta op. 143. NOVÁK: Capriccio para violonchelo y pequeña orquesta. JIRÍ BÁRTA, violonchelo. FILARMÓNICA DE PRAGA. Director: JAKUB HRUSA. SUPRAPHON SU 3989-2 (Diverdi). 2009. 67'. DDD. **PE**

De entre las numerosas obras de Martinu con protagonismo del violonchelo destaca este *Primer Concierto* por su ambición, alcance, envergadura, por su belleza tardorromántica y sin



embargo plenamente de su tiempo; por la curiosa ausencia de clasicismo en un compositor que tanto miró hacia el pasado (no por nostalgia, sino porque sabía que por ahí pasaba el futuro). Foerster, su compatriota, pertenece a la generación de Janáček, al menos por edad; no por inspiración, desde luego. Foerster es tardorromántico de verdad, de los que pertenecen un poco al tiempo anterior al de sus contemporáneos. Pero sorprenderá este *Concierto op. 143*, nunca grabado, desconocido, bello, digno de oírse varias veces. Más que tradición es una constante: a los compositores checos les gusta inspirarse en algo que podría llamarse "jazz", aunque en rigor no lo sea. Lo hicieron Martinu, Haas, Schulhof y muchos otros. Lo hizo Jan Novák (1921-1984, no confundir con el otro Novák, muy anterior) en su *Capriccio* para violonchelo y pequeña orquesta, de 1958. Novák había trabajado en Estados Unidos con Martinu. Martinu nunca volvió a su país. Novák regresó, e hizo una importante carrera hasta que lo de 1968 le llevó al exilio, como a tantos. Esta obra es original, distinta, llena de vitalidad, de gracia, de sugerencias. Sorprende cada uno de los tres movimientos, y esa sonoridad sinuosa, humorística y misteriosa del andante central (*Circulus incantatus*) es de veras original.

Los aficionados conocen ya al espléndido chelista Jirí Barta, que no se limita al repertorio nacional checo, y que en este caso nos trae tres páginas que van de lo "algo conocido" (Martinu) a lo inédito. Un chelista excepcional, con gran capacidad de canto, con virtuosismo y venas tanto dramática como lírica. Es decir, lo propio de un buen chelista, además de lo que se le supone, que es la técnica impecable y la agilidad de dedos y de cerebro. Barta firma aquí un nuevo CD de alto nivel, muy bien acompañado por Hrusa, otro valor en alza, y la Filarmónica de Praga.

Santiago Martín Bermúdez

MASCAGNI:

Parisina. ATARAH HAZZAN (Parisina), ALDO PROTTI (Nicolò), GIUSEPPE VENDITTELLI (Ugo), FERRUCCIO FURLANETTO (Aldobrandino), STELLA SILVA (La Verde). CORO Y ORQUESTA DEL TEATRO DE LA ÓPERA DE ROMA. Director: GIANANDREA GAVAZZENI. 2 CD BONGIOVANNI 2440/41-2 (Diverdi). 1978. 143'. ADD. **PE**



Después del éxito de *Cavalleria rusticana*, la posterior producción de Mascagni no alcanzó el nivel de su obra maestra, siendo debido, en parte, a la poca calidad de los libretos con los que trabajaba, que redundaban en la creación de las obras. Además admiraba mucho a Hipólito Lázaro, gran tenor catalán no suficientemente reconocido, que era famoso por la brillantez de su registro agudo y por la gran fuerza de su voz, con un canto de alta fuerza expresiva. Esto hace que estos roles de tenor estén al alcance de muy pocos cantantes, y hoy en día posiblemente menos, al no estar tan habituados al canto verista. La música de *Parisina* tiene momentos de una gran sensualidad, que explica las pasiones y los amores prohibidos, lo que genera tensiones de fuerte impacto. Lo mejor de la grabación es la dirección de Gianandrea Gavazzeni, firme defensor de Mascagni, que sabe contrastar sentimientos, resaltar las distintas situaciones y crear ese ambiente, a veces agobiante, que exige la evolución de la trama, consiguiendo de los músicos de Roma una versión melódica, dramática, tensa y coherente. En el reparto destaca la presencia de Aldo Protti, que expresa la forma implacable de Nicolò, el canto efectivo de Ferruccio Furlanetto y la calidad expresiva de Stella Silva, mientras que la pareja protagonista tiene en Atarah Hazzan una *Parisina* falta de carácter y en Giuseppe Venditelli, intérprete de Ugo, que no acaba de superar las grandes dificultades de su rol.

Albert Vilardell

MENDELSSOHN:

El sueño de una noche de verano op. 21 y 61. Las Hébridas op. 26. Paulus op. 36. Elías op. 70. SANDRINE PIAU, DELPHINE COLLOT, MELANIE DIENER, SOILE ISOKOSKI, sopranos; ANNETTE MARKERT, mezzo; MONICA GROOP, contralto; JAMES TAYLOR, JOHN MARK AINSLEY, tenores; MATTHIAS GOERNE, PETERRI SALOMAA, bajos. LA CHAPELLE ROYALE. COLLEGIUM VOCALE DE GANTE. ORQUESTA DE LOS CAMPOS ELÍSEOS. Director: PHILIPPE HERREWEGHE. 5 CD HARMONIA MUNDI HMX 2908336.40. 1993-1996. 311'. DDD. **PE**

El pasado año mendelssohniano se cerró con esta oportuna reedición. La música incidental del *Sueño* no acaba de funcionar



bien; la obra carece de gracia y la Marcha nupcial tiene una sonoridad algo bronca, pero hay atractivos claroscuros en el *Intermezzo* y un ambiente verdaderamente élfico en el *Finale*. Buena pintura marina en *La gruta de Fingal*, que destaca por la atención a las voces intermedias. Soberbias, en cambio, las versiones de los dos conflictivos y anacrónicos oratorios. *Paulus* surge dotado de una peculiar retórica dramática. Cuenta además la traducción con un Goerne imponente —enorme por voz, nobleza y empaque, por ejemplo en *Gott, sei mir Gnädig*—, que compensa con creces al feble tenor Taylor, que se enfrenta por cierto al deslucido papel de la pálida imitación de los Evangelistas bachianos en que a veces cae su parte. *Elias* aparece entendido por Herreweghe en todo su potencial romántico, sin que por ello se descuiden los más que obvios cimientos barrocos de la obra. Incluso se descubren zonas de auténtica grandeza. Excelente el reparto vocal, con Groop y Ainsley en excelente estado.

Enrique Martínez Miura

MUSORGSKI:

Cuadros de una exposición. Diez piezas para piano. NINO GVETADZE, piano. BRILLIANT 93911 (Cat Music). 2007-2008. 62'. DDD. **PE**



Generalmente los discos que ven la luz bajo los auspicios de la Young Pianist Foundation y de Brilliant tienen un nivel alto; en este caso viene firmado por Nino Gvetadze, pianista georgiana nacida en 1981 que con los *Cuadros de una exposición* y otras piezas de Musorgski se desenvuelve con comodidad y holgura. Ganadora de múltiples concursos y con un currículo impresionante, esta sólida pianista apuesta por la discreción y la compostura con unos *tempi* que son más bien recatados y prudentes, aunque su fraseo viene bien dibujado. Gvetadze ofrece un Musorgski quizás demasiado académico pero eso queda compensado sobre todo en las miniaturas por la nitidez y la pulcritud de detalles. A su sonido que es refinado y a la articulación metódica y regular, hay que añadir que aplica al lenguaje romántico de

las obras cierta fantasía que la música agradece. En cada miniatura procura la introspección y plasma diferentes sensaciones: piezas como la *Meditación*, el *Scherzo* o el *Impromptu Passionne* quedan muy bien proyectadas gracias a la consecución de contrastados ambientes. Así pues, el interés de dicho compacto queda centrado en las diez piezas que lo complementan, tanto por su escasez de registros, como por las versiones, que sin ser muy exclusivas, sí se definen con corrección e imaginación.

Emili Blasco

NICOLAI:

Las alegres comadres de

Windsor. JULIANE BANSE (sra. Fluth), ANNA KORONDI (Anna Reich), ANNETTE MARKET (sra. Reich), FERDINAND VON BOTHMER (Fenton), MAXIMILIAN SCHMITT (Junker Spärllich), MARKUS EICHE (sr. Fluth), ALFRED REITER (sr. John Falstaff), CHRISTOPH STEPHINGER (sr. Reich), MICHAEL DRIES (Dr. Cajus). CORO DE LA RADIO DE BAVIERA. ORQUESTA DE LA RADIO DE MÚNICH. Director: ULF SCHIRMER. 2 CD CPO 777 317-2 (Diverdi). 2008. 146'. DDD.  PN



La obra emblemática de Otto Nicolai en una clara y excelente grabación muy adecuada a su carácter de opereta trascendiendo hacia lo italianizante en la habilidad del autor para construir arias, arietas, duetos, concertantes y escenas de conjunto, sin olvidarse del *imbroglio strepitoso* para concluir actos. Aparte de la variedad que da a la obra final su condición camaleónica para adecuar la música a las situaciones y a los cambios caracterológicos de los personajes.

El público (es una grabación en directo, pero ¡qué toma!) lo pasa en grande y aplaude con alegría. No es para menos. Un elenco de cantantes en el que si hay alguna tirantez al subir a las alturas o en alguna agilidad, y a pesar del *vibrato* en la algo calante voz de la mezzo, y la madurez que se percibe en la de Alfred Reiter, todos contribuyen con buen arte al decurso de esta obra bella y desenfadada.

Delicado y lleno el coro y excelente la orquesta. La batuta trajina por la obra con un conocimiento y maña exquisitos dando a cada cuadro su atmósfera, y a las melodías sutileza y sentido.

José Antonio García y García

Mitsuko Uchida

PÁTINA POÉTICA

MOZART: Conciertos para piano n.ºs 23 K. 488 y 24 K. 491.

ORQUESTA DE CLEVELAND. MITSUKO UCHIDA, piano y dirección. DECCA 478 1524 (Universal). 2008. 60'.  PN

Se ha concedido, con toda justicia, a Mitsuko Uchida, el título de mozartiana de pro. Viene años demostrando que, en efecto, es una de las pianistas modernas que más y mejor ha trabajado la música del compositor salzburgués. Sus integrales para Philips de los *Conciertos*, con Jeffrey Tate, y de las *Sonatas* así lo avalan. Artista sensible, delicada, exquisita en sus maneras, de muy sólida formación, de inteligentes planteamientos, estudiosa y, en el fondo, emotiva.

Algunas de estas características hemos podido apreciarlas en su reciente visita a Madrid en el ciclo Grandes Intérpretes de la Fundación Scherzo. Y las comprobamos de nuevo escuchando este disco, en el que la pianista actúa en el doble cometido de solista y directora al frente de una formación tan mozartiana como la de Cleveland, instruida en

este aspecto por el gran George Szell, su titular durante tantos años. Precisamente por ello y coincidiendo con la obligación de redactar este comentario, hemos rebuscado en nuestra discoteca y encontrado las antiguas versiones que de los más importantes *Conciertos* para piano del compositor grabara en su día con este conjunto y maestro el francés Robert Casadesus.

Estamos en otro mundo. Allí donde la batuta y el teclado ponían vivacidad, donosura, excitantes pulsiones, claridad a raudales, brío y frescura acentual, Uchida, con los herederos de aquella orquesta, nos da intimismo, suaves calidades poéticas, y una cantabilidad muy pulida. La teclista pone más cuidado que pasión, más finura que vitalidad. Adopta para estas dos obras maestras de la colección *tempi* generalmente muy prudentes, que le permiten recrearse en la suerte y calibrar muy atinadamente las dinámicas, siempre con un sentido de la respiración muy loable.

La compleja cadencia del Allegro del n.º 24 es cosecha de



la propia intérprete, que creemos no vislumbra por completo el sentido trágico de esta obra en menor y no desarrolla con la urgencia debida las variaciones del Allegretto final. Pero las maderas cantan admirablemente en el Adagio. Y las cuerdas, en ambas partituras, suenan muy bien, sin un fallo ni una desigualdad, con tersura, brillo y el refinamiento tímbrico preciso. Las manos de Uchida corretean hábiles, dan lugar a las deseadas regulaciones de intensidad para que el discurso prospere con amenidad y ligereza. En conjunto, pues, recreaciones de introspectivo lirismo, animadas de una pátina poética de altos vuelos.

Arturo Reverter

OBRECHT:

Missa de Sancto Donatiano.

CAPELLA PRATENSIS. CHALLENGE FL 72414 (+ DVD) (Diverdi). 2006. 63' + 118'. DDD.  PN



Es ésta una notable edición discográfica, aunque sólo sea por el hecho de que el CD con la *Missa de Sancto Donatiano* viene acompañado por un DVD que vuelve a recoger el mismo contenido audio más una abundante y muy bien elaborada información complementaria, que incluye las circunstancias en las que fue encargada e interpretada por primera vez en la iglesia de San Jacobo de Brujas, además de otros muchos interesantes detalles relativos a la época, al encargo de la obra y al compositor, con una duración total de casi dos horas.

Obrecht fue uno de los más destacados compositores de misas de la escuela franco flamenca y la que ahora comentamos, aunque no de las más conocidas en el campo de la dis-

cografía, superada en este aspecto por otras como la *Caput*, la *Fortuna desperata* o la *Sub tuum praesidium*, por ejemplo, es un muy notable ejemplo de los complejos modos compositivos de Obrecht. La misa le fue encargada por la viuda del rico y piadoso ciudadano Donaas de Moor y el compositor juega con la adición al ordinario de la misa de determinadas antifonas que hacen referencia a las virtudes del difunto, no tratándose de una misa de réquiem sino de homenaje. Además, podemos ver como la misa se ofició en una capilla privada frente a un trípico del llamado Maestro de Santa Lucía, en el que aparecen de Moor y su esposa como donantes y que hoy en día podemos ver en el Museo Thyssen de Madrid.

La Capella Pratensis, constituida por siete voces masculinas, no suena tan transparente como los más destacados conjuntos dados al mismo repertorio, particularmente algunos ingleses como pueden ser el Orlando Consort o los Tallis Scholars, su sonoridad es más pastosa, pero no por ello reprochable y llama la

atención su pronunciación del latín, muy a la francesa. En conclusión el CD está muy bien, pero lo más notable es el DVD que le acompaña, estupendo de verdad y que, realmente, hace prácticamente innecesario el otro soporte.

José Luis Fernández

PURCELL:

Selección de canciones.

PAUL AGNEW, tenor; ANNE-MARIE LASLA, bajo de viola; ELIZABETH KENNY, tiorbo, guitarra; BLANDINE RANNOU, clave, órgano. AMBROISIE AM 185 (Harmonia Mundi). 2009. 74'. DDD.  PN



Purcell, como Dowland y algunos compositores ingleses más (incluido ya casi Britten), ha sido víctima de una perversa tradición que ha convertido su música en expresión casi exclusiva de la melancolía. A mostrar que, por ejemplo, sus canciones pueden interpretarse desde una

perspectiva que abarque todo el espectro de sentimientos humanos posibles vino hace poco más de un año la soprano Carolyn Sampson en un disco que aprovechamos la ocasión para recomendar vivamente (véase SCHERZO, nº 230, pág. 91) y en que el por cierto también participaban Anne-Marie Lasla y Elizabeth Kenny. Por desgracia, no parece haber pasado todavía el tiempo suficiente para que todos hayan aprendido la lección. No lo ha hecho desde luego el tenor Paul Agnew, que vuelve ahora a incidir en el Purcell depresivo y deprimente. La voz resultará muy bella para quienes en esa tesitura gusten de timbres ricos pero un tanto oscuros, pero nadie negará que la maneja con muy buen gusto para el fraseo delicadamente doliente. Lo malo es que la hora y casi cuarto que dura su recital acaba por hacerse muy monótona, y para evitarlo no bastan los breves fragmentos instrumentales intercalados por sus por otra parte muy competentes acompañantes.

Alfredo Brotons Muñoz

RUEDA:

Música para piano. ANANDA SUKARLAN, piano. NAXOS 8.572075 (Ferysa). 2007. 63'. DDD. **PE**



Ananda Sukarlan, valedor, junto a compañeros de viaje como Juan Carlos Garvayo y

Alberto Rosado, del repertorio pianístico de la generación de jóvenes maestros españoles, tras haber abordado la obra de David del Puerto o Santiago Lanchares nos brinda ahora para Naxos una grabación casi integral de ese apartado en el catálogo de Jesús Rueda, participando del enriquecimiento de una discografía particular que en los últimos años cuenta con los monográficos de música de cámara de Col Legno y Fundación Autor (2006) y con las recientes versiones de Miquel Bernat y Drumming para Anemos (2009).

Aun conociendo bien los nuevos recursos de escritura pianística, la propuesta del compositor madrileño opta sin embargo, y seduce en su opción, por ahondar en la vía del *grand piano* romántico (Liszt) y de su prolongación de comienzos de siglo (Debussy, Ravel, Scriabin), lo que exige y obtiene de Sukarlan en sus versiones energía rítmica, claridad de la digitación, control

Jonas Kaufmann, Helmut Deutsch

ARRIESGAR Y GANAR



SCHUBERT: La bella molinera. JONAS KAUFMANN, tenor; HELMUT DEUTSCH, piano. DECCA 478 1528 (Universal). 2009. 63'. DDD. **PN**

El ciclo schubertiano viene sumando colecciones de referencias ilustres. La voz de tenor no parece la más adecuada, por su brillo, al repertorio de cámara. Jonas Kaufmann acepta los dos desafíos y los gana *cum laude*. Más aún: escuchando su intervención se justifica que a ciertos sujetos se los llame divos (dioses o santos) cuando son, simplemente, símios de otra especie que la evolución darwiniana produce de vez en cuando y nos dejan a los demás como meros *Homo sapiens*.

Kaufmann tiene una voz de tenor ancha y oscura, que puede sonar a baritonal en el centro, lo cual favorece la confidencialidad del *Lied*. Pero, además, cuando conviene, adelgaza la emisión y aclara su timbre, dándole el brillo tenoril y el claro color que exige una exaltación juvenil como la del enamorado schubertiano. Su emisión es de una seguridad plena y ello le permite flexibilizar el sonido y dominar con imperial señorío los volúmenes. Dice con diamantina claridad cualquier vocal en cualquier registro, deja oír el verso

con prosodia recitada y nítida, encaminándolo hacia la más certera intención. El conjunto de su faena gana una suerte de viril delicadeza, de tierno delirio, de sensible inteligencia que lo convierte en una exposición de símbolos. ¿Qué otra cosa es la canción, síntesis de música y palabra?

En esta serie hay un personaje, un errante enamorado de su soledad y del espejo que a ella le presta el arroyo. De pronto se enamora también de una molinera de la que sólo sabrá que es hermosa y que tiene un molino. La distancia mantiene vivo e impoluto a su amor pero también le demuestra que para ella, él no existe, con lo que lo devuelve, doliente, a su soledad y a un paisaje donde el arroyo ha dejado de fluir y se duerme como un niño cansado. Los tres momentos son servidos por Kaufmann como si se tratara de un monodrama de bolsillo, de modo que lo podemos transitar al igual que una historia. Hasta se diría que oímos los pasos del vagabundo por la hierba, el murmullo del agua en su cauce y la risa indolente de la molinera, lejana y soseada.

El tratamiento del conjunto no desmerece la autonomía de cada canción. El cantante sabe especular, por ejemplo, con la matización de las estro-



fas en piezas como la inicial *El errabundo*, simple y machacona, donde no hay dos estrofas cantadas con la misma intención. Y puede ser arrojado, pugnaz y desenvuelto (*¿Hacia donde?, Inquieto, ¡Mía!*), de un recogimiento apenas audible (*El amado color, Flores secas, Nana del arroyo*), escandiendo el ciclo entre la despreocupación solitaria del comienzo, la enjundia del amor recién descubierto y un final de duelo y tristeza servido con un dolorido sentir de muerte en el alma.

Kaufmann apostó fuerte e hizo saltar la banca. Baste decir, en cuanto al pianista, que divide la ganancia con el tenor porque arriesgó y ganó a su misma altura. Si el paseante solitario estaba, según dice el pleonismo, solo, el tenor ha trabajado en magnífica compañía. No solamente la de Deutsch, sino la de Schubert.

Blas Matamoro

en el uso del pedal y en los matices dinámicos y expresivos y, en ocasiones, un virtuosismo directo, desatado en el ímpetu de *Mephisto* (1999), más contenido en los móviles reflejos del registro agudo explotado en la *Sonata para piano nº 1 "Jeux d'eau"* (1991) y anguloso y contrastante en el encuentro entre el *jazz* y la música balinesa —como el propio pianista explícita en sus notas al disco— en la *Sonata para piano nº 2 "Ketjak"* (2005).

La perspectiva se completa con la colección de *24 Interludios* (2003), modelo de conciliación en breves dimensiones de extremos expresivos poéticos (*Il filo d'Alicia sull'acqua*), turbulentos (*Visión*), lúdicos (*Toccata final*) o de desarmante simplicidad (*Seikilos, Berceuse*), y en la selección de nueve *Inventiones* (serie iniciada en 2003), que retrotraen al Debussy de *Children's Corner* y hacen sonreír al

niño que fuimos escuchando a Rueda enmascarado en Schumann (*Inner Piece*), Bartók (*If You Insist*) o en la parodia de la sintaxis atonal (*Modern Music*).

Germán Gan Quesada

RYBA:

Misa checa de Navidad.

Pastorellas. MAGDALENA KOZENÁ, mezzo; GABRIELA EIBENOVÁ, soprano; JAROSLAV BREZINA, tenor; MICHAEL POSPISIL, bajo. CAPELLA REGIA MUSICALIS. Director: ROBERT HUGO. ARCHIV 477 8365 (Universal). 1998. 50'. DDD. **PN**



Cercanas las fechas navideñas, Archiv reedita uno de los primeros discos de la mezzo checa Magdalena Kozená para el

sello. Se recoge la obra más conocida de Jakub Jan Ryba (1765-1815), una *Misa checa de Navidad* de perfiles delicados, suaves, ingenuos, casi infantiles, que es muy popular en el país centroeuropeo, donde es normal oírlos todos los años. Los intérpretes, mayoritariamente locales, la tratan con mimo: todo suena redondo, consonante, diáfano y con sutiles trazos de nostalgia. Los solistas vocales no encuentran el menor problema en su cometido, el coro de la Capella Regia Musicalis (12 voces) domina todos los recovecos de la obra y los instrumentistas acompañan elegantemente y sin alharacas. El disco se completa con tres *Pastorellas* de un tono musical parecido a la *Misa* que Kozená interpreta con muy notable encanto, refulgente su timbre en la zona aguda.

Pablo J. Vayón

Bernarda Fink, Anthony Spiri

ENTRE LAS GRANDES



SCHUMANN:

Lieder, piano.

BERNARDA FINK, mezzosoprano;

ANTHONY SPIRI, piano.

HARMONIA MUNDI HMC 902031.

2009. 63'. DDD. **PN**

Es sabido que Fink es una de las figuras de primera fila en el mundo cancionero de cámara actual. Asimismo, que Schumann es una de sus querencias y el músico que le permitió darse a conocer en el mercado del disco. Ambas cosas vuelven a refulgir en estos registros. Se trata de cuatro series: los *Poemas de la reina María Estuardo*, suerte de pequeña historia articulada en escenas dolientes y melancólicas donde Fink halla elementos para un retrato de mujer noble, injustamente condenada, sensible a la palabra poética y que se despidió del mundo a la espera de una vida mejor pero sin abominar de las bellezas terrenales.

Las otras tres colecciones son el íntegro ciclo con versos

de Eichendorff y sendas selecciones de los *Mirtos* (letras de Gerhard que tradujo a Burns) y de piezas con textos de Rückert. Aparte de una seducción vocal de mezzosoprano juvenil, esmaltada y fresca, Fink, consumada en lo musical, es capaz de labrar cada miniatura con la variedad visionaria y momentánea con que la imaginación de Schumann decidió sus obras. Como en Lehmann, en Ferrier o en Norman, en Fink ha hallado su voz femenina. A la altura de lo exigible y en completa armonía con la cantante, el pianista.

Blas Matamoro

de refinamiento en las miniaturas. Eso en cuanto a las batutas; en cuanto a los solistas, Leonidas Kavakos brilla en las dos versiones del *Concierto para violín*, con una lectura entregada y fogosa, mientras que Dong-Suk Kang disfruta jugando con las pequeñas piezas que le tocan en suerte.

Juan Carlos Moreno

STOCKHAUSEN:

Kontra-punkte. Refrain.

Zeitmasze. Schlagtrio. ENSEMBLE RECHERCHE.

WERGO 6717 2 (Diverdi). 2008. 52'.

DDD. **PN**

Si nos preguntamos qué es lo que hace que una obra como *Refrain*, compuesta por

Karlheinz Stockhausen (1928-2007) en 1959, sea tan distinta a, por ejemplo, *Kontra-punkte*, de seis años antes y que está pensada también para conjunto instrumental, la razón no hay que verla en la ya conocida disposición del músico en esas fechas hacia la novedad, sino en que en 1953, el momento del estreno de *Kontra-punkte*, la mirada de Stockhausen, siguiendo fielmente los dictados de Leibowitz y Boulez, tendía hacia el legado de Webern y el resultado es una cristalina, puntillista música que, cargada con toda la nube de pequeñas partículas melódicas del ideario weberniano, dan como resultado, en *Kontra-punkte*, una pieza que se escucha con placer, con una cierta reminiscencia de un tiempo anterior, justamente el de la escuela de Viena, aquel que se toma como modelo en Darmstadt y que enseguida habrá de sobrepasarse. *Refrain*, en cambio, se compone al año siguiente de la visita a la ciudad alemana por parte de John Cage y los modelos de azar son aprehendidos por Stockhausen, al tiempo que una solución sonora que se enfrenta al puntillismo y la melodiosidad de *Kontra-punkte*, pero también de *Zeitmasze* y el poco interesante *Schlagtrio*. El sonido en *Refrain* está en diálogo con el silencio y en la obra se abre un gran ventanal por el que la música respira de una forma distinta a la de las otras piezas del disco, que permanecen más datables, más deudoras de un postulado teórico rígido. Cage ha insuflado en Stockhausen el placer por el sonido y por la escucha, de lo que se obtiene

una música que linda con el misterio. Eso la hace atemporal. El añadido de las voces de los instrumentistas, que parecen poseídos, en sus gritos, por el poder del sonido, aporta un elemento más de improvisación e irrealidad a esta propuesta que nos ofrece el Ensemble Recherche en una toma ejemplar: cada matiz está finamente recogido, pero falta quizás el momento de exaltación que se imponía en la época cercana al estreno y que ha quedado registrado por músicos como el teclista Aloys Kontarsky, el percusionista Caskel y el propio compositor en la grabación que se contiene en la *Stockhausen Edition*.

Francisco Ramos

STRAVINSKI:

Apollon musagète. Suite de

Pulcinella. ORQUESTA DE CÁMARA DE

EUROPA. Director: ALEXANDER

JANICZEK.

LINN CKD 330 (LR Music). 2008. 54'.

DDD. **PN**

Dos caras del Stravinski clasicista: *Pulcinella* y la adaptación al siglo XX

de algo que todavía es barroco o que ya es rococó (y lo decimos para guiñarnos y entendernos, más que para ser exactos y rigurosos); *Apolo* y la pose del hieratismo que no excluye la animada carrera de las musas y el recién nacido dios por los nada intrincados caminos de la coda. Son dos caras de un Stravinski muy distinto, que Alexander Janiczek plantea con naturalidad, con gracia, con belleza, a la Orquesta de Cámara de Europa. Hay vida y sentido en estas dos propuestas, desde las secuencias que a veces se fingen cancinas o tal vez exquisitas de *Apolo* hasta las vivacidades nerviosas de la Tarantella en *Pulcinella*. Un muy buen director, una orquesta en forma y dos obras de lo más bello del siglo XX. Y un sonido de calidad superior. Qué más podemos decir para recomendar un disco al discreto lector.

Santiago Martín Bermúdez

STROZZI:

Virtuosissima compositrice.

Madrigales. CAPELLA MEDITERRANEA.

Director: LEONARDO GARCÍA

ALARCÓN.

AMBRONAY AMY020 (Harmonia

Mundi). 2008. 60'. DDD. **PN**

SIBELIUS:

Obras orquestales.

LEONIDAS KAVAKOS, DONG-SUK KANG, violines; MARKO YLÖNEN, violonchelo. SINFÓNICA DE LAHTI. SINFÓNICA DE GOTEMBURGO. Directores: OSMO VÄNSKÄ, JAAKKO KUUSISTO, NEEME JÄRVI.

6 CD BIS-CD-1921/23 (Diverdi). 1982-2009. 420'. DDD. **PN**



Jean Sibelius siempre se consideró un compositor orquestal. Y ahí, en ese campo, es donde creía que había dado lo mejor de su genio. En sus sinfonías y poemas sinfónicos, por supuesto, pero también en algunas de las obras que pueden escucharse en este estuche. Como su *Concierto para violín* (1905), o como algunas composiciones que jugaron un importante papel en el movimiento nacional finlandés, caso de la "música de escena para un festival y una lotería destinados a promover la educación en la provincia de Viipuri", o sea, la partitura completa de *Karelia* (1893), luego reducida por Sibelius a una suite en tres movimientos, o la llamada *Música de celebración de la prensa* (1899), cuyo último tiempo es la redac-

ción primigenia de la celebrísima *Finlandia*. Son, sin duda, las páginas más interesantes de este volumen, que se completa con un buen puñado de miniaturas entre deliciosas y circunstanciales. Entre las primeras, el *Minueto* (1894), *Pan y Eco* (1906) o las pequeñas colecciones para un instrumento solista, como las *Seis humorescas para violín y orquesta* (1917) o la *Suite para violín y cuerdas* (1929), todas ellas piezas ligeras y amables con las que Sibelius parece que intentó infructuosamente repetir el éxito comercial de su *Valse triste*. Entre las circunstanciales, varias marchas, algunas tan sorprendentes como la que el músico escribió en 1896 para la coronación del zar Nicolás II, uno de los opresores del pueblo finlandés... Como es habitual en esta serie, encontramos también versiones preliminares y alternativas de algunas partituras. La más destacable es la del *Concierto para violín*, de 1904, a la que le falta el vuelo de la edición definitiva y le sobra algún que otro minuto.

Las interpretaciones son extraordinarias: Osmo Vänskä vuelve a seducir con su dirección milimétrica y al mismo tiempo evocadora, mientras que Neeme Järvi aporta su proverbial ímpetu y sus buenas dosis



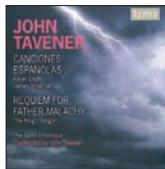
Barbara Strozzi es admitida a sus 17 años en la *Accademia degli Unisoni*, fundada por su padre adoptivo y puede que biológico, el poeta veneciano Giulio Strozzi. Allí es denominada *virtuosissima cantatrice* en la dedicatoria que Nicolò Fontei le hace de sus *Bizzarrie poetiche*, publicadas en 1635-1636. Suponemos que, sobre esta base, el presente disco conteniendo algunas de sus obras, lleva como subtítulo aclaratorio *Virtuosissima compositrice*, denominación bien merecida. Un año después de la muerte de Monteverdi, Barbara publica su *Primo libro de madrigali, op. 1* y continúa componiendo y publicando recopilaciones de sus obras, que finalizan con las *Cantate e ariette a voce sola, op. 7* (1659) y las *Arie a voce sola, op. 8* (1664). Barbara Strozzi es un eslabón entre el mundo del madrigal, que había llegado a su cumbre con los contenidos en el Libro VIII de Monteverdi y las nuevas formas de monodía acompañada, de las que es pionera. Realmente, como compositora le queda corto el adjetivo de *virtuosissima*, por muy superlativo que sea.

En este disco de Ambronay se presta particular atención a su primera etapa compositiva, pues las obras escogidas pertenecen, salvo dos, a su *Primo libro de madrigali* y están acompañadas por dos ejemplos de Monteverdi y uno de Sigismondo d'India, los dos últimos grandes representantes del género. En cualquier caso, las otras dos, extraídas de sus últimas publicaciones, sirven para dar una pincelada de su etapa posterior, con arias muy bien cantadas una por Céline Scheen y otra por Mariana Flores.

El disco comienza con *Hor che'l ciel e la terra*, perteneciente al Libro VIII del gran Claudio y desde el primer momento queda claro la visión que tienen Leonardo García Alarcón y Capella Mediterranea de la última etapa del género, muy echada hacia adelante, briosa y expresiva, quizás en exceso, del que puede valer como ejemplo la intervención de cornetto y percusión al llegar a *Guerra è il mio stato*, casi haendeliana. Frente a ello, la más clásica y equilibrada de un conjunto como La Venexiana, que tiene en disco soberbios ejemplos tanto de Monteverdi, bien conocidos, pero particularmente del *Primo libro de madrigali* de Barbara Strozzi.

José Luis Fernández

TAVENER:
Canciones españolas. Requiem for Father Malachy. JAMES BOWMAN, KEVIN SMITH, contratenores. THE KING'S SINGERS. THE NASH ENSEMBLE. Director: JOHN TAVENER. LYRITA SRCD.311 (LR Music). 1975. 52'. ADD. **PM**



Asomado con ímpetu al panorama musical inglés de finales de los sesenta, con obras como *The Whale* (1966) o *In alium* (1968), sir John Tavener ha acabado configurando un estilo personal, especialmente a partir de *Kyklike Kinesis* (1977) y del oratorio *Akhmatova: Requiem* (1980), y liderando una "nueva simplicidad" neomoderna y de orientación religiosa de enorme ascendente; este registro de Lyrita, reedición de un LP aparecido en RCA en 1976 que ofrece las únicas versiones discográficas disponibles de estas piezas a cargo, además, de los intérpretes de sus estrenos, nos retrotrae a un período inicial de su catálogo en que comienzan a asomar caracteres propios de dicho estilo definitivo.

Ya en *Coplas* (1970), *Últimos ritos* (1972) y en la ópera *Thérèse* (1973-1976), Tavener concentraba su atención en la mística áurea hispánica: *Canciones españolas* (1972) amplía su interés a melodías de la Edad Media y Renacimiento españoles, anónimas o de atribución cierta —*Dime a do tienes las mientes* (Mudarra) y un par de cantigas alfonsíes—, respetando la línea original y ofreciendo un fondo armónico medianamente contradictorio protagonizado por flautas, percusión, órgano y clave, en una reflexión que alterna con eficacia, sabor rítmico e índole meditativa.

Por su parte, en *Requiem for Father Malachy* (1973), ofrecido en su segunda versión, el ejercicio ecléctico es más evidente: ecos de Orff o Penderecki en el tratamiento vocal, que evita en su mayor parte el contrapunto en beneficio del recitado rítmico unisonal u octavado, alusión o uso directo de las fuentes litúrgicas originales y tratamiento formal en bloques estáticos, con escasamente sutil, aunque cierta, capacidad expresiva (*Dies iræ, Hosanna, Libera me*), animados por una parte instrumental de perfiles más ásperos: prehistoria, para gusto de muchos e indiferencia de no pocos, de una voz con indudable influencia actual.

Germán Gan Quesada

TELEMANN:
Conciertos para instrumentos de viento, vol. 4. LA STAGIONE FRANKFURT. Director: MICHAEL SCHNEIDER. CPO 777 400-2 (Diverdi). 2007. 61'. DDD. **PN**

Daniel rescatado del foso de los leones. ANNEMEI BLESSING-LEYHAUSEN, soprano; ANNEGRET KLEINDOPF, soprano; LAURIE REVIOL, MEZZOSOPRANO; KAI WESSEL, contratenor; JULIAN PRÉGARDIEN, tenor; JÖRN LINDEMANN, tenor; EKKEHARD ABELE, bajo; STEPHAN SCHRECKENBERGER. LA STAGIONE FRANKFURT. Director: MICHAEL SCHNEIDER. CPO 777 397-2 (Diverdi). 2008. 70'. DDD. **PN**



De la cuarta entrega de *Conciertos para instrumentos de viento* de Telemann dirigida por Michael Schneider a La Stagione no se puede sino abundar en los elogios merecidos por las dos anteriores entregas (véase SCHERZO, n.º 241, pág. 98). En el *Concierto en la menor para dos flautas de pico, cuerdas y bajo continuo*, TWV 52:a2, el propio Schneider y Martin Hublow hacen pensar en un exhaustivo trabajo preparatorio hasta encontrar el punto de equilibrio tímbrico y dinámico entre ambos y con el acompañamiento que insufla vida sonora de férrea coherencia a las partituras. Dígase lo mismo de Schneider y Karl Kaiser en el *Concierto para dos flautas traveseras, fagot, cuerdas y bajo continuo en si menor*, TWV 53:h1, donde en cambio el fagot de Marita Schaar se mantiene en un plano quizá excesivamente secundario. Las glorias máximas del disco las consiguen, no obstante, Kaiser en un *Concierto para flauta travesera, cuerdas y bajo continuo en re mayor*, TWV 51:D2 lleno de sutiles ornamentaciones en los movimientos lentos (especialmente el inicial) y, sobre todo, Martin Stadler en un *Concierto para oboe d'amore, cuerdas y bajo continuo en la mayor*, TWV 51:A2 en el que el hermoso color del instrumento solista se ve realzado por la capacidad del intérprete para utilizar la regulación de la intensidad con fines expresivos, y en un *Concierto para oboe, cuerdas y bajo continuo en mi menor*, TWV:51:e1 de atmósfera lógicamente más

clara pero igual de cálida.

Hasta hace bien poco, el oratorio *Der aus der Löwengruube errettete Daniel* era un oratorio fragmentariamente conservado y dudosamente atribuido a Haendel. Steffen Voss, que firma las notas acompañantes de esta primera grabación mundial, ha descubierto recientemente no sólo la obra completa, sino pruebas documentales irrefutables de que su autor es Telemann, que la estrenó el 29 de septiembre de 1731, día de San Miguel, en la iglesia de San Pedro de Hamburgo. La obra es una joya preciosa, que brilla con luz propia no sólo en el catálogo del compositor, sino en la historia misma del género por la sapiencia típicamente telemanniana para que la belleza melódica no se vea perturbada por el riguroso control rítmico. Los dos personajes principales son Daniel y Darío, respectivamente interpretados por el contratenor Kai Wessel y el bajo Ekkehard Abele. El timbre del primero resulta muy poco natural, pero es manejado con gran musicalidad. El segundo, en cambio, convence plenamente por la noble humanidad de que dota al desafortunado rey obligado por su propia ley a condenar al amigo y consejero. Del resto destaca el malvado general Arbaces de la mezzosoprano Laurie Reviol, mientras que en los breves papeles de las alegorías (la Alegría, la Confianza, el Coraje) nadie se eleva por encima del nivel de la mera corección. En cambio, los ocho cantantes forman un coro muy entonado y expresivo. En cuanto a la orquesta, responde con prontitud a la experta conducción de un especialista en la materia como Schneider. Cabe esperar versiones superiores, pero de momento esta primera basta para enriquecer el conocimiento del compositor y aumentar la admiración por él.

Alfredo Brotons Muñoz

TERRADELLAS:
Arias de Artaserse, Merope y Sesostri, re d'Egitto. Qué trágico espectáculo. MARIA GRAZIA SCHIAVO, soprano. DOLCE & TEMPESTA. Director: STEFANO DEMICHELLI. FUGA LIBERA FUG 551 (Gaudisc). 2008. 66'. DDD. **PN**



Domènec Terradellas (1711-1751) fue un músico nacido en Barcelona, pero que des-

de 1732 desarrolló prácticamente toda su carrera en Italia. Pese a la brevedad de ésta, se le reconoce como uno de los grandes avanzados de la música italiana de su tiempo, concretamente de la escuela napolitana. Si no su inventor, sí fue un cultivador entusiasta de novedades tan destacadas como el *crescendo* o el empleo de instrumentos de viento en los recitativos acompañados. Tras una estancia en Londres, volvió a Roma, donde murió ahogado en las aguas del Tíber: unos dicen que se suicidó como consecuencia del fracaso de su ópera *Sesostri*, pero otros ven en ello la mano de su rival Jommelli.

El Centro Robert Gerhard, dedicado a la promoción y difusión del patrimonio musical catalán y el Festival de Torroella de Montgrí han auspiciado esta grabación de una selección de arias de sus tres óperas más conocidas, alternadas con algunos números puramente orquestales más una cantante en español sobre los dolores de la Virgen a la vista de su Hijo crucificado. Como introducción a un compositor del que ya se están grabando óperas íntegras, es absolutamente recomendable. La orquesta Dolce & Tempesta rinde de manera excelente, con ajuste técnico y riqueza tímbrica muy encomiables, a las órdenes del director turinés Stefano Demicheli, que demuestra un conocimiento exhaustivo de los resortes que se han de tocar, fundamentalmente referidos a los contrastes de intensidad y *tempo* para que esta "pre-rossiniana" música ejerza todo su arrebatador efecto. Pero la gran estrella es la soprano napolitana Maria Grazia Schiavo, triunfadora en el Palau de les Arts de Valencia como Zerlina de *Don Giovanni* (2006) y en el estreno en tiempos modernos de los *Filisteos* de Martín i Soler (2008), y aquí absolutamente irrefutable por la limpieza, rotundidad, potencia, agilidad y gracia con que supera las inmensas dificultades que a cada paso se le plantean. Un compositor y una voz que de veras merecen atención.

Alfredo Brotons Muñoz

TIPPETT:

Cuartetos n.ºs 3 y 5. CUARTETO

TIPPETT.
NAXOS 8.570497 (Ferysa). 2009. 60'.
DDD. **PE**

Esta segunda y última entrega de los cuartetos de Michael Tippett a cargo del grupo que lleva su nombre confirma plenamente lo



dicho en la crítica a la primera, recordemos, disco excepcional de SCHERZO en el número de enero del pasado año. Aquí nos llega el extraordinario *Tercero*, con esa introducción que une la fuga y la forma sonata, beethoveniana hasta la médula —como lo es el autor hasta casi la obsesión— que requiere un pulso tan especial por parte de los intérpretes. Y ahí aparece ya la maestría del Cuarteto Tippett, su valor individual y como conjunto, la forma de mantener esa línea pletórica. Pero curiosamente es en los movimientos lentos —el, tan inequívocamente del autor, Andante y el Largo— donde se pone de manifiesto algo que quizá el oyente —esta crítica en este caso— intuyera y aquí se revela del todo: la diferencia con la lectura referencial y única hasta ahora de los Lindsay —no por nada magníficos traductores de los cuartetos de Beethoven. El Tippett ha asumido esa lección pero ha aportado una suerte de superación de lo que en sus predecesores era una modernidad que bajo sus manos aparece, por así decir, más natural, menos formal y más al servicio de la expresión. No son menos analíticos pero sí son más líricos, y eso a pesar de la contagiosa tendencia de Peter Cropper a la exaltación. Superan igualmente la prueba en el Medium Fast del *Cuarteto n.º 5* —sólo dos movimientos y traicionero si se escucha después de la grandeza más evidente del *Tercero*—, sus cambios de ritmo, sus indagaciones sorprendentes en quien tiene ya ochenta y cinco años coronadas por el movimiento final —Slow: el *Op. 132* de Beethoven y el canto del ruseñor en una sola, magnífica, testamentaria pieza maestra.

Claire Vaquero Williams

TURINA:

Sonatas para violín y piano n.ºs 1 y 2. Euterpe. El poema de una sanluqueña. Variaciones clásicas. EVA LEÓN, violín; JORDI MASÓ, piano.

NAXOS 8.570402 (Ferysa). 2007. 62'.
DDD. **PE**



Tras los primeros cinco volúmenes de la integral pianística de Turina a cargo de Jordi Masó para Naxos, el mismo

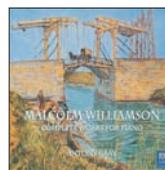
intérprete junto a la violinista Eva León da vida a la práctica totalidad de la música que para este dúo escribió el compacto andaluz —falta el *Homenaje a Navarra, op. 102*. Una vez hemos escuchado la *Sonata n.º 1*, tan respetuosa con la tradición —"escolástica" según Sopeña— pero teñida de un aroma andaluz que la hace encantadora, llega la *n.º 2*, que ya son palabras mayores. Pero en ambos casos, León y Masó se toman muy en serio las obras y así tenemos esta brevísima integral turiniana de sonatas en versiones ejemplares. Atención al detalle, seguridad técnica, riqueza expresiva, variedad dinámica y absoluta adecuación estilística sin caer en un superficial pintoresquismo definen el buen hacer de este par de estupendos músicos. Del resto del programa sobresale una obra magnífica y justamente conocida y apreciada, de hecho "una pieza clave en la música de cámara española contemporánea" al decir de Justo Romero. No faltan excelentes versiones de esta deliciosa composición, plena del encanto del Turina más genuino, pero esta puede equipararse a las mejores sin complejos. Las breves sevillanas, que es lo que es en realidad la pieza titulada algo pomposamente *Euterpe*, también cuentan aquí con una brillante defensa, lo cual evidentemente beneficia a esta obra tan poco grabada. Termina el programa con las también poco habituales *Variaciones clásicas* en las que una triste melodía es objeto de un curioso tratamiento que la hace adoptar el aspecto de una guajira cubana, de unas seguidillas y de un tango para terminar a ritmo de zapateado.

Josep Pascual

WILLIAMSON:

Obra completa para piano.

ANTONY GRAY, piano.
3 CD ABC 472 902-2 (Diverdi). 1998.
161'. DDD. **PN**



La corte de Inglaterra sigue la tradición; mantiene a un poeta de la reina y a un *Master of the Queen's Music*. El honor y la carga pueden recaer no sobre un sujeto directo sino sobre un compositor australiano como Malcolm Williamson. No sé si, en este caso, la función crea el estilo o si el lenguaje del compositor estaba ya en afinidad con el cargo, pero el peso de la

púrpura se hace notar, particularmente en sus sonatas (con citas u homenajes: de Haydn a Stravinski), y algunas páginas de sus cuadernos de viaje (Nápoles, Oriente Medio, Francia suena, París, Londres, Nueva-York, Brasil, Sydney) que podrían ilustrar a la perfección algunas novelas exóticas de Agatha Christie como *Muerte sobre el Nilo* o *Asesinato en el Orient Express*: melodía ya *jabibí* para *El beduino* y sus cabras, las notas saltarinas para celebrar tanto las *Flores de primavera en el Monte Carmel* como el alegre gentío de la *Calle Herzl* o de *Compras en Via Roma*, el ritmo galopante para los *Caballos salvajes en la hierba*, trepidante en *Tarantella* (¡estamos en Nápoles!)... Hay un lado naif, en el empeño del compositor por apuntar sus impresiones de viajes y querer diferenciar la agitación de los pasajeros del metro según las horas del día (*Subway Rush Evening*, *Subway Rush Morning*) y acaso más naif aún en su *tombeau* para su gran héroe el mariscal Tito (el título original mantiene, acaso prudentemente, un cierto anonimato: *Hymna Titu*).

Varias obras escapan, felizmente diría, a este mundo sonoro y a sus tópicos: alguna acuarela de Haifa, algún preludio (*Ships, Domes*), el tiempo lento de la *Primera Sonata*, toda la *Segunda Sonata*, obra formidable, con un lirismo grave, la escritura del compositor es absolutamente personal en su mezcla —*blend*, sería más exacto— de elementos del mundo serial y de una suerte de tonalidad.

Pierre Élie Mamou

RECITALES

DIETRICH FISCHER-DIESKAU.

Barítono.
Obras de J. S. Bach y J. C. Bach.
CONJUNTO INSTRUMENTAL. MIEMBROS DEL STUTTGARTER KANTATENCHOR.
Director: AUGUST LANGENBECK.
HÄNSSLER 94.201 (Gaudisc). 1953-1959. 60'. ADD. **PM**



Atractivo recital Bach de un joven Fischer-Dieskau en grabaciones hechas por la Radio de Stuttgart a lo largo de la década de los 50. Lo más destacable del CD es la soberana calidad vocal del barítono berlinés y su exquisita musicalidad, por no hablar de su expresivi-

dad y perfecta dicción. El director de coro Langenbeck dirige la única cantata completa del registro, la BWV 158, mientras que el resto de arias y fragmentos son acompañados por pequeños grupos instrumentales (por ejemplo, la única obra de Johann Christoph Bach del disco, *Ach, dass ich Wassers genug hätte in meinem Haupte*, está instrumentada para violín concertante, tres violas da gamba y bajo continuo, además de la voz grave). Los instrumentistas, posiblemente procedentes de la Sinfónica de la Radio de Stuttgart, son competentes y profesionales, aunque en determinados momentos se les podría haber pedido más ligereza y refinamiento. En conjunto, el disco es un documento excepcional gracias a la calidad tanto de la música como de la voz protagonista, de timbre seductor, noble y viril. Sonido, presentación y textos (alemán e inglés) a la altura acostumbrada. Muy recomendable.

Enrique Pérez Adrián

RENÉE FLEMING. Soprano. **Verismo.** *Páginas de La bohème, Suor Angelica, Turandot, La rondine, Manon Lescaut, La Wally, Gloria, Fedora, Siberia, Zazà, Iris, Lodoletta, Conchita y La bohème (Leoncavallo).* CORO Y SINFÓNICA DE MILÁN GIUSEPPE VERDI. Director: MARCO ARMILIATO. DECCA 473 1533 (Universal). 2008 72'. DDD. **PN**



Tras los anteriores monográficos dedicados a Haendel (el bien elaborado) y a Strauss (excelente), la diva norteamericana da ahora un salto cualitativo importante. Ni su carrera ni su personalidad parecen asociarse con este repertorio verista aunque ya haya dado anteriormente alguna que otra muestra del mismo, grabando fragmentos, por ejemplo, de *Adriana Lecouvreur*, *Tosca* o *Payasos*. En este disco, verismo propiamente dicho no lo es todo como quiere indicar su título. De hecho, *La Wally* de Catalani (el cantable del acto III, no la más famosa aria ya registrada anteriormente por la soprano) o *Conchita* de Zandónai sería algo aventurado poder incluirlos en dicha calificación, mientras que la mayor parte del resto del programa sí se ocupa del catálogo más decididamente verista. Claro que se incide sobre los fragmentos de más desplegado lirismo donde el

tipo de canto permite dar cuenta de la musicalidad, habilidad, experiencia y talento de la Fleming para conseguir, en general, atendibles y a menudo sobresalientes planteos. La soprano, en principio, saca el partido esperado a sus extraordinarios medios, suma impecable de belleza, colorido y milagrosa uniformidad de registros, en momentos melódicos donde la línea de canto corre tranquila y serenamente a la manera del *Senza mamma* pucciniano. No tanto cuando dicho desarrollo melódico resulta más entrecortado o nervioso como sucede con *Un di (ero piccina)* o *Flammen, perdonami*, ambas mascagnianas, donde impera sobre todo una evidente aunque respetable escolaridad. Algunos ataques, en pro del énfasis dramático, pueden quedarle discutibles, pero evita los desagradables "arrastres" en el *legato* con los que a veces nos molestó en algunas precedentes interpretaciones. Sus dos Mimis son de nivel, sobre todo la más cantable y pucciniana, en especial en la segunda de las dos páginas solistas, un personaje que ya le conocíamos parcialmente a través de su cameo en el horroroso disco grabado en 1997 con el cantante *pop* Michael Bolton. En la ligera y algo cabaretera *Mimi Pinson*, la *biondinetta* de la Musetta de Leoncavallo, que poco tiene que ver con su arte, la cursilería parece acuciarla de principio a fin. En otra incursión pucciniana, la de *Sola, perduta, abbandonata* de Manon Lescaut, la soprano ofrece la redacción original que contemporáneamente ha registrado también Violeta Urmana. Esta heroína parece irle mejor a la voz de la lituana, porque la Fleming algo apurada de graves consigue que su introvertido relato se estropee con algunos feos acentos, en franco contraste con la emocionante interpretación que precede, la de *Zazà* de Leoncavallo. En el resto del disco, las interpretaciones pertenecientes a *Liù* y *Fedora*, previas las dos al fallecimiento de las heroínas, se ponen al mismo nivel de las partes más logradas de la grabación. No ocurre lo mismo con la *Stephana* de *Siberia*, donde la soprano parece haber agotado sus recursos expresivos con tal lectura, amable y dulce, pero algo manierista con respecto a lo ofrecido anterior o posteriormente. Entre sus acompañantes, el más espectacular es Jonas Kaufmann como Ruggiero de *La rondine*, aportando la esperada atractiva presencia en el hermoso cuarteto del acto II. Armiliato,

como italiano y como profesional, conoce bien este repertorio y se pone al servicio total de la solista al frente de una orquesta especialmente indicada para la ocasión, como ya viene demostrando últimamente.

Fernando Fraga

TRÍO BOULANGER.

Obras de Saint-Saëns, Fauré y Boulanger.

ARS 38 045 (Gaudisc). 2008. 68'. DDD.

PN



Este CD no constituye un debut, pero para nosotros es como si lo fuera. Estas tres jóvenes instrumentistas formaron el Trío Boulanger en 2006, en honor de Lili Boulanger, claro está. Lili, recordarán ustedes, fue la malograda compositora que murió con 25 años (1893-1918), que era hermana de Nadia, pero ésta fue longeva, además de maestra de varias generaciones de compositores. Lili ganó el Premio y llevó a cabo algunas composiciones inspiradísimas, intensas, dentro de la tradición francesa. Fue discípula de Fauré, que la sobrevivió con mucho dolor. En este CD, estas tres damas le dedican casi quince minutos de música, dos piezas bellas de un camerismo íntimo, *D'un soir triste*, *D'un matin de printemps*. Con ello concluyen un programa soberbio, que estaba precedido por Saint-Saëns y Fauré, dos sensibilidades, dos épocas, pese a que el segundo es sólo diez años más joven que el primero. El *Trío n° 2* de Saint-Saëns es de amplio aliento, una indagación ambiciosa de casi 34 minutos, dividido en cinco movimientos; en el centro, un bello Andante, el más breve, pero ninguno de los cinco es, ni mucho menos, una miniatura; el Allegro inicial tiene dimensiones y alcance casi sinfónicos. El *Trío op 120* de Fauré son casi veinte minutos de una estética identificable, porque el cosmos sonoro de este compositor es tan suyo que no puede confundirse con otro. Además, estamos ya en 1923, al final de la vida del maestro. Por desaparecer, ha desaparecido incluso Debussy. Si el impresionismo existe en música, Fauré es su patriarca, y Ravel su gran estrella del momento. Debussy ya ha subido a los altares. La lógica de este disco francés no puede ser más diáfana, de maestro a discípulo, del tardorromanticismo a la estética francesa del siglo XX, que ha roto con la

anterior. Y sin tocar ninguna de las obras de siempre, porque aquí no están, precisamente, ni Debussy ni Ravel. La delicadeza y la capacidad de tensión del Trío Boulanger quedan probadas con este repertorio, que no es difícil en cuanto a virtuosismo, o eso creemos; pero que exige una capacidad de sugerencia, de matiz y hasta de susurro que no está al alcance de cualquiera. Bravo por Karla Haltenwanger (piano), Birgit Erz (violín) e Ilona Kindt (violonchelo).

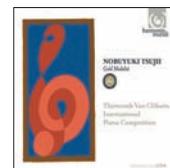
Santiago Martín Bermúdez

NOBUYUKI TSUJII.

Obras de Beethoven, Chopin.

Liszt y Musto.

HARMONIA MUNDI 907505. 2009. 69'. DDD. **PN**



Al escuchar este disco que proviene del vivo, las primeras veces he de confesar que me asaltaba una sensación muy curiosa y diferente de otras: la interpretación de un pianista nipón, ganador de un concurso tan importante como el Van Cliburn y que me aportaba emoción y efectos diferentes de los esperables; las emanaciones venían aliñadas con algunas pequeñísimas imprecisiones, pero quedaban compensados por una fuerza expresivo-comunicativa fuera de lo habitual. No ha sido hasta más tarde, cuando he leído el librito y me he decidido a buscar información sobre el protagonista, que he visto que Nobuyuki Tsujii es ciego de nacimiento. Si de por sí ya es extraordinario que alguien toque el piano a estos niveles, y que además tenga el talento para transmitir aquello inenarrable con las palabras, aún lo es más si sabemos de la dificultad que pueda entrañar el hecho de ser invidente. Tsujii, que con apenas veinte años participó en dicho concurso y comparte medalla de oro con Haochen Zhang, es un músico completo que emociona por la proximidad con la que se acerca y transmite el interior de las partituras. Así, su versión de los *Estudios* de Chopin es cálida y amable, donde prima una atmósfera coherente y humana. Las piezas bajo su mirada (valga especialmente la paradoja) destilan cordura y ternura, en lo que es un Chopin sensible pero fibroso, lleno de vibración y delicadeza. La interpretación de la *Sonata Hammerklavier* se impone como el monumento que es, y Tsujii le estampa esa mezcla visionaria de

grandiosidad con temura. Su versión, madura y poderosa, atrae sobre todo por la expresividad contrastada que exhibe el joven pianista, quien no solamente se siente cómodo en los movimientos rápidos sino que en los lentos (y escuchen su versión del movimiento Adagio sostenuto de la *Sonata*) alcanza inaudita intensidad y construye un discurso penetrante y extendido. Tsujii capta y sublima todo el dramatis-

mo del momento con ardor y paciencia, siempre dispuesto y controlando lo que es un *legato* vivo y sensible. La Fuga final del Allegro risoluto es impresionante por su trazo robusto y elocuente, siempre claro y con una conducción de las voces sorprendente. El pianista concibe el contrapunto beethoveniano con vehemencia y sin precipitación, dominando el sonido con total solvencia e iluminándolo con energía y devo-

ción. Sus *tempi* permiten el desarrollo de la música de forma natural y vienen secundados por una gran fuerza interior. Si a todo esto le sumamos una *Campanella* lisztiana impecable y brillante, también explícita en poesía sonora y clarividencia, y la interesante obra de John Musto (1954) — *Improvisación y fuga*—, que el pianista toca con minuciosidad y todo lujo de detalles articulativos, tenemos un compacto revelador:

un recital diferente de lo común porque hablamos de lo común vivo y muy sensible, lleno de rigor pero que prima la humanidad y lo que de ella podemos (y siempre deberíamos) esperar; es decir temura, vigor, claridad de ideas y un virtuosismo siempre al servicio del mensaje que se oculta tras el papel. Ténganlo en cuenta.

Emili Blasco

VARIOS

La Reverdie

RELECTURAS MEDIEVALES



CARMINA BURANA. Sacri sarcasmi. LA REVERDIE.

ARCANA A 353 (Diverdi). 2008. 69'.
DDD.

Muy original acercamiento al manuscrito de los *Carmina Burana*, del que se enfatiza su carácter moral y político. La Reverdie ha hecho además un exhaustivo trabajo de búsqueda de modelos para poner música a los poemas, originalmente escritos con una notación neumática *in campo aperto* que sólo puede leerse aproximativamente, mediante conjeturas. El conjunto ha buscado otras fuentes para esos mismos versos, como en *Dic Christi Veritas*, para el que se usa una versión polifónica del manuscrito de Wolfenbüttel del que se ha extraído el tenor para ofrecerlo en la versión monódica que pudo ser la de Beuren, grabando a su vez la versión a tres voces. En otros

casos, el trabajo ha sido aún más intenso y minucioso, pues se han buscado equivalencias métricas para realizar *contrafacta*; esto es, se han utilizado melodías del entorno del manuscrito cuyo esquema métrico correspondía a poemas de los *Carmina Burana* para ajustarlas a éstos: la mayoría de estos *contrafacta* provienen de conductus monódicos y polifónicos, aunque también se usa alguna melodía de los *minnesänger*.

El resultado es singular, hasta el punto de que piezas que habían ganado cierta popularidad en el repertorio medieval, como *Tempus transit gelidum*, suenan por completo diferentes, incluso desde el punto de vista melódico. Se incluyen en el disco tres recitados (uno de ellos extraído de una fuente irlandesa, el *Liber Rubrum Ossorensis*) y dos temas instrumentales, uno escrito *ad hoc* por Doron David



Sherwin y otro bien conocido, la *Estampie royale n° 4*. A los cinco miembros habituales del conjunto (junto a Sherwin, las hermanas Caffagni y De' Mirco-vich) se han unido otras tres voces masculinas para interpretar algunos temas. Llama la atención la variedad de recursos interpretativos, pues hay piezas que se tratan con notable austeridad (muchos *a cappella*) y otros en los que se hace un uso generoso de la instrumentación (laúd, salterio, flautas, fidulas, zanfoña, arpa, cítara, corneta, percusiones), aunque en la mayoría de los

casos las interpretaciones mixtas unen a las voces de uno a tres timbres instrumentales. En cualquier caso, el estilo de La Reverdie difiere notablemente del de los conjuntos que han hecho interpretaciones lúdicas y folclorizantes de este repertorio (de las históricas de René Clemencic a las más recientes de Joel Coen, el Ensemble Unicorn o, en nuestro país, el grupo Artefactum): el uso de versiones polifónicas para muchos temas o los largos melismas empleados en la interpretación no mensural de *Ad cor tuum revertere* marcan ya una distancia considerable, pero a ello hay que unir el dominio de las voces femeninas (para música de goliardos!) y un refinamiento en la mezcla de sus timbres que colocan estas piezas en un entorno más noble e intelectual de lo que hasta ahora venía siendo norma.

Pablo J. Vayón

CONCERTO ITALIANO.

Obras de Dall'Oglio, Stratico, Nardini y Lolli. GIULIANO

CARMIGNOLA, violín. ORQUESTA

BARROCA DE VENECIA. Director:

ANDREA MARCON.

ARCHIV 477 6606 (Universal). 2009.

82'. DDD.



Cuatro *Concertos para violín* absolutamente desconocidos de cuatro compositores apenas famosos. Sólo el de Antonio Lolli (c. 1725-1802) había sido grabado con anterioridad. El de Lolli es además un nombre que podrá sonar a algunos buenos afi-

cionados, como el de Pietro Nardini (1722-1793), pero imagino que apenas nadie habrá oído nada de Domenico Dall'Oglio (c. 1700-1764) ni de Michele Stratico (1728-después de 1782). En cualquier caso, los cuatro compositores se movieron como aprendices en los círculos de grandes maestros barrocos italianos (Vivaldi, Tartini) y sus obras reflejan un virtuosismo que tiene todavía más del estilo antiguo que de la modernidad clásica que, en cualquier caso, ya empieza a asomar en algunos movimientos. Sólo la obra de Lolli está extraída de una publicación, la que el compositor hizo en París en 1764 con el número de *Opus 2* y dedicó al caballero de Saint-George, el gran

virtuoso francés del violín del momento. Los otros tres conciertos han salido de manuscritos que Olivier Fourés encontró en la Universidad de California en Berkeley. El propio Fourés y Carmignola firman las cadencias de todas las obras, excepto las del *Concierto* de Dall'Oglio, en que se utilizan las escritas por el compositor.

Giuliano Carmignola muestra su extraordinario virtuosismo, siempre con un punto de aristocrática distancia: el sonido es hermoso, ancho, luminoso, olímpico; el arco, siempre ágil e incisivo, lo cual se ajusta bien al estilo impetuoso y vitalista de Marcon y su orquesta que, en cualquier caso, parece aquí algo más moderada en materia de acen-

tuación y ataques que de costumbre, aunque la articulación sigue siendo muy marcada y los ángulos pueden sobre las líneas curvas, salvo en los tiempos lentos, en los que se explota con elegancia su carácter más intimista y expresivo.

Pablo J. Vayón



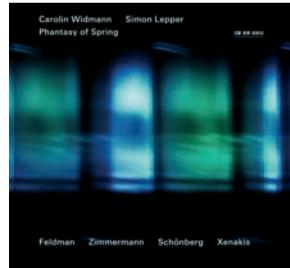
Carolyn Widmann, Simon Lepper

UN DÚO EMERGENTE

FANTASÍA DE PRIMAVERA. *Obras de Feldman, Zimmermann, Schoenberg y Xenakis.* CAROLYN WIDMANN, violín; SIMON LEPPER, piano. ECM 476 3310 (Diverdi). 2006. 52'. DDD. **PN**

La gran sorpresa que presenta este excelente disco del sello ECM es la grabación de la pieza *Dikhtas*, el dúo para violín y piano que Xenakis escribiera en 1979 y que contiene alguna novedad frente a su estilo habitual. Aunque en nada se aleja Xenakis de su sentido del vértigo sonoro, aquí se permite un guiño con el pasado y juega con la forma virtuosística de un Paganini (la referencia, al final de la pieza, al artista italiano, es evidente). Se trata de un ejercicio de enorme brillantez en donde el autor combina sus típicos glissandos con una expresividad desusada; incluso, en la mitad de la pieza, se asiste a un segundo de pausa en el flujo sonoro, lo que es rarísimo en Xenakis: el discur-

so cobra otro rumbo y se alza una planicie que sólo en la pieza *Tetora*, de 1990, hará Xenakis rasgo normal en su carrera. La gran noticia de este disco es la confirmación de un dúo de intérpretes de excepción, del que se hablará en los próximos años. Widmann y Lepper son los verdaderos artífices de este registro, no de otra manera cabe acoger un programa tan bien ideado como el presente: dos piezas de los últimos años setenta y otras dos de 1949-1950, las representadas, obviamente, por Zimmermann y Schoenberg. *Dikhtas* ya había sido grabada, como se sabe, por los Arditti en aquel antológico volumen consagrado a la obra de cámara de Xenakis (Montaigne). La de ECM es una versión mucho mejor resuelta en la espacialización del sonido y, en cuanto a la consecución del vértigo sonoro xenakiano, el nuevo dúo no ofrece sino grandes soluciones, no refuerza los sobreagudos y sabe amoldarse mucho mejor al



lado "tradicionalista" de la pieza. La obra de Morton Feldman aquí elegida no puede ser más seca, más austera. *Spring of chosroes* es, probablemente, la obra de Feldman en la que menos incidencia tiene la expresividad sensual que hay en prácticamente toda su obra. Es un discurso con sonidos individualizados, ásperos, en una atmósfera opresiva, muy beckettiana. La única versión disponible hasta ahora era la del dedicatario de la obra, Paul Zukofsky, muy plana. Widmann y Lepper la conducen de tal modo que hasta se percibe gran musicalidad en ella. Es un mérito nada desdeñable. El

resto del programa no es de menor logro por parte de este dúo de solistas, quienes extraen auténtico oro de una pieza de Zimmermann, la *Sonata para violín y piano*, que pertenece a su período de obras más académicas. Pues bien, ese academicismo casi desaparece en esta versión, que extrae una rara expresividad, muy moderna, palpante. La parte de violín cobra un cuerpo sonoro de enorme calado, nada que ver con cualquier comentario sobre músicas pretéritas al que tanto acudía este autor. Y la obra de Schoenberg, la *Fantasia para violín con acompañamiento de piano* (título muy típico de alguien que gustaba de especificar muy bien sus propósitos) se impone como el único momento del disco en que se filtra un rasgo melódico fácilmente perceptible: juego virtuosista de un autor en su etapa final al que ya le sobrevinieron los instantes de melancolía.

Francisco Ramos

HENRY'S MUSIC. *Motetes de un libro de coro real.* *Canciones de Enrique VIII.* ALAMIRE. QUINTESSENTIAL. ANDREW LAWRENCE-KING, arpa. Director: DAVID SKINNER. OBSIDIAN CD705 (Diverdi). 2006. 2008. 76'. DDD. **PN**



En el número 244 de la revista comentábamos un disco conteniendo una recopilación de madrigales encargados por la ciudad de Florencia a Philippe Verdelot para obsequiar a Enrique VIII. La editora inglesa Obsidian y el musicólogo y director David Skinner continúan con este otro disco la dedicación a música relacionada con el monarca Tudor, incluyendo en él obras de su real autoría. El retrato de Hans Holbein el Joven que figura en la portada del disco refleja maravillosamente su imagen histórica, pero en sus primeros años de reinado, que comenzó al cumplir los 18, fue un joven amable, culto y gran amante de la música, intérprete de varios instrumentos y compositor de canciones y pequeñas piezas instrumentales.

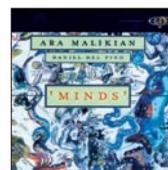
El presente CD incluye obras procedentes de dos fuentes, el manuscrito de un libro de coro conservado en la British Library, con el que fueron obsequiados Enrique y Catalina de Aragón, que contiene seis motetes. El autor de cuatro de estos motetes es un compositor llamado Sampson, del que no se sabe casi nada y el manuscrito seguramente procede del taller de Petrus Alamire, a cuyo trabajo se debe la conservación de un gran número de manuscritos de la escuela franco-flamenca. La otra fuente es el llamado precisamente *Henry VIII Manuscript* de la misma biblioteca, que contiene 109 canciones y piezas instrumentales, de las que 33 se atribuyen al propio rey y otras están claramente a él dedicadas, caso del monumental motete *Lauda vivi alpha et omega* de Robert Fayrfax, con el que finaliza el disco.

El conjunto vocal Alamire y el instrumental Quintessential, bajo la dirección de David Skinner, vuelven a dar clara manifestación de su dominio de este repertorio. A ellos se suma el arpista Andrew Lawrence-King, interpretando con su instrumento algunas de las obras no vocales de Enrique VIII, cosa lógica

tendiendo presente la conocida miniatura del rey tocando el arpa que aparece en otro manuscrito también conservado en la British Library. Totalmente recomendable para todos los que no le tengan tirria al rey inglés, bien conocido por otras cosas menos agradables.

José Luis Fernández

MINDS. *Obras de Piazzolla, Auerbach, Finzi, Kodály, Egozcue, Mozetich, Grundman y Kats-Chemin.* ARA MALIKIAN, violín; DANIEL DEL PINO, piano. NPM 0911 (Diverdi). 2009. 57'. DDD. **PN**



Este compacto llama la atención en primer lugar por la altura interpretativa de los dos músicos convocados para dar vida a su heterogéneo programa. Malikian es un grandísimo violinista, ya lo sabemos y cada nueva grabación suya no hace sino confirmarlo, y Daniel del Pino ya es algo más que un joven valor emergente. Ambos se lucen en un repertorio agra-

decido que despierta afecto en el público libre de prejuicios. Otra cosa es que uno espere hallar aquí exponentes de la vanguardia y se sienta desilusionado ante el evidente ascendente tonal de los compositores cuyas obras lo nutren. Pero hay que ir reivindicando que esto también es música contemporánea. No faltan ejemplos de compositores que tras años de experiencias vanguardistas han ido "descubriendo" la tonalidad y se enfrentan a la escritura a partir de ella de un modo libre y fresco, desacomplejado y con resultados tan "vanguardistas" como pueda darse en el más rompedor de los creadores musicales. Recordemos las meditaciones de Schoenberg acerca del estilo y la idea, y su declaración de que "todavía quedan por escribir grandes obras en do mayor". Y empezar por Piazzolla un programa de estas características no podía ser más adecuado. Se trata de una de sus más hermosas e inspiradas melodías, como hermosas son también las obras que de Finzi y Kodály aquí escuchamos, y otro tanto diríamos de las de los compositores vivos, algunos más divulgados como Mozetich, y otros casi desconocidos pero que, todo ellos,

merecen atención. Si hubo tiempo en que lo que se pretendía era ser original o experimentar, ahora hay compositores que, simplemente, aspiran a crear algo bello. No es algo descabellado en estos tiempos, al contrario, y además, como vemos en discos como éste, es posible y el público puede participar, si así lo desea, de esa belleza como oyente. Lo dicho, un bello disco, en la línea de otros de esta misma discográfica.

Josep Pascual

MUSICA ELETTRONICA VIVA.

Spacecraft. Stop the war. Stedelijk. Museum. Kunstmuseum. New Music America Festival. Ferrara, Italy. Mass. Pike. ALLAN BRYANT, sintetizador; ALVIN CURRAN, voz, sintetizador, trompeta, sampler, saxo, piano; RICHARD TEITELBAUM, MOOG, voz, sampler; FREDERIC RZESWIKI, piano, voz; GARRET LIST, trombón; STEVE LACY, saxo tenor; IVAN VANDOR, saxo tenor; CAROL PLANTAMURA, voz; GEORGE LEWIS, trombón.

4 CD NEW WORLD 80675-2 (Diverdi). 1967-2007. 300'. ADD/DDD.   PN



Durante años, el aficionado a las experiencias excéntricas de la modernidad ha

tenido como única grabación de referencia de las andanzas del grupo Musica Elettronica Viva (MEV), el disco editado por el sello Alga Marghen, conteniendo *Spacecraft* y *Unified patchwork theory*, las dos frenéticas piezas instrumentales de 1967 y 1990. Ahora, New World viene a rellenar ese vacío sobre las *performances* del grupo con la publicación de un estuche con cuatro discos, a modo de antología, en donde se recoge aquella vieja grabación de *Spacecraft*, pero no de *Unified...*, completando el resto del programa con sucesivas reuniones, tomadas en Nueva York en 1972, en Ámsterdam en 1982 y, en fin, Berna, Ferrara y Massachussets, esta última en el reciente 2007, lo que viene a decir que los miembros fundacionales de MEV han seguido unidos con la misma fe en su propuesta sonora, entre improvisación y un lado Fluxus en la puesta en escena y adopción del material instrumental, a lo largo del tiempo. Alvin Curran, Frederic Rzeswki y Richard Teitelbaum son los músicos que han permanecido

Jordi Savall

CULTURAS

ISTANBUL. *El Libro de la Ciencia de la Música de Dimitrie Cantemir y las tradiciones musicales sefarditas y armenias.* HESPERION XXI. Director: JORDI SAVALL. ALIA VOX AVSA 9870 (Diverdi). 2009. 73'. SACD.   PN

Entre el libro-disco dedicado a Jerusalén y el que se anuncia sobre los cátaros y la cruzada contra los albigenses, aparece en Alia Vox este SACD con formato de simple disco, pero que por su concepción podría haber sido incluido en la misma serie, aunque su contenido sea más puntual, pues toma como eje composiciones contenidas en *El Libro de la Ciencia de la Música* que el príncipe moldavo Dimitrie Cantemir dedicó al sultán Ahmed III a principios del siglo XVIII. Cantemir llegó a Estambul a la edad de quince años y allí vivió durante veinte en dos periodos, primero como rehén para garantizar la lealtad de su padre al sultán y luego como representante diplomático de su hermano.

Príncipe ilustrado, fue

autor de varios libros y tratados, además del ya citado sobre música, consistente éste en una recopilación de 355 composiciones instrumentales otomanas de los siglos XVI y XVII, antología que escribió en una notación musical de su invención y de la que ha aparecido una edición moderna en 2001. Savall ha seleccionado para incluir en el disco siete de estos denominados *makams*, precedido cada uno de ellos de la correspondiente improvisación o *taksim*, a uno o varios instrumentos, muchos desconocidos para la mayoría de los oyentes, aunque tienen sus grados de parentesco con los usados en la música occidental. Se trata de música culta y refinada, lo que es una relativa sorpresa dado que normalmente se asocia la música turca de entonces con la que con fines aterradores tocaban los jenizaros en sus campañas militares contra Occidente, mientras se desconoce la cortesana, de la que da buena muestra la antología realizada por Cantemir.



Acorde con la segura coexistencia de músicos griegos, armenios y judíos en el crisol de culturas que era y sigue siendo Estambul, se completa la visión ofrecida en el disco con cuatro obras del melancólico repertorio sefardita conservado en Esmirna y Estambul y el resto está integrado por piezas tradicionales armenias seleccionadas entre las sugeridas por los intérpretes de esta nacionalidad que colaboran en la grabación.

En conclusión, otra aportación más de Savall y sus colaboradores al conocimiento, a través de la música, de culturas olvidadas o ignoradas.

José Luis Fernández

Lola Casariego, Jesús Amigo

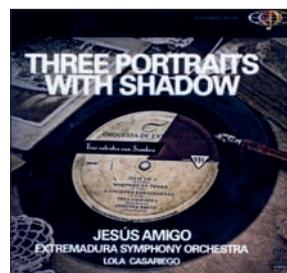
MEMORIA HISTÓRICA

TRES RETRATOS CON SOMBRA.

Obras de R., E. Halffter y Bautista. LOLA CASARIEGO, mezzosoprano. SINFÓNICA DE EXTREMADURA. Director: JESÚS AMIGO. NPM 0909 (Diverdi). 2009. 63'. DDD.   PN

La poderosa influencia de Falla, el neoclasicismo de Stravinski, las nuevas músicas que llegaban de Francia y del área germánica, fueron configurando en España un grupo de compositores renovadores que acerbamente y de un modo entrañable y poético Ramón Gómez e la Serna definió como "la nochebuena de la música española". Esa generación de músicos fue, además, lo que Blanca Calvo llama en sus interesantes notas a la presente grabación evocando un célebre bolero "lo que pudo haber sido y no fue". Bien, no lo fue del todo,

o no lo fue en plenitud, pero algo quedó, y para muestra este hermoso, ilustrativo, reivindicativo e incluso imprescindible disco que no dudamos en recomendar vivamente. Con vínculos con la Generación del 27, los músicos aquí convocados vivieron, como los poetas, el trauma de la guerra y la posterior dictadura, lo que supuso la pérdida de la conexión europea e internacional, la autarquía, la asfixia y un montón de cosas más... y del color de la esperanza se pasó a un largo período en blanco y negro. Pero algo quedó y merece reivindicarse, que eso es también memoria histórica. Y así tenemos las piezas orquestales de dos Halffter y de Julián Bautista que en este compacto defiende el siempre entusiasta y eficaz Jesús Amigo al frente de ese milagro felicísimo que es la Orquesta Sinfónica de



Extremadura. Pero ahí están además ese prodigio musical exquisito que son las *Canciones portuguesas* de Ernesto Halffter y los cinco poemas del *Marinero en tierra* de Alberti según Rodolfo Halffter orquestados por José Ramón Encinar, todo ello cantado de un modo que difícilmente podemos imaginar mejor por Lola Casariego. Un compacto necesario que no puede pasarse por alto.

Josep Pascual

Nathan Milstein

ULTRAPERFECCIONISTA

HISTORIO
NATHAN MILSTEIN,
ARISTÓCRATA
DEL VIOLÍN.

Obras de Bach, Haendel, Vivaldi, Tartini, Mozart, Beethoven, Brahms, Chaikovski e. a. ARTUR BALSAM, RUDOLF FIRKUSNY, LEON POMMERS, piano, ORQUESTAS PHILHARMONIA DE LONDRES, SINFÓNICA DE PITTSBURGH, SINFÓNICA DE SAINT LOUIS.

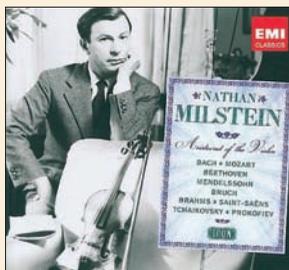
Directores: WILLIAM STEINBERG, ANATOLE FISTOULARI, VLADIMIR GOLSCHMANN, WALTER SUSSKIND, LEON BARZIN.

8 CD EMI 6 98667 2. 1954-1964. 660'.

ADD/Mono. **CD** **PE**

Dentro de la serie Icon, que EMI dedica a recuperar una vez más los registros de las leyendas de su catálogo, le llega el turno al prodigioso violinista ruso Nathan Milstein, cuyas grabaciones para el sello británico, realizadas entre 1954 y 1964, se reúnen ahora en un álbum de 8 discos. Abunda el repertorio concertístico, con las grandes

obras del repertorio bien representadas, y hay proporcionalmente menos cantidad de música de cámara. Sorprende incluso en una figura ultravirtuosa como Milstein la relativa parquedad en la atención al repertorio pirotécnico. De alguien capaz de inventarse aquella endemoniada página titulada *Paganiniana* uno hubiera esperado más dosis de fuegos artificiales. Milstein fue, como señala bien el álbum, un aristócrata del violín, ultraperfeccionista y poseedor de unos medios inverosímiles, que él despachaba con una naturalidad casi fastidiosa ("No hay obras difíciles, sólo obras que no puedes tocar", como despreciando las dificultades y más bien destacando limitaciones del lado del ejecutante). Su sonido era bellísimo, pero en muchas ocasiones su aproximación no conseguía el calor de otros colegas (Menuhin, Oistrakh). Esto es muy evidente en las obras a solo de Bach, dibujadas con



una perfección insultante pero en las que el generoso vibrato y criterio ultrarromántico nos suenan hoy tan fuera de lugar como la relativa planitud de su expresión en páginas de tan hondo contenido emotivo como la Chacona de la *Segunda Partita*. Algo parecido podría decirse de sus impecables lecturas de las *Sonatas* de Mozart y Beethoven (éste suena especialmente alejado de lo sanguíneo en la *Kreutzer*). La perfecta entonación, el fluido vibrato, el arco ágil, la articulación impecable, la formidable gradación dinámica hacen mucho, pero

falta a menudo el alma, la convicción, la sensación de espontaneidad. Milstein parece encontrarse más a gusto en páginas como el *Tercer Concierto* de Saint-Saëns, la *Introducción* y *Rondó caprichoso* del mismo autor (de una perfección inverosímil) o el *Poema* de Chausson, donde la redonda brillantez de su sonido y su perfecta, virtuosa y siempre clarísima exposición lucen mejor. Excelente también el *Concierto* de Dvorák, aunque uno no consiga olvidar al gran David Oistrakh en esta y en otras obras de las presentadas en este álbum, como las *Romanzas* de Beethoven que, eso sí, son una fiesta del sonido. Algo que en realidad es la principal virtud de este álbum, que se cierra con un disco brillante, aunque no siempre cálido en lo expresivo, dedicado a propinas: ¡Cómo le sonaba el violín a este hombre!

Rafael Ortega Basagoiti

todos estos años. Lacy, List o el saxofonista Ivan Vandor tienen apariciones puntuales. El que los temas sólo se titularan de forma convencional al principio y luego ya pasaran a denominarse con los nombres de las ciudades o los espacios donde han tocado, deja claro el interés de una propuesta que se basa en la improvisación, a veces con clara devoción por los objetos encontrados (el tema inicial, *Spacecraft*), en lo que viene a ser un precedente de las delirantes *performances* de los músicos británicos en torno a Cardew y a David Toop, ya en los años setenta. Los espacios que visitan MEV son siempre los relacionados con el mundo de las artes plásticas, pues esta estética, que no tiene ninguna intención puramente musical, pues el discurso de cada pieza deambula por caminos estrictamente sonoros, sin la más mínima gramática, es mejor acogido allí donde la audiencia no se plantea cuestión alguna con el *mal* sonar de los instrumentos. En este sentido, la pieza *Spacecraft* sigue

siendo la más rompedora, la más cercana al espíritu que convoca, en plena Italia de mediados de los sesenta, a una banda que quiere dinamitar, como tantas otras en ese tiempo (Sonic Arts Union, Nuova Consonanza), las aportaciones que ellos creen en exceso intelectuales de la vanguardia musical. El problema es que escuchar hoy al MEV, sobre todo en temas de la banalidad de *Ferrara, Italy* o en el demasiado encorsetado *Stop the war*, de 1972, más allá del documento sonoro que esta entrega de New World significa, es comprobar que el tiempo ha pasado factura para ellos.

Francisco Ramos

TRÍOS CON GUITARRA.

Obras de Antonio Ximénez e Isidro de Laporta. TRÍO

CONCERTANDO.

HUNGAROTON HCD 32615 (Gaudisc). 2008. 68'. DDD. **CD** **PN**

Ya sabemos que la música es lenguaje sin fronteras, pero



encontrarse un disco de la editora Hungaroton dedicado a tríos para guitarra, violín y violonchelo de los bien poco conocidos compositores españoles Antonio Ximénez e Isidro de Laporta, ambos nacidos en torno al año 1750, es un tanto sorprendente. Suponemos que habrá tenido bastante parte en ello el violinista madrileño Manuel Guillén, pues los otros integrantes del trío de intérpretes son italianos. Otra curiosidad que ofrece la edición es el comentario en español firmado por el musicólogo Javier Suárez-Pajares, traducido a los idiomas habituales, o sea, *il mondo al rovescio* aunque sea por una vez.

Antonio Ximénez fue durante la mayor parte de su vida primer violín de la Colegiata de Alicante, cargo en el que sucedió a su padre, pero también tuvo ocasión de participar como tal en alguna compañía de ópe-

ra fuera de su ciudad y estar al día de las modas musicales europeas, tanto, que llegó a publicar en París los *Trois Tríos... dédiés aux amateurs* que se recogen en esta grabación. En cuanto a Isidro de Laporta, limitó su actividad a Madrid, donde difundió en forma manuscrita los *Seis Tríos op. 1* también incluidos en el disco.

Grabado en los estudios de Hungaroton, el CD tiene un excelente sonido y recoge una interpretación irreprochable de unas obras de muy agradable audición, que traen un lógico recuerdo a la música de Boccherini, pues son de la misma época y las obras de cámara con empleo de guitarra debidas al compositor de Lucca, que tantos años trabajó en España, están mucho más difundidas. El proyecto, sea de quien sea, producido y grabado en los estudios húngaros, es bien digno de aplauso, pues supone otro paso más en el conocimiento de nuestro pasado musical.

José Luis Fernández

diverdi.com

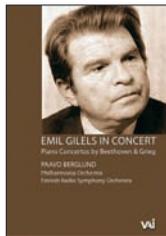
fácil, rápido, cómodo, seguro...

BEETHOVEN:
Concierto para piano nº 3 en do menor op. 37. GRIEG:

Concierto para piano en la menor op. 16. EMIL GILELS, piano. ORQUESTA PHILHARMONIA. ORQUESTA DE LA RADIO DE FINLANDIA. Director: PAAVO BERGLUND.

VAI 4472 (LR Music). 1983-1984. 86'.

PN



Inasequible al desaliento de las crisis, VAI continúa ofreciendo grabaciones televisivas presentadas de forma un tanto pedestre pero a precio de blu-ray. Treinta y siete machacantes cuesta el que ahora se comenta, que procede de la Radio-Televisión finlandesa, con tomas efectuadas en los años 1983 y 1984. El color es entre paliducho y protocianótico, la iluminación pobre y la toma sonora monoaural, anacrónica en un momento en el que ya habían nacido el disco compacto y la grabación digital. Si nos olvidamos del escalofrío que tan prehistórico comienzo cobrado a precio de genuina antigüedad egipcia nos ha dado en la cartera, lo que encontramos en primer término es una interpretación beethoveniana modélica, con el veterano Gilels luciendo una sabiduría, sensibilidad e intensidad de primera clase, y con el zurdo Berglund evidenciando su más que notable categoría al frente de la Philharmonia londinense. El genial pianista ruso se expresa con poderío, con una *auctoritas* indudable, la que le dan tantos años de carrera (fallecería dos años después) y le permiten eso que tanto defendía Brendel de meterse *dentro* de la partitura lo justo para traducirla con la emotividad y expresividad que merece pero sin dejarse emborrachar en exceso por ella. Como hubiéramos dicho por estos lares, evitando que los árboles le impidan ver el bosque. Este Gilels se antoja por tanto igual de intenso que de costumbre (preciosa la cadencia del primer tiempo), pero menos arrebatado que en grabaciones de juventud, como habiendo alcanzado ese equilibrio ideal que cuesta tantos años encontrar. El Largo de este *Tercer Concierto* beethoveniano es una música que pone los pelos de punta, y cuando está interpretada con esta delicadeza y melancolía es simplemente irresistible. Y el Rondó final es exultante, todo un contraste de luz y vitali-

dad. Intenso, efusivo y poderoso el *Concierto* de Grieg. En él se nota que la orquesta fina no está al nivel, desde luego, de la Philharmonia, porque aunque Berglund se encuentre como pez en el agua en este repertorio hay más de un desajuste entre orquesta y solista. Pero éste está simplemente sensacional en todo el concierto, muy especialmente en el Adagio, dibujado con una nostalgia emocionante. Tanto que de hecho se ofrece de nuevo como propina, algo del todo inusual. El exaltado Allegro final trae consigo en sus manos una grandeza estremecedora. En resumen, documento de grandísimo interés aunque esté presentado de forma pedestre y cobrado a precio de beluga.

Rafael Ortega Basagoiti

DONIZETTI:

Lucia di Lammermoor. ANNA NETREBKO (Lucia), PIOTR BECZALA (Edgardo), MARIUSZ KWIECIEN (Enrico), ILDAR ABDRAZAKOV (Raimondo). CORO Y ORQUESTA DEL METROPOLITAN DE NUEVA YORK. Director musical: MARCO ARMILIATO. Directora de escena: MARY ZIMMERMAN. Director de vídeo: GARRY HALVORSON. 2 DVD DEUTSCHE GRAMMOPHON 073 4526 (Universal). 2009. 160'. PN



Zimmerman, que debutaba en la ópera tras una *suculenta* actividad teatral, acerca la historia de Lucia al siglo XIX, dándole unos toques de novela gótica que evocan el mundo literario, quizás involuntariamente, de Wilkie Collins. Trabaja detenidamente con los actores a los que marca, en la medida de lo posible, gestos y movimientos alejados de la pomposidad típica del género acercándolos a los del teatro de prosa. Las novedades de su concepción, las valiosas ideas que se le ocurren, jamás contradicen el contenido original, al contrario le dan nuevas perspectivas. El espectáculo final tiene fuerza, belleza y sugestión. Los decorados impresionantes (Daniel Ostling) y el excelente vestuario (Mara Blumenfeld) redondean la acertada propuesta teatral. El cuarteto vocal (todo eslavo, no hay ningún italiano) parte, en principio, de una homogeneidad vocal pocas veces tan conseguida. Netrebko sucede en el Met las

Lucias de esta misma producción a cargo de sopranos de carácter más ligero, la Dessay (que presenta muy vivaz esta velada) y la Damrau, y a partir de sus atractivos medios líricos, su impactante presencia escénica y su cuidada labor como actriz consigue plasmar un efectivo retrato de la heroína donizettiana. A partir de sus medios líricos, se repite, o sea ajena a los alardes de fuegos de artificio propios de las dos colegas predecesoras. No por ello el personaje pierde fuerza o consistencia y, posiblemente, gane mayor emoción. Beczala, sustituyendo a Villazón, da cuenta del prestigio que últimamente está adquiriendo: su voz sin ser italiana es bella y uniforme (sólo en alguna que otra nota extrema el sonido parece contraerse levemente), canta con pasión y musicalidad y hasta le acaba ayudando un físico conveniente. Generosos posibles a los que se entrega al máximo Kwiecien le facilitan el aprovechar todas las oportunidades de lucimiento con las que cuenta el perverso Enrico, maldad que sabe muy bien reflejar el artista. Abdrazakov, generoso (culmina su aria con una soberbia, aunque discutible en plan purista, nota tenida) se involucra de tal manera en el drama hasta convencernos de que es el mejor complemento a sus otros tres compañeros. El Arturo de Colin Lee se acerca a la corrección y si es del todo digna la Alisa de Michaela Martens no puede decirse lo mismo del vacilante Normanno de Michael Myers. Armilano aprovecha la categoría de la orquesta del teatro para dar una versión impecable de la obra, creando entre escenario y foso la necesaria complicidad. Las cámaras de Halvorson traducen lo que pasa en el escena de forma exhaustiva, a veces desde ángulos imposibles, a veces inquietantes, a favor del relato. En el bonus, la Dessay nos presenta a los solistas y a algunos técnicos.

Fernando Fraga

HAENDEL:

Partenope. INGER DAM-JENSEN (Partenope), ANDREAS SCHOLL (Arsace), CHRISTOPHE DUMAUX (Amindo), TUVA SEMMINGSEN (Rosmira), BO KRISTIAN JENSEN (Emilio), PALLE KNUDSEN (Ormonte). CONCERTO COPENHAGEN. Director musical: LARS ULRIK MORTENSEN. Director de escena: FRANCISCO NEGRÍN. Director de vídeo: UFFE BORGWARDT. 2 DVD DECCA 074 3348 (Universal). 2008. 204'. PN

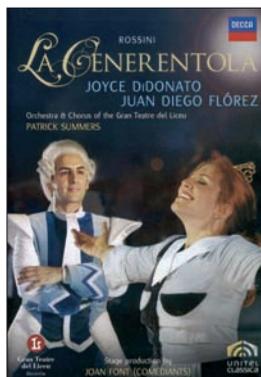
Patrick Summers

UNA PAREJA INSUPERABLE

ROSSINI: La Cenerentola.

JOYCE DiDONATO (Angelina), JUAN DIEGO FLÓREZ (Don Ramiro), DAVID MENÉNDEZ (Dandini), BRUNO DE SIMONE (Don Magnifico), SIMÓN ORFILA (Alidoro). CORO Y ORQUESTA DEL GRAN TEATRO DEL LICEO. Director musical: PATRICK SUMMERS. Director de escena: JOAN FONT. Director de vídeo: XAVI BOVÉ.

2 DVD DECCA 074 3305 (Universal). 2008. 180' **PN**



Discutible es el punto de partida de este montaje que mira más hacia el relato original de Perrault, cuando Rossini y su libretista quisieron quitarle a la historia cualquier ingrediente mágico que contuviera. De ahí un filósofo sustituyendo al hada. Pero el aire de cuento infantil, con su colorido y un vestuario y decorados entre surrealistas y caricaturescos (Joan Guillén), ambos acordes con el concepto escénico, unido a una detallada marcación a los actores, consiguen hacernos disfrutar de un entretenido, siempre vistoso y atractivo espectáculo. Desde el foso, Summers se adecua por colorido y ritmo al escenario, donde un impecable equipo de cantantes se encargan de completar el planteo. ¿Qué decir de la pareja protagonista? Pues con no se puede cantar (ni expresar, ni representar) mejor el dúo del encuentro, ni salir tan airosos en solitario, él en *Sì, ritrovarla io iuro* (con esos impresionantes ataques de los agudos), ella en el rondó final (¿qué derroche técnico, que vitalidad!), sin que el resto de sus intervenciones queden por debajo de las citadas. La satisfacción por labor tan bien hecha es el mayor elogio que ambos soberanos artistas despiertan: Flórez (no hay hoy un

Ramiro equiparable, por tres razones: posibilidades vocales, perfección canora y estilo, físico) y DiDonato (insuperable con permiso de otras Angelinas contemporáneas como Bartoli, Garanca, Ganassi, Pizzoloto o Genaux a las que gana, a unas por medios, a otras por rodaje). De Simone está en su medio, se las sabe todas para que su Don Magnifico destaque sin acudir a subterfugios de mal gusto o exageraciones, recursos muchos de ellos impuestos por la tradición. Menéndez, un Dandini con desparpajo, hace valer sobre todo un centro-grave sonoro y rico al servicio de un canto apropiado, aunque en el dúo con de Simone éste se lo come un poco. Orfila es hoy día un Alidoro que ha paseado por medio mundo lírico: ésa es la mayor prueba de su valía. Las dos hermanastras, Begoña Alberdi (Clorinda) e Itxaro Mentxaka (Tisbe) se acoplan, certeras, divertidas o desagradables según los momentos, al resto del equipo. Aenta realización videográfica de Bové. En el bonus, mezzo (en inglés) y tenor (en español) definen sus respectivos personajes.

Fernando Fraga



Esta producción de la Real Ópera Danesa contiene no pocos tópicos de las puestas en escena modernas: los personajes vestidos de gala de alta sociedad, el omnipresente tono humorístico, que por momentos cae en un vodevil patoso, algún que otro absurdo

—el personaje de Arsace que increpa a una *barbie* en el aria *Dimmi pietoso ciel*—, y se sostiene sobre todo por la extraordinaria actuación de Scholl y la magnífica contribución de Concerto Copenhagen y Mortensen, que le imprimen a la narración una agilidad asombrosa. La filmación, con los continuos cambios de encuadre, no ayuda precisamente a una visión sosegada de la ópera. Scholl, en efecto, llena la escena con su presencia; instantes como la gran aria de

Tan Dun

CONCIERTOS ESCENIFICADOS

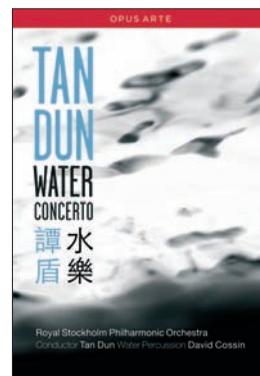
TAN: Concierto para papel.

HARUKA FUJII, RIKI FUJII, TAMAO INANO, percusión de papel. REAL ORQUESTA FILARMÓNICA DE ESTOCOLMO. Director: TAN DUN. Directora de vídeo: HELÉN ELMQUIST. OPUS ARTE OA 1013D (Ferysa). 2007. 81'. **PN**

Concierto para percusión de agua.

DAVID COSSIN, percusión de agua. REAL ORQUESTA FILARMÓNICA DE ESTOCOLMO. Director: TAN DUN. Directora de vídeo: HELÉN ELMQUIST. OPUS ARTE OA 1014D (Ferysa). 2007. 67'. **PN**

Puede que las ideas animistas de Tan Dun no sintonicen en absoluto con la mentalidad científica y materialista de nuestra época, pero el caso es que con ese punto de partida el compositor chino extrae música de cualquier cosa, merced a una imaginación tímbrica realmente asombrosa. El papel, el cartón, sea meneado, rasgado, soplado o percutido, mezcla enigmáticamente con los colores de la orquesta tradicional. El Impetuoso del *Concierto para papel*, con su imagen del viento, ejemplifica otra de las características de la música de Tan —aún más evidente en el *Concierto de agua*—, la conexión con la naturaleza. Una raíz igualmente innegable es la fuerte conexión con la cultura china tradicional, incluso con la más primitiva. Pero si el *Concierto para papel* simboliza o no en algunas de su partes ideas chamánicas sobre la reencarnación, para un oyente occidental no pasa de ser un dato erudito; lo verdaderamente relevante es el componente de ritual escénico que conllevaron estas músicas de Tan. Los aspectos visuales, con el comienzo a oscuras, son inimitables en el misterioso inicio del *Concierto para percu-*



sión de agua. Una música de grutas y arroyos, de cascadas y —como dice Tan— “lágrimas de la naturaleza”. Fantástico David Cossin, cuya cadencia demuestra bien a las claras las posibilidades de la percusión de agua. Dos DVDs que testimonian el arte inclasificable de un compositor que siempre propone música literalmente inaudita. Un único inconveniente: los editores han tenido la poca vista de ofrecer en dos discos lo que por duración obviamente podía haber sido recogido en uno, perteneciendo además las filmaciones al mismo concierto, el celebrado en Estocolmo el 8 de noviembre de 2007. Así y todo, muy interesante.

Enrique Martínez Miura

cierre del acto segundo o la maravillosa, emocionada recreación de *Ch'io parta*? justifican por sí solos la existencia de este testimonio videográfico. Dam-Jensen consigue dar una respuesta a nivel suficiente a Scholl, insuflando de vida y musicalidad sus arias, aun las de texto más manido. De tono y línea algo desmayados —sobre

todo en *Arsace, o Dio!*— la Rosmira de Tuva Semmingsen. El Emilio de Bo Kristian Jensen presenta un timbre pálido y una voz no del todo firme. Con estos altibajos —y los inconvenientes escénicos apuntados—, la versión funciona muy bien en el aspecto musical.

Enrique Martínez Miura

MAHLER:**Sinfonía nº 4. SCHOENBERG:****Pelleas y Melisande.** JULIANE

BANSE, soprano. GUSTAV MAHLER
JUGENDORCHESTER. Director: CLAUDIO
ABBADO. Director de vídeo: HANS
HULSCHER.

MEDICI ARTS 2055488 (Ferysa). 2006.
113'. **PN**



Recordamos a estos mismos intérpretes con idéntico programa en un memorable concierto en el Auditorio Nacional de Música

durante la gira europea de la Joven Orquesta Gustav Mahler en 2006. Pero lo que en Madrid fue un magnífico concierto, en Viena, que es donde está grabado y filmado este DVD, no se pasó de la perfección técnica, lo cual es de agradecer, pero, como es sabido, hablando de música no se trata de eso y siempre tiene que haber algo más. Abbado está más cerebral y aséptico que nunca, y la orquesta, que toca con envidiable entrega y absoluto entusiasmo, no le hace ni pizca de sombra a la del Festival de Lucerna, cuyo sensacional Mahler con este mismo director ha sido comentado con probadas admiración y emoción desde estas mismas páginas. Tampoco logra los magistrales resultados de otros conciertos que hemos podido verles en DVD (recordemos aquella sensacional Novena de Mahler filmada en la Academia Santa Cecilia de Roma), dando la impresión de asistir a una "prova d'orchestra" (valga el felliniano título) con el único fin de demostrar sus cualidades técnicas. Todo esto no quiere decir que el DVD carezca de interés: la orquesta, dentro de sus posibilidades, que son muchas, sigue a su director sin pestañear, habiendo matices técnicos que son verdaderos estrenos y haciendo gala incluso de una expresividad de la mejor ley en determinados momentos (movimiento lento de la Cuarta, escena de amor de *Pelleas y Melisande*), pero en conjunto, ya se ha dicho, tanto orquesta como director podían haber dado mucho más, lo demostraron tanto en Madrid con este mismo programa como en Roma con esa espectacular Novena de Mahler (disponible actualmente en otro DVD Medici Arts). En suma, concierto de perfección técnica absoluta pero también de preocupantes asepsia y distancia expresiva. Poco interés, en definitiva.

Enrique Pérez Adrián

RECITALES**MARTHA ARGERICH.**

Pianista.

Verbier 2007-2008. Obras de Bach Mozart, Grieg, Bartók, Lutoslawski y Shostakovich.

STEPHEN KOVACEVICH, piano; MISCHA MAISKI, violonchelo; RENAUD CAPUÇON, violín; GABRIELA MONTERO, piano; JOSHUA BELL, HENNING KRAGGERUD, violines; YURI BASHMET, viola. Directores de vídeo: PHILIPPE BÉZIAT Y LOUISE NARBONI.

MEDICI ARTS 3078928 (Ferysa). 2007-2008. 125'. **PN**



Medici Arts nos ofrece este monográfico Argerich filmado en vivo en el Festival de Verbier durante los años 2007 y

2008. El DVD, con buena realización de Béziat y Narboni. Como de costumbre en la argentina, reduce su participación solista al mínimo (Bach) y el resto de su presencia se dedica a la música de cámara junto a sus amigos. La *Partita nº 2* bachiana es radical y sutil al mismo tiempo. Trepidante en los tempi, de insultante claridad en la exposición, con una agilidad tremenda, vibrante en el Capriccio final, delicada en la gradación dinámica, exquisita en la Sarrabande. De un trazo rotundo, lleno de vitalidad. Estupendo, también luminoso y vitalista, el Mozart junto a su ex marido Kovacevich. Vibrante, efusivo el Grieg junto a Mischa Maiski, expresivo aunque con una afinación no siempre redonda (de hecho bastante dudosa en más de una ocasión). Como casi siempre en este dúo, arrolla la temperamental personalidad de la argentina (escúchese el tercer tiempo) y el bueno de Maiski sigue la estela como puede. La *Primera Sonata* para violín y piano de Bartók obtiene una traducción agresiva, ácida, de rico colorido y expresión, notabilísimo impulso rítmico. Aquí Capuçon se funde perfectamente con Argerich, y el entendimiento entre ambos consigue que este sea uno de los momentos estelares del DVD. Un Bartók de verdadero fuego. Espectacular, también puro fuego, la traducción de Argerich y Montero de las *Variaciones sobre un tema de Paganini* de Lutoslawski. Esa página magistral que es el *Quinteto* de Shostakovich obtiene

una traducción soberbia del "improvisado" quinteto de solistas que constituyen Bell, Kraggerud, Bashmet, Maiski y Argerich. Hermosa la fuga del segundo tiempo, trepidante, ácido el Scherzo. En resumen: DVD muy interesante y totalmente recomendable, especialmente por las interpretaciones de Bartók, Lutoslawski y Shostakovich, todas ellas de formidable nivel.

Rafael Ortega Basagoiti

DIMITRI**HVOROSTOVSKI.** barítono.

Canciones rusas e italianas.

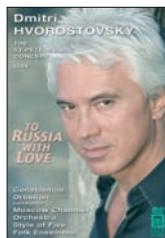
ORQUESTA DE CÁMARA DE MOSCÚ.

Director: CONSTANTINE ORBELIAN.

CONJUNTO POPULAR ESTILO DE CINCO DE SAN PETERSBURGO.

DELOS DV 7005 (Gaudisc). 2006. 75'.

PN



Recoge este DVD el concierto celebrado en San Petersburgo el 15 de septiembre de 2006, con un programa mixto. El

solista canta 14 canciones rusas de diversos autores y *O sole mio* de Di Capua, en tanto el conjunto folclórico interviene con piezas de su especialidad y la orquesta ofrece algún intermedio como el vals de *Mascara da* de Khachaturian y la danza española para el cine de Shostakovich. En general, pues, una velada ligera, agradable y servida con completa excelencia.

Hvorostovski emplea su voz noble y cálida de barítono, que posee completamente y emite saludablemente. Interpreta poniendo en juego lo que cada pieza exige: recitado sentimentalismo, elegante patetismo, expansión emotiva o telúrica. Desde el más acariciante pianísimo hasta el más vibrante forte, todo lo ejecuta de modo señorial, siempre en obediencia a una dicción clara y bien articulada en el fraseo. A ello se añaden su bella presencia, sus buenas maneras y una refinada sencillez de gestos y ademanes.

La orquesta cumple según lo exigible y el pequeño conjun-

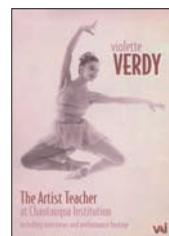
to popular tiene momentos de brillo y destilado carácter, sobre todo cuando se expande el solista de balalaika. Alternan las imágenes de los intérpretes con oportunos primeros planos de anónimos escuchas, que completan la vivacidad del acto con el panorama de sus vivencias, parecidas y distintas.

Blas Matamoro

VIOLETTE VERDY. Bailarina.

La artista como maestra en la Chautauqua Institution. Director de vídeo: NEFIN DINC

VAI 4498 (LR Music). 2007. 40'. **PN**



A pesar de que se habla en inglés y sin subtítulos en ninguna lengua, el idioma del ballet se impone en esta hábil muestra de

montaje y narración, mezcla de reportaje y espectáculo. Vemos a Violette Verdy, francesa nacida en 1933 y una de las estrellas de Balanchine y Jerome Robbins entre las décadas de 1940 y 1960, dando clase ante un hechizado público de niños y adolescentes. Entre medias, fotos y tomas de cine nos llevan a sus mejores años, junto a bailarines como Rudolf Nureyev y quien ahora codirige la institución donde enseña, Jean-Pierre Bonnefoux.

Verdy es una maestra más que cumplida, capaz todavía de dar algunos pasos ejemplares, inteligente tanto en la didáctica como en la explicación teórica. Sus intervenciones en monólogos o diálogos revelan la exhaustiva comprensión de su arte, examinan tramos de su carrera junto a las maestras Zambelli y Rosanne, sus evoluciones y alteraciones, sus relaciones con el arte esencial —la música— y lo que Balanchine definió como "la elocuencia de sus pies". Otras colegas de su tiempo contribuyen a trazar una suerte de biografía viviente de la gran artista, que sigue siéndolo en una vivaz y productiva tercera edad.

Blas Matamoro



VARIOS

LES BALLETS TROCKADERO.

Obras de Chopin, Pugnì, Saint-Saëns, Minkus, Chaikovski, Drigo, Bach y Glazunov. ORQUESTA DE CÁMARA CHECA. Director: PIERRE-MICHEL DURAND. Coreografía: TORY DOBRIN. Escenografía: MIKE GONZALES. Director de vídeo: LUC RIOLON. 2 DVD BEL AIR BAC 042/043 (Harmonia Mundi). 2001. 204'. **PN**



El humor erudito requiere una solvencia técnica que evite la astracanada de la cosa buena pero mal hecha. Esto lo han entendido las huestes de Dobrin, bailarines varones que hacen papeles masculinos y travestidos. En especial estos últimos exhiben una notable solidez de preparación corporal y estilo clásico que les exige imitar la flexibilidad y las actitudes de la bailarina con un dispositivo muscular viril.

En las distintas prestaciones hay un poco de todo. Lo mejor son los números abiertamente cómicos: una *Muerte del cisne* donde la/el solista va perdiendo en abundancia las plumas blancas de su vestuario, sin darse cuenta hasta que lo advierte con horror y pierde los papeles, debiendo acometer un deceso brusco y espasmódico cuando la música amenaza con acabar. Los mismo en una serie Chopin — con el compositor resurrecto al piano— en la cual los bailarines improvisan sin advertir lo que están haciendo. En Bach hay una ironización del evocado barroco que recuerda al mejor Kylián. El final de *El lago de los cisnes* abunda en desopilantes mimo-dramas de cine mudo y mete a

un brujo de cuento infantil que se sabe mal el papel, junto a un minúsculo ayudante del príncipe que se ha equivocado de ballet y acaba tomando fotos de su fallido señor. En otros momentos, la excelencia en la imitación del ballet femenino se ve interrumpida por *gags* repetidos y previsibles: el/la bailarina que entra tarde, o se equivoca de lugar, se lleva por delante a una colega o a una quinta del escenario, se cae, se tuerce un pie, se extenua y pierde fuelle, es levantada por el galán con ridículo esfuerzo, etc. En estos casos no queda claro qué se ha intentado hacer, aunque siempre la probidad del conjunto salga a flote. Tal vez haya una ambigua relación de amor/odio respecto al arte encarado y a la dualidad de los sexos.

Blas Matamoro

STRAVINSKI AT 85.

Stravinski ensaya y dirige la suite orquestal de Pulcinella. Massey Hall, Toronto, 1967. SINFÓNICA DE TORONTO.

VAI 4500 (LR Music). 1967. 58'. **PN**



Un regalo de cumpleaños. Stravinski dirige en Toronto. Y al final del concierto, después del Menuetto e Finale de *Pulcinella*, recibe la Medalla del Consejo de las Artes, Humanidades y Ciencias de Canadá de manos de su presidente de entonces, Jean Martineau. Estamos en 1967, en el Massey Hall de Toronto, y el maestro dirige a un conjunto reducido de la Sinfónica. Ver ensayar y dirigir a Stravinski ya merece la pena, es todo un placer. Ver a ese anciano que bromea, que es puntilloso, que es capaz de con-

tradecirse y de recuperarse ante los músicos, es revivir los movimientos y la energía de este artista al que le quedaban cuatro años de vida. Y que ya había compuesto lo que podemos considerar su última obra, los *Requiem Canticles*. Hay que emocionarse viendo emocionarse a Stravinski: “estoy muy, muy conmovido”, es todo lo que acierta a decir, con sus problemas de motricidad, con su vida plena a la espalda. Stravinski ha ensayado y ha dirigido sentado, no puede hacerlo de otra forma. Dirige sin batuta, con las manos, con los puños, y no deja de recordar a cómo lo hacía su compatriota Evgeni Mravinski a la Filarmónica de Leningrado.

Canadá estaba agradecido a Stravinski, porque él había dirigido allí a menudo y había echado mano para sus registros de conjuntos como los Festival Singers de Toronto. Y no es éste el primer DVD que nos llega gracias a los archivos de la televisión canadiense. Algunos lectores acaso recuerden el documental sobre Stravinski de la televisión canadiense, con ensayos de la *Sinfonía de los salmos*, con la presencia de Vera Stravinski, de Nikolai Nabokov y de Robert Craft, en Canadá y en Hamburgo. Otra maravilla en blanco y negro y formato 4:3, como en este caso. Un par de documentos preciosos, que además contienen dentro auténtico arte.

Santiago Martín Bermúdez

VERA, VIDA DE UNA DIVA.

Fragments de Catalani, Bellini, Tosti, Saint-Saëns, Puccini, Massenet y Cilea. LA GRAN SCENA OPERA COMP. Director artístico: IRA SIFF. Director musical: TODD SISLEY. Director de escena: PETER SCHLOSSER. Director de vídeo: BRADSHAW SMITH. VAI 4494 (LR Music). 1997. 150'. **PN**



Un show de cabaret erudito de cámara, tomado en vivo, con una estrella hegemónica, un travesti que encarna a la soprano rusa Vera Galupe-Borszkh, presentado por un especialista y acompañado por un conjunto reducido y algunas voces ocasionales, es lo que basta para asistir a este recital apócrifo, sostenido en un funambulesco relato autobiográfico de quien dice haber querido ser una soprano dramática y resultado una soprano traumática.

Ira Siff, primera figura, libretista y codirector del espectáculo, apunta en su favor una facilidad —el varón vestido de mujer siempre resulta hilarante— y una dificultad: imitar la voz femenina sin caer en la astracanada. La preparación del travesti le permite solventar en falsete las distintas partes, subrayando los tics y manierismos que caracterizan a las auténticas sopranos al uso, sin cargar las tintas y deslizarse hacia la previsible caricatura.

Desde luego, en el caso que nos ocupa, no cabe hacer crítica musical al respecto, aunque se advierte en el curso del divertimento que los involucrados conocen la ópera, la quieren, la ironizan y se ironizan a su través, y hacen cachondeo musical sabiendo mucho de música. Quien ame este tipo de humor, muy poco frecuente entre nosotros, puede contar con este DVD y hallará su mejor expectativa gratificada por los traumas de doña Vera.

Blas Matamoro

de Rocafloja y Ernesto Halffter

Compro Entradas Ciclo Grandes Intérpretes

dongiovanni@scherzo.com

o cambio por una de Sting

PRIMERA PLANTA
FIRST FLOOR

Tablón de Anuncios

www.scherzo.es

- 7 Vestibulo Sala Sinfónica
- 8 Primer anfiteatro S. Sinfónica
- 9 Laterales primer anfiteatro
- 10 Tribunas
- 11 Coro
- 12 Sala de Cámara
- 13 Segundo anfiteatro S. Sinfónica
- 14 Sala de actos

7 Symphony Hall Foyer
8 Symphony Hall Dress Circle

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS

- Argerich, Martha.** Pianista. Verbier 2007-2008. Medici Arts.102
- Bach, J. S.:** *Clave bien temperado I.* Pollini. DG.67
— *Obras para guitarra.* Smits. Accent.76
— *Partitas 1, 5, 6.* Perahia. Sony.76
— *Sonatas para flauta.* Reyne. Mirare.77
- Bach, C. P. E.:** *Conciertos para flauta.* Takahashi/Kieft. Brilliant.75
- Balakirev:** *Romanzas.* Alaverdian/Serov. Delos.77
- Ballets Trockadero.** Bel Air. 103
- Beethoven:** *Concierto para piano 3.* Gilels/Berglund. VAI.100
— *Conciertos para piano.* Goode/Fischer. Nonesuch. . . .78
— *Cuartetos.* Borodin. Chandos.78
— *Sonatas para chelo 3, 4.* Rostropovich/Richter. Doremi. .73
— *Sonatas para piano.* Lewis. H. Mundi.77
— *Sonatas para piano 26, 27, 29.* Brautigam. BIS.77
- Benedict:** *Conciertos para piano.* Shelley. Hyperion. .78
- Berry, Walter.** Soprano. Obras de Mozart, Berg y otros. Orfeo.73
- Biber:** *Missa salisburgensis.* Balestracci. NCA.78
- Biret, Idil.** Pianista. Obras de Beethoven y Chaikovski. IBA. .67
- Bizet:** *Carmen.* Simonato, Gedda/Karajan. Membran. . . .79
- Brahms:** *Cuarteto 1. Quinteto con piano.* Yamamoto/Ébéne. Virgin.79
— *Quinteto. Sexteto.* Verdi e. a. Hänssler.79
— *Sinfonía 3.* Gardiner. SDG.79
- Britten:** *Beggar's Opera.* Curnyan. Chandos.80
- Bruckner:** *Sinfonía 7.* Norrington. Hänssler.80
— *Sinfonías 3, 4.* Jansons. RCO.79
- Cagnoni:** *Don Bucefalo.* Morace, Girardi/Caldi. Dynamic.80
- Carmina burana.** Reverdie. Arcana.96
- Casella:** *Sinfonía.* Francis. CPO.81
- Castelnuovo-Tedesco:** *Obras para órgano.* Mazzanti. Aeolus.81
- Charpentier:** *Missa de m. Mauroy.* Niquet. Glossa. . . .72
- Chen:** *Yangko.* Blessinger. New World.81
- Chopin:** *Valses.* Ott. DG. . .82
- Concerto italiano.** Carmignola/Marcon. Archiv.96
- Concierto de Año Nuevo.** Antología. Varios. DG.66
- Deutsche Grammophon 111.** CDs.69
— DVDs.71
- De vitæ fugacitate.** Gini. Glossa.71
- Della Casa, Lisa.** Soprano. Obras de Schubert, Brahms y otros. Orfeo.73
- Desprez:** *Motetes.* Orlando. Brilliant.74
- Dickinson:** *Misa.* Bolton. Naxos.68
- Donizetti:** *Lucia di Lammermoor.* Netrebko, Beczala/Armiliato. DG.100
— *Parisina.* Giannattasio, Bros/Parry. Opera Rara. . .81
- Elgar:** *Concierto para viola.* Carpenter/Eschenbach. Ondine.82
- English Viola.** Obras de Bliss, Delius y Bridge. Magyar. Naxos.67
- Falla:** *Obra para piano.* Díaz-Jerez. SEM.83
- Fantasia de primavera.** Widmann/Lepper. ECM.97
- Fischer, Annie.** Pianista. Obras de Beethoven, Mozart y otros. Doremi.74
- Fischer-Dieskau, Dietrich.** Barítono. Obras de los Bach. Hänssler.94
- Fleming, Renée.** Soprano. Verismo. Decca.95
- Franck, C.:** *Béatitudes.* Rilling. Hänssler.82
- Franck, E.:** *Tríos.* Edinger e. a. Audite.83
- Fuenllana:** *Orphénica Iyra.* Moreno. Glossa.72
- Gershwin:** *Porgy and Bess.* Smallens. Membran.83
- Gilels, Emil.** Pianista. Obras de Beethoven, Bach y otros. Doremi.74
- Glazunov:** *Sinfonías 1-3, 9.* Serebrier. Warner.84
- Goossens:** *Sinfonías 1, 2.* Handley. ABC.84
- Gounod:** *Faust.* Güden, Gedda/Morel. Walhall.75
- Gurney:** *Canciones.* Bickley/Burnside. Naxos.84
- Haendel:** *Amore x amore.* Zapico. Winter & Winter. . . .85
— *Partenope.* Dam-Jensen, Scholl/Mortensen. Decca.100
— *Suites.* Hewitt. Hyperion. 85
- Hartmann:** *Conciertos.* Goodwin. Wergo.86
- Haydn:** *Cuartetos op. 17.* Haydn de Londres. Hyperion. . . .86
— *Cuartetos op. 76.* Buchbinder. Brilliant.86
— *Sonatas para piano vol. 2.* Hamelin. Hyperion.85
- Henry's music.** Skinner. Obsidian.97
- Holbrooke:** *Amontillado.* Griffiths. CPO.86
- Hvorostovski, Dimitri.** Barítono. Canciones. Delos.102
- India:** *Madrigales.* Cavina. Glossa.71
- Istanbul.** Savall. Alia Vox. .98
- Kmentt, Waldemar.** Tenor. Obras de Mozart, Gluck y otros. Orfeo.73
- Lamote de Grignon:** *Suite.* Pla. Mà de Guido.87
- Leclair:** *Sonatas para violín.* Butterfield/Cummings. Naxos. 86
- Lully:** *Atys.* De Mey, Laurens/Christie. H. Mundi.87
- Machaut:** *Remedio de fortuna.* Mauillon. Eloquentia. . . .87
- Maderna:** *Juilliard serenade.* Maderna. Stradivarius. . . .88
- Mahler:** *Sinfonía 4.* Abbado. Medici Arts.102
— *Sinfonía 9.* Nott. Tudor. .88
— *Sinfonía 9.* Gilbert. BIS. .88
- Martinu:** *Concierto para chelo.* Bárta/Hrusa. Supraphon. .89
— *Obras para piano vol. 6.* Koukl.89
- Mascagni:** *Parisina.* Gavazzeni. Bongiovanni.89
- Mendelssohn:** *Sueño de una noche de verano.* Brüggén. Glossa.72
— *Sueño. Oratorios.* Herreweghe. H. Mundi.89
- Minds.** Malikian/Del Pino. NPM.97
- Mondonville:** *Sonatas.* Minkowski. Brilliant.75
- Morales:** *Misa.* McCreesh. Brilliant.74
- Motetes de los Bach.** Brown. Brilliant.75
- Mozart:** *Conciertos para piano 23, 24.* Uchida. Decca. . .90
— *Gran Partita.* Hoepflich. Glossa.72
- Mujeres y cuerdas.** Almajano/Moreno. Glossa.71
- Música electrónica viva.** Bryant. New World.98
- Musorgski:** *Cuadros.* Gvetadze. Brilliant.89
- Nathan Milstein, aristócrata del violín.** EMI.99
- Nicolai:** *Alegres comadres.* Schirmer. CPO.90
- Obrecht:** *Misa de San Donatiano.* Pratenis. Challenge. .90
- Offenbach:** *Cuentos de Hoffmann.* Domingo, Malfitano/Levine. Orfeo. .73
- Oistrakh, David.** Violinista. Obras de Mozart y Shostakovich. Orfeo.72
— Obras de Beethoven, Fauré y otros. Doremi.74
- Puccini:** *Bohème.* Güden, Conley/Erede. Walhall.75
- Purcell:** *Canciones.* Agnew e. a. Ambrosie.90
- Rabin, Michael.** Violinista. Obras de Tartini, Franck y otros. Doremi.74
- Richter, Sviatoslav.** Pianista. Obras de Schubert, Chopin y otros. Doremi.74
- Rossini:** *Cenerentola.* DiDonato, Flórez/Summers. Decca. .101
- Rubbra:** *Cuarteto 2.* Maggini. Naxos.68
- Rueda:** *Música para piano.* Sukarlan. Naxos.91
- Ryba:** *Misa.* Hugo. Archiv. .91
- Schubert:** *Bella molinera.* Kaufmann/Deutsch. Decca. . .91
— *Impromptus.* Varios. . . .64
- Schumann:** *Lieder.* Fink/Spiri. H. Mundi.92
- Sibelius:** *Obras orquestales.* Vänskä. BIS.92
- Stockhausen:** *Refrain.* Recherche. Wergo.92
- Stravinski:** *Apolo.* Janiczek. Linn.92
- Stravinski at 85.** VAI. . . .103
- Strozzi:** *Madrigales.* García Alarcón. Ambronay. . . .92
- Tan:** *Conciertos.* Tan. Opus Arte.101
- Tavener:** *Requiem.* Tavener. Lyrita.93
- Telemann:** *Conciertos para viento.* Schneider. CPO. .93
— *Daniel rescatado.* Schneider. CPO.93
— *Sonatas en trío.* Tripla Concordia. Brilliant.75
- Terradellas:** *Arias.* Schiavo/Demicheli. Fuga Libera. . .93
- Tippett:** *Cuartetos 3, 5.* Tippett. Naxos.94
- Tres retratos con sombras.** Casariego/Amigo. NPM.98
- Trío Boulanger.** Obras de Saint-Saëns, Fauré y Boulanger. Ars.95
- Tríos con guitarra.** Concertando. Hungaroton.99
- Tsujii, Nobuyuki.** Pianista. Obras de Beethoven, Chopin y otros. H. Mundi.95
- Turina:** *Sonatas para violín.* León/Masó. Naxos.94
- Último adiós.** Cohen. Glossa.72
- Vaughan Williams:** *Concierto para piano.* Wass/Judd. Naxos.68
- Vera, vida de una diva.** VAI.103
- Verdy, Violette.** Bailarina. VAI.102
- Visée:** Piezas para tiorba. Moreno. Glossa.72
- Wagner:** *Holandés errante.* Knappertsbuch. Orfeo. . .72
— *Maestros cantores.* De los Ángeles. Schöffler/Reiner. Walhall.75
- Williamson:** *Obra para piano.* Gray. ABC.94

BLANCO WHITE Y LARRA, DOS ROMÁNTICOS Y LA MÚSICA



En 1810, José María Blanco (luego, Blanco White) tomó la decisión de abandonar España, cuyo ambiente se le había vuelto irrespirable. Recordar aquel hecho, transcurridos doscientos años, puede ser un fértil punto de partida, sobre todo si, como aquí proponemos, se pone en relación con la música. Acompaña a Blanco en las páginas que siguen otro gran escritor romántico español, Mariano José de Larra, quien también vivió de forma dolorosa los problemas de la España de su tiempo. Y como podrá comprobarse, *Fígaro* tuvo igualmente una relación muy estrecha con la música.

BLANCO WHITE Y LA MÚSICA

“Era dado a la música, y esta circunstancia contribuyó bien pronto a cierta intimidad, pues, siendo yo de los iniciados en este arte encantador, siempre he hallado en todos los verdaderos aficionados una especie de fraternidad masónica”. (*Costumbres húngaras*).

“Estoy dispuesto a reconocer que nunca he sentido aquella clase de *patriotismo* que ciega a los hombres tanto con respecto a los defectos de su propio país como a los suyos personales. España, como entidad política, miserablemente oprimida por el gobierno y la Iglesia, dejó de ser objeto de mi admiración desde mi temprana juventud. Jamás me he sentido orgulloso de ser español porque era precisamente como español como me sentía espiritualmente degradado y condenado a inclinarme delante del sacerdote o del seglar más mezquino, que podía despacharme en cualquier momento a las mazmorras de la Inquisición”. (*Autobiografía*).

El que esto escribe es José María Blanco White, o Leucadio Doblado (o sea, blanco doble), nacido Blanco y Crespo en 1775 en Sevilla y muerto en 1841 como Blanco White en Liverpool. Un gran intelectual, seguramente el más grande de los españoles de su época, que siempre se movió, guiado por una búsqueda incesante de la honestidad hacia sí mismo y hacia los demás, en un filo de navaja que no agradó a unos ni a otros. Un intelectual áspero e incómodo en la moderna historia española y al que todavía no se le ha reconocido con la grandeza intelectual, moral y artística de la que es merecedor. Fue incómodo en vida a causa de su postura y opiniones sobre las más diversas cuestiones relacionadas con la política o la religión, opiniones que reflejó lúcidamente en numerosos escritos que vieron la luz en forma de libro o artículos de publicaciones periódicas tanto de España como de Inglaterra. Lo fue décadas después de su muerte a causa de los *Heterodoxos* de Menéndez Pelayo y lo siguió siendo durante el siglo XX cuando “el gobierno y la iglesia” volvieron a ser, otra vez, “uno”.

Próximos a cumplirse los 200 años de la salida de España del gran intelectual sevillano, el 23 de febrero de 1810 en el ya famoso barco *Lord Howard*, es buena ocasión para llamar nuevamente la atención sobre él. Pero no para recordar a ese Blanco White, político o religioso, del que se escribe para vilipendiarlo o defenderlo sino a aquel otro. A ése del que apenas hablan sus biógrafos o sus estudiosos, ése que apenas nombran de pasada y que también quisiéramos conocer, con la importancia que merece, “los verdaderos aficionados” a la música que, como él dice, nos hallamos en “una especie de fraternidad” (masónica o no es otro cantar): el Blanco White músico y violinista, el poeta que en un soneto compara su vida con los instrumentos musicales, el narrador que evoca la música que oye a lo lejos cuando realiza “un viaje, río arriba, en el Támesis”, el Blanco aficionado que opina, con su característica lucidez, sobre sus contemporáneos Haydn, Mozart, Beethoven, Rossini o Paganini o sobre la música española del pasado, o el no menos lúcido crítico que disecciona la ópera con una frase que parece un bisturí: “Deleitar el oído y la vista mortificando la razón y el buen sentido es el efecto de la música moderna aplicada a las fábulas dramáticas” (“Teatro de la ópera italiana de Londres”). Porque al acercarnos a Blanco y Crespo, Leucadio Doblado o Blanco White, como se quiera, —que no sólo fue un gran aficionado a la música sino que era un iniciado, un músico que seguramente compuso alguna canción u otro tipo de piezas como parece sugerir en alguna de sus obras, y la música tuvo en su vida y obra una gran influencia— no solamente nos interesa el “qué” —noticias que podríamos hallar en otros lugares—, sino sobre todo la lucidez intelectual de sus críticas y análisis — como la del concierto de Paganini—, su profundidad de

pensamiento al interiorizar la música, la finísima ironía de sus comentarios, su claridad descriptiva y su sentido poético en todo lo que escribe. Vemos en Blanco a uno de los grandes intelectuales españoles que se acercan a la música, con conocimiento del medio, en la estela de los jesuitas expulsos Antonio Eximeno y Esteban de Arteaga —con los que tiene mucho en común—, con otros teóricos españoles del XVIII y con el poeta Tomás de Iriarte en su acercamiento a Haydn.

Todos sus amigos ingleses conocían la especial relación con la música que Blanco cultivaba, le invitaban a tocar en sus casas con otros aficionados, a asistir a conciertos e incluso le ofrecían trabajos como músico. Pero eran los colegas del ámbito religioso los más conscientes de que en muchos momentos, esa relación con la música, iba unida a su personal religiosidad. En ellos piensa Blanco cuando escribe en su diario en febrero de 1835: “El servicio en la Capilla Unitaria me ha dado el más grande y puro placer. [...] Mis amigos atribuirían la aprobación ilimitada que he dado al servicio completo, a la influencia de la música; pero estarían muy equivocados. La acción de la música produciendo esa impresión era comparativamente leve; respecto a la interpretación fue sólo correcta, suficiente para no estropear el efecto general”.

En enero de 1830, Blanco se decide a escribir sus *Memoirs* —“una narración detallada de mi vida”— a instancias de su amigo el Dr. Richard Whately, arzobispo anglicano de Dublín. Y es en la *Autobiografía*, dedicada a este buen amigo y publicada después de su muerte por su albacea², donde Blanco nos cuenta las principales cuestiones de su relación con la música y especialmente con el violín, instrumento del que llegó a adquirir un nivel profesional. Pero también están sus escritos literarios —las *Cartas de España* o las diversas narraciones que publicó en los periódicos y revistas en los que colaboró tanto en España como en Inglaterra—, sus poesías, su diario o las cartas que escribió a su hermano Fernando o a sus amigos ingleses contienen numerosas referencias musicales de todo tipo que despiertan el interés tanto del buen melómano, participe de esa “fraternidad” que nos une, como del musicólogo que busca desentrañar los entresijos de la historia musical española — su descripción de los ejercicios espirituales del Oratorio de la Santa Cueva de Cádiz, las diversas informaciones sobre la música en Sevilla, especialmente la Semana Santa y el rito de las *Siete palabras*, y diversas noticias y costumbres. Y, por supuesto, los dos artículos exclusivamente musicales que escribió, uno dedicado a informar sobre la muerte de Haydn en el *Semanario Patriótico* de Sevilla y otro, “Teatro de la ópera italiana de Londres”, para la revista londinense *Varietades o Mensajero de Londres* dirigida al mundo hispánico, artículos que se publican en este dossier.

La música en su vida. En España

¿Oyes los suaves trinos / y melifluos gorjeos
con que tu voz supera / al sonoro instrumento? (A *Elisa*,
cantando al Forte-piano)

Escribe Blanco en su *Autobiografía* de cuando tenía 8 años: “El cuñado de mi padre [*Thomas Cahill*] era hombre de cierta cultura. Sobre todo tocaba muy bien el violín y en cuanto advirtió la decidida afición a la música que la naturaleza me había dado, empezó a enseñarme los rudimentos de su arte. De esta manera, después de las interminables y aburridísimas horas que pasaba en el escritorio, la única recompensa que recibía era una vespertina lección de violín”. Y como dice Antonio Garnica, traductor de esta *Autobiografía*, “la relación de Blanco con el violín va a ser en su vida algo más que una afición. Le va a servir sucesivamente para otras cosas: para aliviar el tedio de las tardes del domingo y días de fiestas uniéndose a la orquesta que tocará en la iglesia de San Felipe Neri; será la ocasión de su primer enamoramiento, en el verano de 1793 en Sanlúcar de Barrameda, cuando a los dieciocho años Blanco se enamorará platónicamente de una joven, a cuya familia lo presenta su profesor de violín; por medio de la práctica del violín conocerá y trabará amistad con el coronel Amorós en Madrid —que le abrirá las puertas del Pestalozziano—, con el coronel Murphy, en Londres, que le ayudará económicamente en la empresa de *El Español* y será siempre un fiel amigo; y con John Henry Newman, en Oxford, en quien Blanco verá en un primer momento —aunque equivocadamente— su propio yo. Cuando sueña volver a España después de su desencanto con la Iglesia Anglicana, Blanco piensa que se podrá ganar la vida como profesor de música”.

“Poco tiempo después de cumplir los catorce años [...] Un profesor de música que me dio clases particulares durante el período en que mi atención estaba dividida entre el escritorio comercial y la gramática latina, me prestó un ejemplar del *Quijote*, que leí a escondidas. No recuerdo satisfacción y placer más grande que el que experimentaba cuando, teniendo buen cuidado de ocultar el *Quijote* a toda mi familia, lo devoraba a escondidas [...]. Porque incluso el *Quijote* estaba considerado por mi padre como un libro peligroso”. Con quince años Blanco entra en la universidad y se acerca al Oratorio de San Felipe Neri atraído por el respeto que sentía hacia los jesuitas y por elegir allí un confesor: “Por otro lado, la iglesia de San Felipe Neri tenía para mí otra gran atracción: en ella se escuchaba música con tanta frecuencia que con razón San Felipe Neri podría ser considerada como la Ópera religiosa de Sevilla. Los buenos padres del Oratorio habían ideado un ingenioso plan para que la música no les costara dinero. Para ello cultivaban la amistad de los mejores músicos profesionales de la ciudad y recompensaban sus servicios dándoles por un lado ayuda espiritual y por otro prestigio mundano. Como también había en nuestra ciudad buen número de aficionados, cuya cooperación gratuita pudiera dar más fuerza a la orquesta, los Padres habían preparado un lugar en la iglesia, oculto por una celosía, donde los caballeros aficionados podían unirse a la orquesta sin ser vistos del público. La buena sociedad sevillana, en vez de considerar degradante este servicio, los consideraba al contrario como un excelente acto de devoción. Como yo había conseguido tocar el violín aceptablemente, los padres filipenses, consideraban mis servicios muy valiosos y a mí por mi parte me llenaba de satisfacción la oportunidad de unirme a una gran orquesta. De esta manera contaba con una hora de práctica del violín todos los domingos por la tarde y en las tres o cuatro fiestas principales que se celebraban todos los años y en las que la música sonaba casi sin parar desde las primeras horas de la

mañana hasta la puesta del sol, tocaba el violín hasta que mis dedos estaban a punto de sangrar. Pero mejor será que le cuente con detalle cómo pasaba los domingos en esta etapa de mi vida”. Cuenta Blanco cómo todos los domingos iba al Oratorio muy temprano, después de misa pasaba la mañana con sus amigos en la Academia literaria que habían formado y después de comer “a las tres volvía a San Felipe Neri para tocar con la orquesta”. En estas sesiones de música del Oratorio participaba también Manolito Rodríguez, conocido después como Manuel García (nacidos ambos el mismo año) y con el que coincidirá más tarde en Londres cuando García es ya uno de los más famosos y grandes tenores de su época.

A la influencia de los jesuitas se debía la importancia de la música en los oficios y ceremonias de este Oratorio así como la implantación de los famosos Ejercicios Espirituales de la Compañía en los que la música jugaba también un importante papel. “El plan que siguen los Ejercicios Espirituales es una obra maestra de la máquina eclesiástica”, dice Blanco en sus memorias de esta experiencia vivida en primera persona; y para que no le acusen de exagerado hace una “descripción totalmente objetiva” de lo que eran estos Ejercicios en San Felipe Neri. Después de explicar los diferentes sermones, jaculatorias, meditaciones, rezos y llantos, Blanco cuenta cómo las jaculatorias amorosas del famoso padre Vega —director de los Ejercicios— a la Virgen María “eran como las de un enamorado y ardiente galán que requerebaba a su excelsa señora. En medio de estos apasionados arrebatos se empezaba a oír de repente el sonido de la música que salía de una alta galería a los pies de la capilla. Un grupo de voces, acompañadas por los instrumentos musicales, cantaba las alabanzas de la Virgen María, Refugio de Pecadores. [...] los convulsos gemidos de los ejercitantes era tales que logran apagar el sonido de la música. [...] La música sonaba sin cesar y sólo se interrumpía de vez en cuando para permitir al padre Vega dirigirse a la Divinidad...”. Es una pena que Blanco no diga qué repertorio de obras se interpretaban en estos Ejercicios o en las otras fiestas y ceremonias que se realizaban en esta magnífica “ópera religiosa de Sevilla”. Cuenta Lloréns que hacía 1803 “el descubrimiento de su incredulidad [*religiosa*] produjo en él profunda convulsión. Cayó enfermo y su oído musical, extraordinariamente fino desde la infancia, sufrió súbita y extraña alteración. Distinguía las distancias armónicas en la escala tan exactamente como antes, pero cuando un instrumento cualquiera daba una de las notas, él la oía medio tono más alta de lo que realmente era. Hasta que recobró la salud un mes más tarde, el oído no volvió a tener la percepción normal”.

Si un momento importante en la vida de Blanco es el descubrimiento de “los encantos de una ciudad disipada” y sus teatros, o sea Cádiz, ya que los de Sevilla estaban cerrados (“mi padre tenía de Cádiz la misma mala opinión que de la antigua Babilonia. Nuestra ciudad se encontraba libre por aquel tiempo de la horrible abominación del teatro, que el partido *piadoso* —lamento verme obligado a poner nombres— había logrado mantener cerrado durante muchos años”), no menos importante es su marcha a Madrid en 1805, “y gozar de las ventajas que la capital de la nación ofrecía a un hombre en mis circunstancias”, huyendo de los sufrimientos que le producía Sevilla. Ya en Madrid, superada la prohibición que la policía había impuesto a los forasteros para vivir en la ciudad, la música se convierte una vez más en la vía de acceso a instituciones y personas. Aparte de los intelectuales y políticos importantes de la época, Blanco entra en contacto con un personaje curioso, “un militar llamado Amorós, hombre de gran perspicacia e inquietud intelectual. [...] Mi afición por la música me había puesto en relación con Amorós por aquel entonces, ya que él también era un buen aficionado y daba conciertos semanales en su casa”. El coro-

nel Francisco Amorós era un inquieto pedagogo que acabó sus días en Francia siguiendo a los Bonaparte. Aunque no fue el introductor en España de las teorías educativas del pedagogo suizo Johann Heinrich Pestalozzi, llegó a ser el director del *Real Instituto Pestalozziano* de Madrid donde se daba especial importancia en la educación a dos materias: la gimnasia y la música. Para este instituto escribió Blanco un *Discurso sobre si el método de enseñanza de Enrique Pestalozzi puede apagar el genio, y especialmente el que se requiere para las artes de imitación* que leyó en noviembre de 1807 y en el que se encuentran profundas reflexiones sobre las relaciones de las artes y las ciencias que sugieren la hipótesis de que Blanco debía de conocer las teorías musicales de los jesuitas expulsos Arteaga y Eximeno. Amorós, por otra parte, consiguió desarrollar en París todo el proyecto educativo que no pudo realizar en Madrid.

Ya en 1808, al inicio de la guerra, “acaricé mis cadenas y regresé sin demora al lugar donde sabía que me habrían de amargar más la vida: volví a Sevilla, la ciudad más fanática de España, en el momento en que estaba bajo el control más completo del populacho ignorante y supersticioso”. En Sevilla es solicitado por el poeta Quintana, “uno de los españoles más honestos y más capaces que jamás he conocido”, para que se haga cargo, junto con Isidoro Antillón, del *Semanario Patriótico*, periódico semanal que Quintana había fundado en Madrid. Entre artículos de historia, noticias sobre la guerra, críticas a la actuación de la Junta Suprema Central, Blanco publica en agosto de 1809 un pequeño pero sentido artículo necrológico sobre —“el músico mayor de nuestros días”, que diría Tomás de Iriarte— Joseph Haydn, que había muerto dos meses antes. Con la llegada de los franceses a Sevilla, Blanco marcha a Cádiz y de allí parte para Inglaterra.

En Inglaterra

Its native lute can thus forsake
And try the British lyre to wake. (*On my attempting English Verse*)

Tras once días en el mar, el barco llega al puerto de Fal-mouth el 3 de marzo, “un frío como nunca había experimentado me caló hasta los huesos. La niebla me daba la impresión de que estaba respirando muerto”. Triste y decepcionante llegada a Inglaterra que se convertiría poco a poco en feliz residencia en la, para él, “tierra de bendición”. “¿Y ahora qué vas a hacer en Inglaterra?, me preguntó mi buen juicio [...] Podía rebajarme a trabajar como músico e intentar encontrar un puesto en una orquesta teatral. Esta idea se me había ocurrido cuando estaba a punto de salir de España, y la distancia de que se convirtiera en realidad la había privado de todas sus dificultades, pero en el momento en que la proximidad de tener que ponerla en práctica le había hecho perder su rosado color romántico, mi amor propio apenas podía soportarla”. No quisiera pensar mal pero sorprende en Blanco —un gran amante de la música, que la practicó a lo largo de su vida, que motivó a su hermano Fernando a que la estudiara...— ese “rebajarme a trabajar como músico”. Mejor pensemos que, para su formación intelectual y sus aspiraciones, más bien se le quedaba pequeño el trabajar en un foso y aspiraba a metas más altas, incluso en la música, que siguió siendo su vía de



Del libro *Liberales y románticos* de Vicente Lloréns, Vista de Londres por T. H. Shepherd

acceso a la sociedad inglesa.

Una de las primeras personas que contacta en Londres es John G. Children, investigador y secretario de la Royal Society a quien había conocido en Sevilla y “en su compañía iba frecuentemente al teatro, conciertos y exposiciones”. Unos años después, 1813, escribe a sus padres que “la música es el único entretenimiento que me ha quedado, y voy algunas veces a ver a amigos con quienes toco un cuarteto”. Información que amplía en sus memorias de forma envidiable para todo buen aficionado: “Sucedió por aquel tiempo que el coronel [*don Juan*] Murphy, español de origen irlandés, que había conocido ligeramente en Madrid, al enterarse de que estaba en Londres me invitó a su casa. Él era también buen aficionado a la música y al enterarse de que tocaba el violín aceptablemente me invitó a que me uniera a un cuarteto que se reunía todas las semanas en su casa en el ambiente más agradable y selecto que se podía esperar. Nuestro concertino era un profesor de música de Ginebra, Mr. Sheener, admirable intérprete de cuartetos. No admitíamos a ningún oyente en nuestros conciertos porque éramos incapaces de soportar el más leve murmullo. Sólo los iniciados en los misterios de la música pueden hacerse idea de la exquisitez de nuestro entretenimiento”. En 1814 marcha a vivir a Oxford y recuerda la relación con uno de sus vecinos, Mr. Parson, y “su hija mayor, después Mrs. Nicolls, joven inteligente y dotada de las mejores cualidades, tenía buenos conocimientos de música y como nunca he perdido ninguna oportunidad de ayudar en este hermoso arte a cualquier persona a quien mis conocimientos pudieran ser de alguna utilidad, lo que fui capaz de hacer en favor de Miss Parsons me dio constantes ocasiones de visitar a su familia”.

Su hermano pequeño, Fernando, había sido hecho prisionero por los franceses durante la Guerra de la Independencia y llevado a Francia. Tras la derrota napoleónica fue liberado y marchó a Londres con su hermano. Después de unos años de formación inglesa regresó a Sevilla dando comienzo a una serie epistolar entre los dos hermanos en la que no faltan, por supuesto, las referencias musicales de todo tipo. Blanco motiva a su hermano para que estudie violín y armonía e incluso le explica por carta cómo coger el arco; hablan de violines; Fernando le pregunta su opinión sobre Rossini y otras curiosidades más. En sendas cartas de 1820 le escribe: “Si no has comprado el violín, [*Mr. Francis*] Carleton se ha resfriado tanto con la tardanza que se alegraría de que no viniese. Pero si está comprado, mándalo sin el menor recelo”. “También te enviaré un librito de Baxo Fundamental [*Tratado de Armonía*] que yo he estudiado, por no poder asistir a la Academia de Logier [*se refiere seguramente a Johann B. Logier (1777-1846), pianista y pedagogo alemán que vivió casi toda su vida en Inglaterra*], donde ha aprendido Pérez, y por no quererme quedar atrás en materias Músicas. El sistema de Logier, según entiendo,

tiene poco de nuevo; pero es excelente para evitar el tedio que otros tratados de contrapunto causan por su mal método. Harás bien en asistir a las lecciones de Pérez [con este apellido hay varios músicos españoles en esta época]. — Como vivo con una familia Música he adelantado en el violín, y creo que podría hacer algún papel entre los aficionados sevillanos”. Y en *A Sketch of my mind in England* completa esta información: “He hecho algunos progresos en el conocimiento de los Principios de la Armonía. (nota: desde un tempranísimo período de mi vida fui un buen músico practicante, pero no estudié regularmente los principios de la Armonía).

De 1821 son dos cartas muy interesantes. En la primera le explica a su hermano, de manera admirable y en pocas líneas, cómo estudiar y coger el arco del violín y en la segunda nos enteramos de que Blanco compró, gracias a la venta de las primeras *Cartas de España*, nada más y nada menos que ¡un Guarneri! —familia de famosos luthieres cremonenses cuya máxima figura fue Bartolomeo Giuseppe Guarneri “del Gesù”, para algunos tan importante o más que Stradivari—. “Te aconsejo que en el estudio del violín y viola toques diariamente un cuarto de hora en tocar escalas, sólo con la mira de adquirir un buen uso del arco. Acuérdate que el dedo pequeño tiene que sostener todo el peso de la vara, cuando la mano está cerca del puente: el pulgar debe ser el fulcro, opuesto al dedo del medio *debajo* de la vara: el pequeño debe caer *encima*: la vara debe tocar en la primera coyuntura del índice, contando desde la punta, y llegar oblicuamente a la segunda: la muñeca no ha de *entezarse* por ningún motivo. En estas circunstancias, lleva la arcada de un extremo a otro paralela al puente y la práctica te enseñará lo demás. —La atención a estos puntos me hace tocar de un modo que no me conocerías si me oyeses. Los dedos todos deben estar unidos, y los tres primeros abrazando el arco, pero sin esfuerzo”. “Quédate con el violín y buena pro te haga, que yo, ha pocos días compré un *Guarnerius Cremonense* por £ 30, y dos violines míos!!! Esta *extravagancia* es hija de unas cartas sobre España que me han valido, las dos primeras, £. 26, 5. 0. y espero que no serán las últimas. [...] Mi violín, el único decente que he tenido en mi vida, aunque con una voz parda, es muy suave y responde a una ligera insinuación del arco. De su legitimidad no tengo la menor duda. De los del Granadino [se refiere al gran luthier español José Contreras “el Granadino”] no me acuerdo, pero dudo que aquí puedan tener el precio que dices”. Lloréns cuenta que en estos años tomó “parte con algunos profesionales en un gran concierto dedicado enteramente a Corelli”.

Unos años más tarde, 1824, le escribe a su hermano contándole el encuentro con el entonces famosísimo tenor Manuel García, que ya había actuado en Londres en 1818 y 1823. En esta ocasión, García regresaba a la capital inglesa en enero de 1824 para cantar en el estreno de *Zelmira*, representación que Rossini dirigió desde el piano reinaugurando el King’s Theatre, y permanecería hasta octubre de 1825 en que marcharía con su compañía de ópera a Nueva York. La carta de Blanco es del 21 de mayo y la ópera a la que se refiere pudo ser *Tancredi*: “El otro día, por la primera vez después de muchos años, me hallé presente a un *rehearsal*, ensayo general de una de las óperas de Rossini. *García* (alias Manolito Rodríguez) cantaba. No puedes figurarte la impresión que me hizo el recuerdo de mis primeros años cuando yo le solía acompañar en San Felipe Neri. Qué revoluciones de mundo! Quien nos diría entonces las vueltas de nuestra suerte que nos habían de traer a Londres!”. Es posible que se vieran alguna vez más en alguno de los múltiples conciertos que tanto Manuel como su hija María —todavía no era Malibrán— dieron en Londres o en la Academia de canto que García fundó y mantuvo mientras perma-



Museum of Fine Arts, Boston

Manuel García, por Francisco de Goya. Donación de John T. Spaulding al Museum of Fine Arts de Boston, en 1848.

neció en la ciudad pero no tenemos noticias de ello. Su hermano Fernando le debió de contestar pidiéndole su opinión sobre la música de Rossini y Blanco, en octubre del mismo año, le contesta a su vez, comparándolo con Mozart y Beethoven, con una certera y aguda opinión en sintonía entonces con la élite musical anglosajona que programaba frecuentemente las sinfonías del genio de Bonn en los conciertos de la Royal Philharmonic Society y que le encargaría la *Novena*: “De Rossini no puedo hablar con confianza, porque mi salud no me permite ir al teatro. Mi idea es que sus melodías son algunas veces muy felices, y que sabe producir efectos instrumentales; pero le falta la perfección y la dulzura de Mozart, y el profundísimo y brillante genio de Beethoven. Rossini es una exhalación, los otros dos son la Luna y el Sol del mundo músico. —A propos de Música: estoy recobrando la flauta a ratos perdidos: —y a este momento estoy maldiciendo a una vecina que no me deja escribir, auullando una escala acompañada con el *perfect chord*³, cada nota. Su música y su ruido han estado para hacerme dejar esta casa, que es la más cómoda en que jamás he vivido”. Pobre vecina, qué pensaría ella de la flauta y el violín del sensible espíritu sevillano. A propósito de ella, Blanco se refiere a la práctica tan común de los cantantes que para calentar la voz realizan escalas acompañándose del acorde perfecto correspondiente a cada nota. A pesar de las protestas no se debió ir de la casa porque a finales del mismo año le envía otra carta a su hermano desde la misma dirección diciéndole que: “De ningún modo te privaré de tus flautas, que espero volverás a gozar algún día. Yo

he comprado una de Monzani [Monzani & Hill, entonces una de las tiendas más importantes], que, aunque no de patente como la tuya, es muy buena. Yo no abandono el violín, en que sin saber cómo, he adelantado. La flauta sólo me sirve de dar un pitido, de cuando en cuando. Si tuvieses proporción de mandarme el violín del Granadino de que me hablaste, de modo que algún Capitán conocido lo pase como suyo, sin hacerme pagar el extravagante derecho de la Aduana, me alegraré de ver qué cosa es”.

En 1826, el Oriel College de la Universidad de Oxford le concedió a Blanco el título de *Master of Arts* y éste marchó a vivir a la ciudad universitaria. Allí se relacionó con los más importantes intelectuales de la universidad y sobre ello cuenta Lloréns que “Si la filosofía le unió a Whately, la música le acercó a [John Henry] Newman, que tenía entonces la mitad de su años. En la primera conferencia que Blanco pronunció en Oxford, disertó sobre la teoría de los sonidos musicales [exactamente se titula *On musical sounds* y se leyó en la *Ashmolean Society*; no ha sido posible consultar este ensayo, que se conserva manuscrito en la Universidad de Liverpool, para la realización de este artículo]. Asistía a conciertos y seguía practicando el violín, y como Newman era también buen aficionado, acabaron tocando juntos ante el público universitario. No dejó de llamar la atención el contraste entre la manera de agradecer Blanco el aplauso de los espectadores, inclinándose conmovido con grandes reverencias, y la inmovilidad de esfinge de Newman [posteriormente éste se pasó al catolicismo llegando a ser cardenal].

Como es bien sabido, Blanco pasó por numerosos apuros económicos a lo largo de su vida que fue parcheando con la ayuda de sus inestimables amigos ingleses, sobre todo los del círculo religioso. Estos amigos no sólo le daban dinero sino que se preocupaban por buscarle trabajo como escritor, profesor o tutor en familias de la alta sociedad, y en relación con la música, en marzo de 1831, su amigo John Allen le informa y le sugiere que se presente a una plaza de organista, que había quedado vacante, en Dulwich College. El puesto era para tocar el órgano los domingos e instruir en música a los niños. Blanco contesta que le interesa pero que en ese momento no se siente capaz de acompañar los salmos en el órgano y sugiere que, si le aceptan, le sustituya alguien durante unos meses, tiempo que, según dice, necesita, gracias a sus conocimientos en música, para hacer de organista él mismo. Para el sorteo final de la plaza fueron elegidos Blanco y otro candidato; en el sorteo él sacó la papeleta en blanco y el puesto se lo dieron al otro.

Uno de los testimonios más emocionantes es el que escribe en una carta del 6-VII-1831 a propósito de un concierto de Paganini en Londres. Un iniciado en el arte del violín, como Blanco, no deja pasar la ocasión de conocer y disfrutar de la magia del violinista italiano que entonces, a diez años de su muerte, estaba en la cumbre de su poderío musical y técnico, y al que le acompañaba además la leyenda del embrujo demoníaco. Un iniciado como él se da cuenta claramente de lo que Paganini hace con el violín, y unas pocas palabras, claras y certeras, le bastan para transmitir la emoción física del concierto y la borrachera de felicidad posterior: “Asistí ayer al [concierto] benéfico de Spagnoletti [famoso violinista, concertino del King’s Theatre y de la orquesta de la Royal Philharmonic] donde escuché a Paganini. La sala estaba tan llena a las dos menos cuarto, (el concierto comenzaba a las dos), que apenas logré traspasar el umbral de la puerta con Mrs. Senior, a la que acompañaba. Durante una hora y veinte minutos tuvimos que permanecer de pie en medio de un calor opresivo, incapaces de separarnos de la multitud. Pero el concierto fue una excelente selección, y al tener que marcharse un par de damas que estaban sentadas en los asientos más cercanos a noso-

tros, el apoyo que la música nos había brindado durante el primer acto se tornó más efectivo, es decir, más físico, desde un asiento durante el segundo [acto]. Paganini es un excelente músico —sin rival, y constituye un caso aislado en la historia de los violinistas. Las dificultades que afronta no se hacen visibles a aquéllos que no conocen el instrumento, y tampoco las afronta él para presumir, sino por su efecto. Es imposible oír nada más impactante que sus melodías. Es el ser más extraño físicamente que yo he visto jamás. Cuando aparece en el escenario, da la imagen de un ser no de este mundo, sino forzado a mostrarse por arte de magia, y de estar medio asustado por la novedad de la escena que tiene delante. Pero la narración que despliega es absolutamente maravillosa y misteriosa. Pasé yo toda la tarde en un estado de embriaguez mental —un perfecto optimismo, inmune a la existencia de los males de la vida, y comprendí que todo iba a acabar bien”.

En los últimos años de su vida, entre las numerosas anotaciones que realiza en su diario sobre cualquier sencilla cuestión o reflexiones de toda índole sobre cuestiones literarias, políticas o religiosas, no faltan las musicales: “Estoy escuchando uno de los recién inventados *hand Harpsichords*⁴ que, al estar bien afinado, me agrada bastante. *Patrick’s Day in the Morning* es la mejor en su colección de melodías. Y qué maravillosa expresión característica la que esa sencilla melodía posee: hace que mi corazón lata con un movimiento muy suave y alegre. Si me preguntaran qué expresa esta melodía, diría que expresa *tolerancia, alegría, y sentimiento social*, muy exquisitamente combinado con la belleza femenina. Los que consideran que la música es sólo ruido, que rían si les place”. Sobre su actividad musical escribe que frecuentemente hace música con su hijo Fernando —nacido de una relación que había tenido en Madrid cuando aún era sacerdote—, también con su sobrina María Ana Beck cuando va a visitarle en 1839 —“Estoy peor. Acompañado por María Ana [toco] un poco con el violín”— o para aliviar su enfermedad —“Me encuentro muy enfermo. Estoy obteniendo gran alivio de la somnolencia, que me ataca constantemente, tocando la flauta. Esta mañana me encontré incapaz de sacar una nota, debido a la hinchazón de mi cara y de los labios”. En otras anotaciones se percibe que, a pesar de su débil estado de salud, no quiere abandonar la práctica musical: “Soñé que estaba tocando el violín. La impresión quedó sobre mi mente, y justo ahora he estado colocando algunas cuerdas en el violín y el tenor [la viola], y tocando un poco con ambos, — con dolor en efecto, pero es una sorpresa qué poco he perdido, excepto en la fuerza”. Y cuando ya no puede tocar, y son pocas las motivaciones, le queda el consuelo del estudio teórico del arte músico: “Por algunos días no he hecho nada, pero he estudiado detenidamente acordes musicales”.

Finalmente, es en la correspondencia con su amigo el Dr. Channing que amplía estas últimas anotaciones de su diario: —“Uno de los más tempranos y más permanentes gustos de mi vida, —la Música— ha sido el único alivio que he encontrado. No siendo capaz de levantarme de mi silla [en los últimos años Blanco estuvo en silla de ruedas], y teniendo mis manos constantemente hinchadas en un cierto grado, la música práctica, en la que siempre había encontrado entretenimiento, hace tiempo que ha cesado de proporcionármelo: y me contento con el examen de algunas obras teóricas, al lado de mi Piano Forte. Así he pasado muchos meses soñando”— e intercambia reflexiones sobre las cualidades metafísicas y pitagóricas de la música respondiendo a su amigo que le había inquirido (hegelianamente) sobre el poder misterioso e inexplicable de la música y su influencia en el alma humana: “Me pasó en su última carta algunas observaciones sobre la música, las cuales me proponía haber confirmado; pero la lira interna, por usar el lenguaje



Sección transversal de la Santa Cueva de Cádiz y la Iglesia del Rosario, autor: José Ignacio Fernández-Pujol

de Sócrates, ha estado desencordada dentro de mí. Grandes sumas de dinero han sido (en mi opinión) despilfarradas en los *Bridgewater Treatises* [famosa y polémica serie de ocho libros sobre teología anglicana y ciencia]; no obstante todavía nadie ha pensado en la música como una prueba de la inteligencia y bondad de Dios, aunque las relaciones del oído musical con los cuerpos vibrantes, están tan fijadas y tan reguladas como los movimientos de los planetas. Añadir que las leyes según las cuales la música produce sus maravillas son sobreañadidas a la mera audición —un sistema dentro de un sistema, por la finalidad del más puro placer”.

La música en su obra

Si yo pudiera dar libre vuelo al entusiasmo que me inspira el objeto que nos reúne en este sitio... (*Discurso sobre la Poesía*).

Seguramente son las *Letters from Spain* (traducidas tradicionalmente como *Cartas de España*) la obra literaria más conocida de Blanco y en la que se encuentran más referencias musicales. Inicialmente fueron publicadas algunas de ellas en la revista inglesa *The New Monthly Magazine* y con el dinero que obtuvo, como contaba en una carta a su hermano, se compró el violín *Guarnerius Cremonensis*. Poco después se publicaron ya todas (trece cartas) en un volumen bajo el seudónimo de Leucadio Doblado que tuvo dos ediciones inglesas; en castellano no fueron publicadas hasta la edición de 1972 reseñada en la 1ª nota.

Como dice Vicente Lloréns en el prólogo a esta primera edición española, “las cartas se componen de una parte descriptiva y de otra narrativa e histórica”, y es en la variedad temática de la parte descriptiva donde se encuentra, asimismo, una variada información musical sobre Sevilla, Cádiz, algunos pueblos andaluces o Madrid, principales lugares tratados en estas *Cartas*. Blanco describe tradiciones populares como el “rosario de la aurora, una de las pocas costumbres útiles y agradables que la religión ha introducido en España”, las Rogativas en la Catedral de Sevilla, a propósito de la fiebre amarilla de 1801, con las “voces graves y plañideras de los cuarenta cantores que entonaban los salmos penitenciales”, o la representación teatral de una compañía de cómicos de la legua, a raíz de un viaje por la serranía de Ronda ese año de 1801, y cuya “orquesta estaba formada por un estridente violín, un violonchelo gruñón y una trompa ensordecedora”. Los bailes que les organizan en Olvera los familiares de su acompañante en este viaje le da pie para describir el baile del *bolero* como transformación moderna de las *seguidillas* en términos muy parecidos a los que poco antes había explicado Juan Antonio de Iza Zamácola “Don Preciso” en una edición de 1799 o años más tarde escribiría Fernando Sor en su artículo “Le Bolero” para la *Encyclopédie Pittoresque de la Musique* de 1835. Y al

describir con entusiasmo y cierta nostalgia juvenil las tertulias de la “babilónica” Cádiz a finales del XVIII señala que “el recurso más socorrido en estas reuniones es cantar acompañado de la guitarra o el piano. Pero la formación musical de las damas españolas no admite ni remota comparación con la de las aficionadas londinenses. Sin embargo, las gaditanas tienen la gran ventaja de que al cantar abren la boca, lo que las *mises* inglesas parecen considerar una grave incorrección”.

De la narración de su estancia en Madrid, aprovecha que va un domingo de 1807 a visitar al ya septuagenario músico andaluz Manuel F. Espinosa de los Monteros, importante músico de cámara de Carlos III y Carlos IV que realizó hacia 1761 el *Libro de la ordenanza de los toques de pifanos y tambores que se tocan nuevamente en la ynfantería española*, donde está la Marcha de Granaderos, también conocida como Marcha Real o marcha Borbónica, que actualmente es el Himno Nacional de España, para hablar con cariño, admiración y respeto de su hijo como ejemplo de honradez frente al “espectáculo de vicio y corrupción” que imperaba en la corte de Godoy: “Me refiero a don Manuel Sixto Espinosa [*director de la Caja de Amortización*]. Su padre era un músico que tuvo la buena fortuna de agradar al rey con sus espléndidos recitales de piano, por lo que fue nombrado profesor de piano de este instrumento en la real familia. El hijo, joven de extraordinarias cualidades, que empleó en el estudio de las finanzas y la economía política —ciencias poco cultivadas en España— [...] enemigo declarado de la costumbre de recibir regalos, tan predominante en España”.

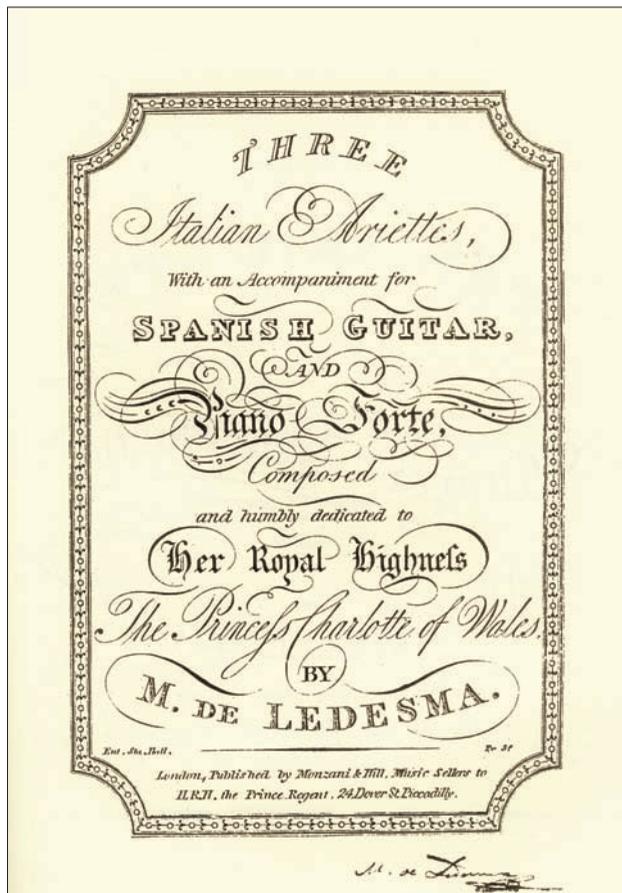
Pero de todas las *Cartas*, la más completa en noticias musicales es la *Carta Novena*, Sevilla, 1806, que describe “las costumbres más notables, tanto públicas como privadas, del curso anual de la vida sevillana”. Tras comentar los momentos más felices de su niñez en “la casa de cuatro solteronas de los buenos tiempos [...] que habían llegado a ser por entonces unas probadas veteranas de la alegría” y en cuya casa “una antigua guitarra, casi tan grande como un violonchelo de tamaño regular, estaba siempre lista” para acompañar el baile de *seguidillas*, pasa a describir la Semana Santa sevillana con toda su fastuosidad musical y especialmente lo relativo al Viernes Santo y las *Siete Palabras*: “La ceremonia más solemne, conocida con el nombre de *Tres Horas* [...] entre las doce del mediodía y las tres de la tarde —horas que se supone estuvo nuestro Salvador clavado en la cruz— fue introducida por los jesuitas españoles [...]. Al dar el reloj las doce, un sacerdote con sotana y manto sube al púlpito y pronuncia un saludo preparatorio compuesto por él mismo. Después lee el libro de las *Siete Palabras* que dijo Jesús en la cruz, dándole a cada una de ellas el tiempo suficiente para que, con los intermedios musicales que siguen a las lecturas, el total no pase de las tres horas. La música suele ser buena y apropiada y, si se consigue reunir una orquesta suficiente, compensa a un aficionado el inconveniente de estar en una iglesia llena en la que, por falta de asientos, la asistencia masculina tiene que permanecer de pie o de rodillas. De hecho, una de las mejores composiciones de Haydn fue escrita hace poco tiempo para unos caballeros gaditanos que dieron una muestra de su buen gusto y liberalidad al conseguir de esta manera una obra maestra de la música para uso de su país. Esta pieza se ha publicado hace poco tiempo en Alemania con el título de *Sette parole*. [...] La descripción de la muerte del Salvador, poderosamente pintada por el autor de las *Tres Horas*, no deja de impresionar la imaginación cuando se escucha bajo la influencia de tal música y escenario [...]. Tras un saludo de despedida pronunciado desde el púlpito, la ceremonia acaba con la interpretación de una pieza musical en la que la inspiración del gran compositor presenta

una magnífica imitación del desorden y agitación de la Naturaleza que cuentan los evangelistas”.

A propósito de la fiesta del Corpus Christi, Blanco habla del viejo baile español de la Chacona y el de los *Seises* de la Catedral sevillana, y en lo relativo a la Navidad describe la zambomba y los villancicos: “La música de la Catedral es excelente. Actualmente se limita a acompañar parte de las oraciones latinas, pero hasta hace unos cuantos años también se usaba en una especie de intermedios dramáticos en lengua vulgar que se cantaban, no se representaban, en determinados momentos del oficio. Estas piezas tienen el nombre de *villancicos*, de villano o rústico...”. Blanco se refiere aquí a la sustitución de los villancicos por los Responsorios en latín, decisión que tradicionalmente se atribuye a la influencia en los cabildos catedralicios del entonces todopoderoso maestro de capilla de La Seo zaragozana, Francisco Javier García Fajer.

Y si estas *Cartas de España* abundan en noticias musicales, todo lo contrario sucede con las *Cartas de Inglaterra* que, dirigidas ficticiamente a su amigo Alberto Lista, publicó en las *Variaciones*, donde, desgraciadamente para lo mucho que un aficionado como él podía haber contado, apenas hay un par de referencias a la música —en parte lo suple con el artículo sobre el Teatro de la ópera italiana—, lo que sorprende viviendo en un Londres repleto de actividad musical con teatros de ópera, salas de conciertos y las extraordinarias temporadas de la Royal Philharmonic Society que incluía la mejor música del momento —entre ellas las de los españoles Fernando Sor y José Melchor Gomis, y en las que cantó como tenor Mariano Rodríguez de Ledesma—, que programó todas las sinfonías de Beethoven y le encargó la *Novena*. Entre lo poco musicalmente reseñable de estas *Cartas* es lo relativo a las reuniones o *Partidas* —como él traduce a las *Parties*— de la alta sociedad —“De estas *Partidas* las más sufribles son las que llaman de *Música*. Como aquí no se perdona gasto en tales ocasiones, y la riqueza del país reúne en esta capital las mayores habilidades de la Europa, los Conciertos son admirables. El daño está en que por separada que esté la sala destinada a este efecto, de la del recibo general, y de la calle, el ruido es siempre intolerable para los verdaderos aficionados”— y la descripción de la danza llamada *Morrice* que en mayo bailan los jóvenes en las ciudades de provincias y de la que dice: “Yo estoy persuadido de que el origen de la tal danza es árabe, y mucho más cuando considero el vestido, [...] todo lo cual tiene cierto carácter que no desdice del vestido de los valencianos, que son los más árabes de todos los españoles”.

Muy distinto al aspecto descriptivo de las *Cartas* es el protagonismo que la música adquiere en la última e inacabada obra de Blanco, la novela escrita en castellano *Luisa de Bustamante o la huérfana española en Inglaterra*, obra que comenzó a redactar a finales de 1839 quizás inspirado por la presencia y compañía de su sobrina María Ana Beck, para la que escribió también algunas poesías. La protagonista de la novela, Luisa, tiene “una voz que no hallaría compañera sino en la de otra, casi española, la desgraciada Malibrán, a quien la mala suerte cortó la vida en la edad más floreciente, no a mucha distancia de donde escribo esto”. Y más adelante parece que Blanco habla de sí mismo cuando escribe refiriéndose a Luisa: “Pero más que todo, movía la admiración de los que la trataban el entusiasmo músico que constantemente la animaba. En España había aprendido a tocar la guitarra con gusto y ejecución, acompañándose en el canto con gran delicadeza. Adelantó mucho lo que había aprendido en España durante su educación inglesa, pues habiendo tomado excelentes lecciones de piano y adquirido los principios de contrapunto, se halló capaz de componer varias piecitas para su propio uso, especialmente boleros de un carácter serio y canciones por el estilo de las francesas, y, lo que es



más de admirar, componiendo los versos que quería poner en música. De este modo la música le inspiraba los versos, y los versos la música”. ¿Acaso está insinuando Blanco que él también compuso piecitas, canciones y boleros? Porque su formación musical es similar a la que narra en ese fragmento y por lo que cuenta en su *Autobiografía* —que estudia “detenidamente acordes musicales”, ha estudiado el *Tratado de Armonía* de Logier y cosas por el estilo— seguramente, si no compuso alguna obra, al menos lo intentó y realizó bosquejos. Nada han dicho los estudiosos de su legado qué obras de música había en su biblioteca (que las tuvo que haber) o que entre sus papeles manuscritos se hallaran apuntes de ejercicios musicales, composiciones o similares (que los tuvo que haber); quizás, si las había, no las entendieron, no le dieron la importancia que hoy le daríamos o no las consideraron dignas de su prestigio intelectual. Sea como fuere, no hay duda de que Blanco trabajó la escritura musical, y en la novela, a continuación de lo anterior, inserta el texto de una canción de Luisa e invoca a los dos grandes músicos españoles amigos suyos, Manuel García y Mariano Rodríguez de Ledesma, con los que se había reencontrado en Londres: “Quien tenga vivamente en la memoria a nuestro inmortal paisano García cuando, dejándose arrebatado de la ilusión en el Teatro Italiano, parecía convertir los afectos más poderosos en música, haciéndonos percibir que ningún otro lenguaje podía expresarlos con más viveza y verdad, podrá formarse alguna idea de la inspiración que poseía a nuestra joven al cantar estos versos. La música se ha perdido; pero, si nuestro Ledesma conserva todavía el poder con que lo dotó la naturaleza, si ha dejado algún digno discípulo de su escuela, tal vez no se desdeñarán de restituir esta canción a su elemento propio, que es la música”.

Tampoco él desdeña la música popular ni le impide disfrutar lo más mínimo de ella (como decía a propósito de la canción *Patrick's Day in the Morning*) el ser un devoto admirador de Haydn, Mozart y Beethoven como de otros grandes músicos españoles que cita en su artículo sobre el “Teatro de la ópera italiana”, entrar en éxtasis y “embriaguez mental”

mental” después de ver y escuchar a Paganini o sublimar la música pitagóricamente, y es en este sentido que se declara también admirador de las seguidillas. Así, en la novela incluye varias que atribuye a Luisa y para justificar su carácter serio dice: “pero, así como la música del vals alemán admite una gran variedad de estilos, desde el más juguetón hasta el más afectuoso, la seguidilla española, tanto el verso como la música, es capaz, a mi parecer, de una multitud de caracteres. Goethe, el mayor poeta de Europa en nuestros días, ha usado el metro de la seguidilla española, aunque sin el estribillo, en varias de sus composiciones”. (Estrillo que modernamente se suele relacionar también con el haiku japonés a causa de su misma métrica). La novela, en la mejor línea romántica, continúa después por tristes y desgraciados derroteros en los que la música va perdiendo su presencia. Presencia que tampoco la hay apenas en sus narraciones breves. Solamente en la titulada “Costumbres húngaras. Historia verdadera de un militar retirado, con una descripción de un viaje, río arriba, en el Támesis”, publicada en las *Varietades*, se encuentra una breve pero bellísima y poética descripción de la música que oye a lo lejos mientras navega en el barco —“Más ¿quién podrá describir las sensaciones internas que, entre tales objetos, causa la banda de música que a deshora rompe en ecos que, en la expansión del aire libre, pierden hasta la menor aspereza o disonancia? Una orquesta completa y arreglada daría al aficionado a música placeres de un orden más superior, más enlazados con el entendimiento, más coloreados con las fuertes tintas de las pasiones, pero en vano aspiraría a excitar el vivo, aunque suave, transporte que las vagas vibraciones de un arpa, acompañada de tres o cuatro instrumentos de viento, producen bajo un cielo plácido, toldado de ligerísimas nubes, en tanto que un bajel movido sin velas ni remeros se desliza por cima de mil imágenes de árboles, casas, sol y nubes, que bailan ante los ojos, pintadas en el fondo del río”— y la entrañable cita que encabeza este artículo referida al militar húngaro que protagoniza la narración y que, melómano también, invita a Blanco a su casa tras reconocerse ambos en la cubierta del barco.

No menos importante, aunque menos conocida, que su producción narrativa y ensayística es su creación poética. Aun no siendo especialista en literatura, me atrevería a decir que Blanco, como escritor, es esencialmente poeta y sus narraciones, sobre todo las descriptivas, son pura poesía sin métrica. En su producción poética, la música, al margen de alusiones concretas, está presente en su más pura esencia: como origen y principio común junto al lenguaje. En un discurso que escribe para sus alumnos de la Clase de Humanidades de Sevilla, y que Lloréns en su edición titula *Discurso sobre la Poesía*, Blanco se pregunta *qué* es poesía y *qué* es ser poeta buscando la esencia poética lo mismo que muchos años después Heidegger lo haría utilizando la poesía de Hölderlin. Y, por sendero distinto al del filósofo alemán, Blanco une la música y el lenguaje en un mismo principio: “Más por qué, dirá alguno, confundir los principios del lenguaje y de la música? [...] Poco habrá meditado sobre los principios del lenguaje, sobre el carácter de las lenguas primitivas y sobre el origen de las artes quien no descubra la poesía en cuanto habemos dicho”. Parece que Blanco debía conocer bien el tratado *Del origen y reglas de la música* que el jesuita expulsado Antonio Eximeno había publicado en Roma en 1774 y que fue traducido años más tarde al castellano por el maestro de capilla de la Encarnación Francisco Antonio Gutiérrez, publicándolo en Madrid en 1796. Eximeno, en su libro, atribuye también a la música y el lenguaje los mismos orígenes y principios —“Música y Poesía en una misma lira tocaremos” que decía Tomás de Iriarte en su poema *La música*—, además de otras importantes coincidencias entre el jesuita y el sevillano;

y continuando la estela de Eximeno escribe Blanco a propósito de esos primeros seres que descubrieron el lenguaje y el placer de comunicarse: “La música nace con el hombre, el placer del ritmo o la medida de los sonos reiterados a compás tiene un efecto constante para inspirar la alegría”.

Entre los poemas de Blanco en que la música toma voz, ninguno tan hermoso, íntimo y personal como el soneto que en enero de 1840, un año antes de morir, escribiera para su sobrina María Ana Beck que, estando con él en Liverpool, le había pedido unos versos para su álbum:

Cual tañedor de armónico instrumento
Que deseando complacer, lo mira,
Hierde al azar sus cuerdas, y suspira
Incierto, temeroso y descontento;
Si escucha un conocido, tierno acento,
Anhelante despierta, en torno gira
Los arrasados ojos, y respira
Poseído de un nuevo y alto aliento,
Tal, si aún viviese en mí la pura llama
Y el don de la divina poesía,
Pudiera yo cantar a tu mandado;
Más el poeta humilde que te ama,
Teme tocar, ¡oh María Ana mía!,
Un laúd que la edad ha destemplado.

Tomás Garrido

¹ Si tras su muerte fueron fundamentalmente sus amigos ingleses quienes siguieron publicando su obras, también en España sus amigos sevillanos publicaron principalmente sus poesías. Pero no fue hasta 1921 que vio la luz, en España, el primer gran libro sobre Blanco. Cualquier interesado puede encontrar en internet numerosa información al respecto. A continuación se detallan algunas de las publicaciones más importantes que se pueden encontrar en español:

Mario Méndez Bejarano, *Vida y obras de D. José M^a Blanco y Crespo (Blanco-White)*, Madrid, Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas, y Museos*, 1921. Reeditada actualmente, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2009.

José M^a Blanco White, *Antología de obras en español*, edición, selección, prólogo y notas de Vicente Lloréns, Barcelona, Labor, 1971.

— *Cartas de España*, introducción de Vicente Lloréns, traducción y notas de Antonio Garnica, Madrid, Alianza Editorial, 1972.

Obra inglesa, traducción y prólogo de Juan Goytisolo, Buenos Aires, 1972; reedición: Madrid, Alfaguara, 1999.

— *Luisa de Bustamante o la huérfana española en Inglaterra y otras narraciones*, edición de Ignacio Prat, Barcelona, Labor, 1975.

— *Autobiografía de Blanco White*, 2^a ed., edición, traducción, y notas de Antonio Garnica, Universidad de Sevilla, 1988.

— *Cartas de Inglaterra y otros escritos*, introducción y selección de Manuel Moreno Alonso, Madrid, Alianza Editorial, 1989.

— *Obra poética completa*, edición de Antonio Garnica y Jesús Díaz, Madrid, Visor libros, 1994.

Vicente Lloréns, *Liberales y románticos*, 3^a ed., Madrid, Castalia, 1979.

Actualmente, el legado de Blanco White se encuentra en la Universidad de Princeton. Fue adquirido a mediados del siglo XX a la familia Blanco por intermediación de Lloréns, entonces profesor de esa universidad.

² *The Life of the Rev. Joseph Blanco White, written by himself with portions of his correspondence*, 3 vols., edited by John Hamilton Thom, Londres, John Chapman, 1845.

³ James Radomski, *Manuel García, maestro del bel canto y compositor*, Madrid, ICCMU, 2002.

⁴ Literalmente “clave de mano”, pero seguramente se refiere a algún

HAYDN, LA ÓPERA Y BLANCO WHITE

Blanco White escribió dos estupendos artículos musicales que leídos hoy día todavía conservan su plena vigencia e interés. Escritos con ese estilo claro y directo tan característico de su pluma, sus juicios y opiniones resultan no sólo actuales sino, en algunos puntos, transgresores. Lo que escribe no es la opinión de un aficionado o el testimonio de un historiador sino el punto de vista de un intelectual “iniciado en los misterios de la música” que asume un espíritu divulgativo pero también crítico.

El primero de ellos lo escribió para dar a conocer al público español la muerte de Haydn producida tres meses antes y fue publicado sin título y sin firma en el *Semanario Patriótico*, n° XXIX del 10 de agosto de 1809, artículo que fue reproducido por Vicente Lloréns en su *Antología de obras en español* bajo el título de “En la muerte de Haydn”. El *Semanario Patriótico* había sido fundado en Madrid, en septiembre de 1808, por el poeta Manuel José Quintana pero con la entrada de Napoleón lo cerró y se trasladó con el gobierno a Sevilla que le instó para que lo sacara nuevamente a la luz. En la nueva andadura sevillana del periódico Quintana llamó para redactarlo a Blanco e Isidoro Antillón, otro gran intelectual. Este último se ocupaba de la parte histórica y Blanco de la política, lo que le acarreó algunos enfrentamientos con la Junta Central por sus críticas al desarrollo de la guerra.

Blanco se dirige con este artículo sobre Haydn a un público español que conocía muy bien su música —no olvidemos que tanto el duque de Alba como la duquesa de Benavente-Osuna habían realizado con él contratos privados para que les enviara sus obras— porque se tocaba regularmente en los principales centros musicales españoles al menos desde 1760, especialmente las misas, sinfonías, oratorios y cuartetos. Como recordaba Antonio Álvarez Cañibano en el dossier de esta revista sobre la música durante la Guerra de la Independencia, una de las primeras cosas que hacen los franceses cuando llegan a Sevilla para granjearse el afecto de la población es hacer que se interprete *La Creación*. Blanco plasma en este artículo la opinión general que sobre Haydn y la música anterior a él se tenía no sólo en España sino en toda Europa, especialmente sobre su contribución a la implantación de la armonía y el nuevo estilo. Ahora, con el conocimiento y la perspectiva histórica que tenemos seguramente no estaríamos de acuerdo con algunas de ellas. Pero son cuestiones que no restan ningún mérito al artículo; en sus alabanzas al genio de Haydn, aunque con otras palabras, Blanco recuerda, seguramente porque lo conocía, lo que ya decía Tomás de Iriarte en su poema *La música* (1780)— “Sólo a tu numen, Hayden prodigioso,/ las musas concedieron esta gracia/ de ser tan nuevo siempre, y tan copioso,/ que la curiosidad nunca se sacia/ de tus obras mil veces repetidas”— o en otro titulado *Epístola a una Dama que preguntó al Autor que amigos tenía* (1776):

El canto de Hayden es noble
es verdadero y sencillo,
es juicioso, es perceptible,
siempre vario, siempre rico.
En él nunca el auditorio
se alabará de adivino;
que en vez del paso esperado
suele hallar el imprevisto...
Hayden Amigo, perdona,
lo que de tu ingenio he dicho;
para conocerte es poco,
nada para quién no te ha oído.



Joseph Blanco White

Y como siempre en Blanco, sensible a los acontecimientos sociales, aprovecha la situación para criticar al tirano, en este caso Napoleón.

El segundo de los artículos es el titulado “Teatro de la ópera italiana de Londres”, publicado en la revista *Variedades o Mensajero de Londres* junto a una lámina del teatro, tomo II°, n° IX del 1 de octubre de 1825, y reproducido modernamente en el libro *Cartas de Inglaterra* editado por Manuel Moreno Alonso. La revista *Variedades*, dirigida principalmente al mundo hispanoamericano, comenzó a publicarse en 1823 por iniciativa del editor Rudolph Ackerman que contrató a Blanco para su redacción y dirección. El sevillano, aunque a disgusto, se hizo cargo de la revista por cuestiones económicas, siendo el número que publica este artículo, encabezado por una larga despedida a sus lectores,

el último en que colabora.

Blanco escribió este artículo sobre el teatro de la ópera italiana motivado por la presencia en él de Manuel García ya que, como contaba en una carta, había estado allí viéndole en un ensayo de una ópera de Rossini el año anterior. En realidad a este teatro se le llamaba King's Theatre y era continuador, después de incendios y reconstrucciones, del teatro original construido en 1705 llamado Queen's Theatre, en el que Haendel había estrenado casi todas sus óperas londinenses. García llega allí en enero de 1824 para reinaugurar el teatro, después de una larga remodelación, con el estreno de la *Zelmira* de Rossini con el autor dirigiendo desde el piano, inauguración que fue precedida de una prueba acústica asesorada por el propio Rossini en la que se tocó su obertura de *La gazza ladra*, tal como cuenta Radomski en su libro sobre García.

El artículo de Blanco se estructura con variados contenidos de crítica, historia y erudición musical que dan paso a la descripción del teatro en cuestión. La primera parte crítica es de una tremenda agudeza y lucidez como pocas veces se ha juzgado a la ópera: disecciona al monstruo dramático, hurga en sus entrañas y pone al descubierto todas sus incongruencias; con ellas Blanco, aunque se ve incapaz de corregir nada y lo deja como está, parece reclamar, como lúcido visionario, un *dramma per musica* que se había perdido hacía más de un siglo y que regresaría décadas más tarde.

En cuanto a la erudición musical que Blanco despliega y que parece estar redactada de memoria, puede sorprender al lector actual su conocimiento y reivindicación de la música antigua española pero está en consonancia con el conocimiento que de nuestra música se tenía en el siglo XVIII, mayor del que algunos creen actualmente, ya que los tratadistas y teóricos españoles estudiaban a sus predecesores y los citaban regularmente. Sin embargo, la memoria le juega una mala pasada a Blanco en varias de las citas. En el caso de Ramos de Pareja, su tratado publicado en Bolonia en 1482 en latín se titula exactamente *Música práctica*. La obra de Guillermo del Podio que cita se titula *Ars musicorum o Commentarium musicus* publicada en Valencia en 1495. El Francisco Tobat que cita es en realidad Tovar, cuyo *Libro de música práctica* fue seguramente el método de estudio más empleado en la capillas musicales españolas durante más de un siglo. De la obra de Diego Ortiz, el título que da es la traducción del que figura en la edición italiana, es la española es *Libro primero. Trattado de glosas sobre clausulas*. Y la cita a Cristóbal de Morales era referencia obligada de todos los músicos españoles ya que durante varios siglos fue considerado el músico español más importante de todos los tiempos.

Los dos artículos se presentan tal como aparecieron en su momento con la sola normalización de su ortografía.

Tomás Garrido

[EN LA MUERTE DE HAYDN]

El 29 de mayo pasado murió en Viena el célebre Josef Haydn a los 80 años de edad. Los que han recibido de la naturaleza la facultad de sentir los encantos de la música saben la pérdida que en la muerte de este hombre singular ha tenido la Europa. Cuantos dotes pueden adornar a un artista, tantos se reunieron en Haydn: fecundidad de invención, facilidad inmensa, osadía para extender los alcances del arte, variedad de recursos para dar novedad a las composiciones, y sobre todo el gusto más delicado para no pasar los límites mas allá de los cuales el genio degenera en extravagancia. Haydn ha sido el padre de la armonía. Los antiguos no conocieron el arte



Retrato de Haydn, según Ludwig Guttenbrunn

de reunir muchas voces de forma que de sus diversos cantos resulte un efecto total superior al que puede causar uno solo. Antes de Haydn la armonía, esclava de reglas inexactas y en mucha parte arbitrarias, rara vez había salido de los límites de un servil acompañamiento: desaparecieron casi estas reglas a la vista de sus composiciones, y los músicos de Europa aprendieron que no hay sonidos tan opuestos entre sí que mezclados sabiamente como los colores no pueden causar efectos agradables y varios al infinito. Él enseñó cómo sin abandonar el canto o melodía, cómo sin confundirlo ni obscurecerlo puede tener una sucesión de efectos por medio de la modulación que le hace aparecer nuevo a cada instante. En fin, él supo encontrar bellezas inagotables en el arte aun cuando no se vale de su recurso mas poderoso cual es la voz humana y la palabra. No es menester ser músico para conocer este mérito; basta un oído ejercitado para probar en sus sinfonías ya las decididas impresiones de animación, de alegría, de ternura melancólica; ya aquella mezcla de movimientos indecisos, aquel placer cuanto más vago más hermoso, que es el encanto de las almas sensibles. ¡Cuánto debía serlo la suya! ¿Por qué un hombre que con sus obras ha difundido tanto deleite en la tierra, por qué debía morir en la congoja y la amargura? Los pocos días que sobrevivió a la ocupación de Viena manifiestan bien que esta aflicción abrevió su vida. ¡Pobre y respetable anciano! Tuviste la desgracia de alcanzar a Napoleón en tus días; pero ya habías ganado un nombre inmortal que no podrá quitarte. ¡Ay de los que han nacido bajo su influjo destructor! Sólo podrán aprender las artes de derramar sangre humana.

Las obras más célebres de Haydn son *Las siete palabras*, *La creación del mundo*, y *Las cuatro estaciones*.

TEATRO DE LA ÓPERA ITALIANA DE LONDRES

Deleitar el oído y la vista mortificando la razón y el buen sentido es el efecto de la música moderna aplicada a las fábulas dramáticas. Pocas de éstas dejan de ser unos verdaderos monstruos si se examinan por las reglas más indulgentes del drama; pero al favor de los mágicos acentos de los Mozart y de los Rossini, repetidos por las Catalanis, las Pastas y las Garcías, se perdona el agravio contra la verosimilitud y las conveniencias teatrales, y se admira la feliz inspiración del compositor y la maestría del artista que con la voz o el instrumento ejecuta sus primores. ¿Por qué no preside una juiciosa economía en la aplicación de la música a la expresión de los afectos, al adorno de ciertas situaciones? ¿Por qué es siempre objeto principal el que generalmente debiera ser accesorio en el teatro? ¿Por qué vemos tan a menudo requebrarse dos amantes con las puntas de los pies, pedirse celos, desesperarse, consolarse, devanando períodos y discursos enteros entre los caprichos de la orquesta y el zapateo de un pade-dos, de un minué o de una comparsa? ¿Por qué oímos prolongarse un *sí* o un *no* con los dulcísimos gorgeos de un personaje que, según la situación en que está colocado, apenas debe tener tiempo ni para pronunciar aquellos brevísimos monosílabos? La razón de este abuso no puede ser otra que la de todos los demás imputables a los melindres del gusto que, cansado de gozar, busca fuera de la naturaleza nuevos estímulos al deleite. ¿Y se corregirá algún día? No es probable que esto suceda mientras no retrograde la civilización, cuyas mayores ventajas nunca podrán disfrutarse sino a costa de algunos sacrificios de menor monta. Si, pues, ni nos atañe, ni nos es posible, ni tal vez nos importa mucho corregir abusos de esta clase, dejémoslos como los encontramos y vamos tratando y gozando de la música según se nos presenta por los maestros de este arte encantador; que a la verdad, si no hay Orfeos, Anfiones ni Tirteos en nuestros días tampoco prefieren nuestros menestrales el sonido de la flauta a un buen jornal, ni los ecos del clarín y de la trompeta hacen tanto efecto como los cohetes a la Congreve y los cañones de vapor, ni hay para qué los maridos bajen a los infiernos a rescatar una mujer perdida.

No cabe duda en que el teatro de la Ópera Italiana de Londres ha correspondido al principal objeto que tuvo su fundación: a saber, introducir en Inglaterra el gusto y el estudio de la música moderna. La primitiva construcción del edificio y acabó en 1705, y en aquel mismo año comenzaron a ejecutarse las óperas Italianas en el *Teatro de la Reina*, que es el nombre que entonces se le dio. Probaron muy bien los primeros ensayos, como que, pocos años después, se trató de hacer permanente el nuevo establecimiento, y se realizó al efecto en tiempo de Jorge I, una suscripción de 90.000 lib. esterl. Con este fondo se le dio un fomento de gran rapidez y lucimiento, llamando a toda costa los mejores profesores y artistas de la Italia, maestra laureada de la moderna música vocal e instrumental. Este mismo plan se ha seguido hasta el presente, en que el público de Londres, y en él lo más selecto de su grandeza nacional y extranjera, acude a ostentar esplendidez y elegancia, y a admirar los talentos más sobresalientes de Italia, España, Alemania y Francia en música y baile.

La música moderna, creada en cierto modo por Guido Aretino, no recibió sin embargo todo el impulso que la comunicó aquel grande ingenio hasta muchos años después, cuando a fines del siglo XVI, el célebre Zarlino la restauró e hizo tomar vuelo, siguiendo las huellas del español Bartolomé Ramos, el cual, cien años antes, había ya demostrado la necesidad de suponer alteradas las quintas y cuartas de los instrumentos estables, siendo ésta la primera idea que se tuvo del nuevo temperamento. Imprimióse la obra de Ramos en Bolonia en 1482 bajo el título: *Tractatus de*



Rossini sosteniendo sobre sus hombros a toda la ópera italiana

Musica. En el de 1495 publicó Guillermo del Podio sus comentarios en latín sobre la música. En 1510, Francisco Tobat dio a luz en Barcelona un libro de música práctica escrito en español. Diego Ortiz compuso en Roma en 1553 una obra en lengua italiana intitulada: *El primer libro de las glosas sobre las cadencias*. El sevillano Cristóbal Morales, compositor de la capilla pontificia dedicó a Paulo III, varias composiciones muchas veces reimpresas, que le dieron grandísima estimación y crédito. Durante el siglo XVI, fueron profesores de la misma capilla pontificia veinte y dos españoles, muy apreciados todos por sus talentos. Estos y otros españoles sobresalientes en la música fueron los que contribuyeron muy eficazmente a su restauración en el intervalo desde Guido hasta Zarlino, que publicó su obra en 1580. Esta breve noticia tiene cierta analogía con la circunstancia de hallarse al presente la reputación de la Ópera Italiana dignamente servida en el teatro de Londres por la admirable habilidad del Sevillano Manuel García, después de haberlo sido en las principales de Italia y Francia; y por eso la apuntamos en este lugar.

Los ingleses no han sido tan precoces como los italianos y españoles en la cultura de este arte. Hasta el tiempo de la reina Isabel, nada habían producido que pudiese competir con las composiciones de Italia. Sus progresos fueron muy lentos aún después de esta época, y aunque Gibbons logró distinguirse, no llegó sin embargo a igualar el talento de Purcel, a quien se debe el haber mejorado considerablemente la aria, llevada después a su mayor perfección por Handel, quien puede ser mirado como el restaurador de la música inglesa, cuando ésta se veía amenazada de un retroceso a la antigua barbarie. Ha habido en Inglaterra profesores que en la música instrumental rivalizan con los italianos y alemanes; pero en la vocal son indisputablemente muy inferiores. Debe hacerse no obstante una excepción a favor de Mrs. Billington, célebre cantarina de estos últimos tiempos; y aun al presente los aficionados más descontentadizos pasan gustosos del teatro de la Ópera Italiana a los de Drury Lane, Covent Garden y de la Ópera Inglesa, para oír algunas cantatrices que se hacen aplaudir por los apasiona-

Biblioteca Nacional de París



Teatro de la Reina, posteriormente Teatro del Rey, dibujo de William Capon, 1783

dos de las Pastas y Catalanis.

El teatro de la Ópera Italiana está situado, como todos los demás teatros principales de la capital, en la parte occidental de esta gran población, haciendo ángulo con la famosa calle de Pall Mall. En 1790 fue destruido por un incendio, y aunque poco después fue reedificado bajo un plan más perfecto, no recibió la forma que hoy tiene hasta el año 1818. Según está en el día, es un magnífico edificio adornado con molduras de estuco y una elegante columna dórica de hierro colado que le rodea. Ésta forma un espacioso peristilo, en el cual están distribuidas varias habitaciones, vistosas tiendas, botillerías y fondas. El frente de la portada principal que está a levante, está decorado con un primoroso bajo relieve, obra del escultor Mr. Bubb, cuyo ingenioso diseño con relación a la representación alegórica de los objetos, merece notarse. El grupo central representa a Apolo y las Musas con los símbolos de sus respectivos atributos. En cada uno de los dos extremos hay otros grupos de danzas significativos del origen y progresos del arte del baile. Los claros intermedios de la labor, que tiene 86 pies de largo y cinco de alto, están variados con figuras que representan los progresos de la música, y que llegan a juntarse con las del baile. La *Atención* al sonido se representa por un niño que aplica una concha al oído, y está en actitud de deleitarse con el ruido que percibe; la *imitación* primitiva del sonido se designa con silbatos de cañas de diferentes formas, y su *aplicación* se indica por algunos instrumentos groseros, como cuernos y caracoles. Para expresar la reducción del sonido a *sistema* ha adoptado el artista la idea sugerida por Pitágoras, que movido de la armonía resultante de la repetición de los golpes dados por unos herreros sobre un yunque, principió a hacer pruebas sobre el sonido poniendo en tensión y sacudiendo algunos listones desiguales, precursores de los instrumentos de cuerdas, e hiriendo en vasijas huecas de varias dimensiones, preludios

del encajonado sonoro. Por esta gradación continúa la alegoría hasta dar con la aplicación de la música por los Hebreos y Egipcios en sus festivales y sacrificios, concluyendo así la historia antigua del argumento y la mitad del cuadro por la parte del mediodía. Las alusiones clásicas al arte música y a su parte científica en el grupo del centro llegan a unirse con el extremo opuesto, donde se representa la escuela música de los Romanos en sus progresos relativos, siguiendo éstos hasta la última perfección de la moderna italiana. Este trozo del cuadro corresponde con los grupos danzantes del lado opuesto y remata la composición.

El interior de este teatro, llamado también *Teatro del Rey*, es muy suntuoso y casi de tanta capacidad como el del famoso coliseo de La Scala en Milán. Las paredes de la sala forman un recinto de 60 pies de largo y 80 de ancho, y la distancia de los palcos de banda a banda es de 46 pies. Las balconaduras y fajas de los palcos están divididas en lienzos adornados de pinturas y emblemas, y el techo representa un cielo estrellado, cuyos delicados tintes producen un efecto admirable. Cada palco está colgado con un elegante cortinaje al gusto de los teatros de Nápoles, y contiene seis asientos. Hay cinco órdenes de palcos, en los cuales caben 900 personas cómodamente. En las lunetas de patio pueden colocarse 800 personas con desahogo, y otras tantas en la galería. Hay por separado una gran sala de conciertos suntuosamente adornada, que tiene 95 pies de largo, 46 de ancho y 35 de alto. Las decoraciones de este teatro hace realmente honor a los artistas encargados de ellas, y la maquinaria está servida con admirable perfección; pero el foro debiera ser algo más espacioso para los magníficos bailes de acción, cuyo gusto se ha introducido de algunos años a esta parte. La temporada de las representaciones principia por lo regular en el mes de Enero y continúa hasta Agosto dándose los martes y sábados de cada semana.

LARRA ANTE LA MÚSICA

Larra escribió sobre muchos asuntos relacionados con la sociedad española, y entre ellos hizo también crónicas musicales, y no sólo de ópera¹. En ellas demostró preparación técnica, información al día, solidez de criterio y fina agudeza. Pero si no contamos con una edición crítica de *todos* sus escritos, tampoco disponemos de una simple lista de los que tienen interés musical², por lo que Larra no ha sido aún “leído” desde este punto de vista³.

Participó también Larra en uno de los intentos para volver a instalar en España el teatro cantado en español, componiendo la letra de una ópera bufa, *El rapto*, a la que puso música el maestro Genovés en 1832: unos años más tarde hubiera sido calificada como zarzuela; fue un absoluto fracaso, pero, aun así, puede ser considerado como uno de los pioneros de lo que luego pasaría a ser “el problema de la ópera nacional”.

Y también en muchos de sus artículos de tema ajeno a la música, Larra manejó con naturalidad datos y opiniones que nos son ahora preciosos (por indirectos e involuntarios) para analizar la sociedad española de su tiempo. Sobre los que ya poseíamos (la visión optimista de los costumbristas “templados”, como Mesonero), los datos musicales de Larra observaron la realidad con ojos más críticos y reformistas.

Hasta “El pobrecito hablador” (1828-1833)

La primera crónica musical de Larra, por lo que hoy sabemos, la escribió probablemente en marzo de 1832. Se trata de un concierto privado celebrado tras el Carnaval (“todo acaba”) y en plena Cuaresma (“todo llega”), el que “en la noche del sábado 17 dio en su casa” la duquesa de Benavente. Con pluma de cronista mundano, se limita a reseñar “el mérito artístico de las partes cantantes”, en especial el de la Meric-Lalande. El éxito de la nueva diva propició su comparación con otras; un artículo de Larra de este mismo año alude a la polémica (“¿Quién es el público y dónde se le encuentra?”, *El pobrecito hablador* [en adelante *Eph*], 12-VIII-1832):

“Aquí cuatro poetas que no han saludado el diapasón se disparan mil epigramas envenenados, ilustrando el punto *poco tratado* de la diferencia de la Tossi y de la Lalande, y no se tiran las sillas por respeto al *sagrado* del café”.

Precoz observador de la locura de los madrileños por la ópera italiana, Larra nos ofrece datos anteriores a los de Mesonero: “La filarmonía” (de *Escenas matritenses*) había sido publicada en marzo de 1833, pero antes, en su artículo “El café” (*El Duende satírico del día*, 26-II-1828), al describir a quien hace ostentación de pagar mientras rechaza airadamente a quien le pide limosna, ya había escrito:

“—Vamos; ya se habrá empezado la sinfonía, y en esta ópera es preciso sacar todo el jugo posible a los 12 reales y dos cuartos. ¡También es desgracia que haya tanto pobre! ¡A mí me parte el corazón; por todas partes no halla usted sino pobres!”.

Para Susan Kirkpatrick, el tema central de *El pobrecito hablador*, en conexión con las ideas dieciochescas de su formación, es el de la buena educación y el de la libertad para expresarse. El asunto del carnaval, simple pretexto antes, cuaja en el artículo citado, y no es más que el comienzo de una amplia serie. Pero también aprovechará el símil en otros, como el que publicó en *El Observador* a finales de 1834 con el doble título de “Bailes de máscaras. Billetes por encargo”, o en su célebre sátira “Los tres no son más que dos... Mascarada política” (*La Revista Española*, 18-II-1834).

Junto a la libertad de expresión y su defensa por medio de estos símiles carnavalescos, abundan en Larra los asuntos educativos, y varios de ellos afectan a la música. Aparece en la descripción del señorito calavera de buena familia “que ha recibido una educación de las más escogidas que en nuestro siglo se suelen dar” (“Empeños y desempeños”, *Eph*, 26-IX-1832). En “El casarse pronto y mal” (*Eph*, 30-XI-1832) describe la educación “francesa” de quien se enamora de “una joven, personita muy bien educada también”, lectora de novelas sentimentales, y que “tocaba su poco de piano y cantaba su poco de aria de vez en cuando, porque tenía una bonita voz de contralto”.

“Pero, ¡oh dolor!, pasó un mes [*de casados*] y la niña no sabía más que acariciar a Medoro [*su marido*], cantarle un aria, ir al teatro y bailar una mazurca; y Medoro no sabía más que disputar. Ello sin embargo, el amor no alimenta, y era indispensable buscar recursos”.

Se ha subrayado aquí un destello autobiográfico, ya que su matrimonio con Pepita Wetoret, con quien se había casado en 1829, estaba ya en situación crítica. A pesar de todo, Larra es aún un crítico optimista, cree en la crítica reformadora, no ha sufrido demasiados reveses. Véase esta nota a pie de página, la primera del artículo “¿Qué cosa es por acá el autor de una comedia?” (*Eph*, 26-IX-1832):

“Creemos también que los señores que dirigen el teatro no pueden manifestar más celo del que manifiestan; las mejoras de que hemos sido testigos; el magnífico espectáculo de la ópera que a toda costa nos han proporcionado; lo que se han esmerado en salir del carril acostumbrado, excediéndose a pagar a los mismos poetas, años pasados, como nunca antes se les había pagado, todo lo prueba. Pero esto no es bastante todavía...”.

En 1836 Larra, que seguiría manteniendo la misma opinión de fondo, no la justificaría como lo hace ahora: “pasan de cuatrocientos mil reales las sumas que en metálico tienen que satisfacer anualmente” los tres coliseos madrileños a los hospitales de Madrid, a los frailes de San Juan de Dios, a las niñas de San José y al hospicio de San Fernando. Lea el interesado sus “Reflexiones acerca del modo de hacer resucitar el teatro español” (*Eph*, 20-XII-1832); el artículo, largo y prolijo como muchos de los de “El Bachiller”, resume a la perfección los postulados de este primer Larra: ácido, sin pelos en la lengua pero que aún cree de buena fe que esos males que se abaten sobre la escena y la música (en realidad, sobre la sociedad española) tienen remedio. Pronto vendrá el desengaño.

La Revista Española (1833-1834)

Entre finales de 1832 y su marcha de Madrid a primeros de 1835, Larra escribió en *La Revista Española*, luego fusionada con *El Mensajero*. En ese tiempo muere Fernando VII en septiembre de 1833, comienza la primera guerra carlista y sube Martínez de la Rosa al estrellato, tanto político (el Estatuto Real, promulgado en abril de 1834) como literario (*La conjuración de Venecia*). Larra está exultante, lleno de alegría de vivir. Un poco más tarde, se habrá consumado la

doble tragedia: la sentimental —el hundimiento de su matrimonio, el comienzo y el final de sus amoríos con Dolores Armijo—, y la decepción política con el fracaso del Estatuto. Es la época de sus más conocidas crónicas musicales: las representaciones operísticas de Bellini y Donizetti, con la llegada a Madrid de otra diva de la que según se dijo anduvo también enamorado: la Grissi.

Pero no todos los artículos musicales de Larra fueron para la ópera. En los comienzos de su colaboración con *La Revista Española* dedicó una serie a los conciertos cuaresmales, con el mismo escaso interés musical de aquel primero de 1832, aunque con más aplomo en la crítica de las circunstancias. Y casi un año más tarde, en el carnaval de 1834, reseñó con cierto interés los bailes de máscaras, tema que pasaría luego con mucha más acidez a ser uno de los símiles favoritos para sus artículos sociales y políticos: Todo es máscara en esta vida. Es la evolución del Larra crítico optimista al Larra sombrío del final.

Ahora rezuma satisfacción. Estamos llegando a la primavera de 1833, el Rey apenas se ha repuesto de su grave enfermedad y la Reina, joven y guapa, ha apostado por la moderación abriendo las Universidades, creando un Conservatorio de Música en Madrid —el primero en nuestra nación—, proclamando una primera amnistía. Los que se quejan, los “periquitos”, que miren atrás (“En este país”, *La Revista Española* [en adelante, *LRE*], 25-IV-1834):

“¿Por qué los don Periquitos que todo lo desprecian en el año 33 no vuelven los ojos a mirar atrás, o no preguntan a sus papás acerca del tiempo [...] en que no se conocía más ópera que el *Marlborough* (o *Mambrú*, como dice el vulgo) cantado a la guitarra; en que no se leía más periódico que el *Diario de Avisos*, y en fin... en que...”

Incluso se permite ironizar sobre lo de que todo lo extranjero es siempre mejor, en especial lo francés. Larra ya es “Fígaro” y traza un significativo guiño con el paralelismo de su seudónimo y el aria de aparición del personaje en *El barbero* de Rossini; en “¿Qué dice Usted? Que es otra cosa” (*LRE*, 10-V-1833), se afirma que en París hay “cuatrocientos diecisiete” autores dramáticos que escriben para el teatro (en Madrid, dos o tres, contesta otro):

— ¡Cuando yo le digo a usted *que es otra cosa!* Pues agregue usted a eso que hay sesenta y cuatro compositores de música para el teatro.

— ¡Oh! Eso ya se concibe; aquí también tenemos uno; sólo que ahora está fuera”.

Todo lo cual no obsta para que enfoque sociales los defectos que deben ser reformados. Es como una especie de inventario. Así, en una descripción casi alucinada de la vida teatral madrileña vista por un extranjero que aparenta no enterarse de nada, deja caer que “la orquesta no afina jamás” y que “el apuntador no sabe leer” (“Variedades críticas”, *LRE*, 17-IX-1833). Más adelante, ya en 1834, el pormenor de los defectos de las representaciones teatrales madrileñas alcanzará cotas abrumadoras. Pero nos interesa más ahora la crítica de la sociedad madrileña, de la española, a partir de sus intereses musicales. Así, un ridículo viejo verde, de inmaculado traje y porte, o el típico correveidile (“Varios caracteres”, *LRE*, 13-X-1833). En “La fonda nueva” (*LRE*, 20-X-1833), y con el asunto de las diversiones públicas que tanto preocupara a Jovellanos, Larra vuelve a conectar con el reformismo crítico de la Ilustración y lo actualiza. Es una de las pocas ocasiones en que, burgués



Mariano José de Larra por José G. de la Vega, 1835

Archivo fotográfico. Museo Romántico

liberal, vuelve sus ojos al pueblo llano:

“Para el pueblo bajo, el día más alegre del año reducen su diversión a calzarse las castañuelas (digo calzarse porque en ciertas gentes las manos parecen pies) y agitarse violentamente en medio de la calle, en corro, al desapacible son de la agria voz y del desigual pandero”.

Pero no menos ácido es el apunte sobre el elegante culto, todo el día desocupado:

“Por la noche, es la verdad, hay un poco de teatro, y tiene un elegante el desahogo inocente de venir a silbar un rato la mala voz del bufo caricato, o a aplaudir la linda cara de la *altra prima donna*; pero ni se proporciona tampoco todos los días, ni se divierte en esto sino un muy reducido número de personas, las cuales, entre paréntesis, son siempre las mismas, y forman un pueblo chico de costumbres extranjeras, embutido dentro de otro grande de costumbres patrias, como un cucurucho menor metido en un cucurucho mayor”.

A este asunto de las diversiones públicas dedicará Larra varios artículos, uno en pleno corazón de la crisis (verano de 1834) y varios más en su etapa de *El Español*, ya en 1836. En alguno, saca en realidad las conclusiones a que venía obligado en el artículo de “La fonda nueva” (“Jardines públicos”, *LRE*, 20-VI-1834): “Aquí no hay más que clase alta y clase baja”, es decir, no hay clases medias, las que constituyen el esqueleto de una sociedad; “he aquí la razón por qué hay un público para la ópera y para los toros, y no para los jardines públicos”.

El problema radica en la educación que se recibe, nula en el pueblo bajo, inútil e ineficaz en el que tiene acceso a

ella. En un artículo un tanto ambiguo (“La educación de entonces”, *LRE*, 5-I-1834), en el que Larra ironiza sobre la educación de su época comparándola a la “de entonces”, vuelven a aparecer viejos conceptos:

— Pues ¿y las muchachas, qué recogidas se criaban, en un santo temor de Dios, sin novelicas, ni óperas, ni zarandajas?”.

Y sin que falte un matiz muy descorazonador para un músico: un pueblo que no sabe divertirse ha de tener, lógicamente, un concepto muy bajo de quienes le divierten. En un brillante comentario sobre su profesión (“El hombre pone y Dios dispone, o lo que ha de ser el periodista”, *LRE*, 4-IV-1834), Larra toma antiguas comparaciones con el reino animal y con el vegetal. Entre los primeros, junto al asno y a otra docena y pico de “colegas”, encontramos al músico:

“Ha de ser, como el músico, inteligente en las fugas, y no ha de cantar de contralto mas que escriba con trabajo; y a todo, en fin, ha de poner cara de risa como la mona”.

No está mejor considerado el que escribe de música. En uno de los últimos artículos para *LRE* (“Un periódico nuevo”, 26-I-1835), describe Larra cómo habría de ser uno titulado simbólicamente *Fígaro*: trataría de todo (Hacienda, Guerra, Interior, Estado, Gracia y Justicia) y también sobre literatura, teatro español, actores y música:

“De *Música*. Buscaremos un literato que sepa música, o un músico que sepa escribir; entre tanto, *Fígaro [la publicación]* se compondrá como los demás periódicos. Felizmente pillaremos al público acostumbrado; y él y nosotros estamos iguales”.

La música, la sociedad española, va al igual que la política, o viceversa, según Larra. Y conforme el escritor va hundiéndose en la decepción, los símiles se acentúan. Son continuas las referencias políticas contenidas en lo que en principio son meras reseñas de representaciones operísticas. Un buen resumen podemos leerlo en su artículo dedicado a las modas (*LRE*, 24-VIII-1834):

“Es de moda, por ejemplo, en la ópera, la señora Campos; así es que apenas hay noche que no se la aplauda. No es menos moda el sorbete de arroz, ni menos insípido tampoco. Está decididamente en boga reírse todos los días de los gestos espantables del señor Género, quejarse del gobierno, y asombrarse de la inacción de los Estamentos. Estas tres modas durarán probablemente más que el talle largo”.

El señor Género era un tenor que compartía cartelera con Judith Grissi, y el sorbete de arroz era la bebida más adecuada para prevenir el cólera que amenazaba a un pueblo madrileño que, en sus creencias supersticiosas, había sido instigado a matar a unos cuantos frailes culpándoles de haber envenenado las fuentes. Todo empezaba a hacer agua, incluidos los Estamentos del Estatuto Real. Un año más tarde, la situación era aún peor, y Larra, en su primera colaboración con *La Revista-Mensajero* (“Carta de Fígaro a su antiguo corresponsal”, 2-III-1835), toma el ejemplo de la penuria presupuestaria del Conservatorio para remachar el clavo:

“Cosa buena no ocurre, ni viene buena noticia de ninguna parte; y por lo que hace a las novedades, todas las de acá son viejas. [...] Los presupuestos van en boga. El Conservatorio de Música no ha podido sacar un maravedí a la nación. Primero se contentó con 600.000 reales, luego ya pidió 400.000, después subió hasta 80.000. Pero nada. Sin embargo, a él se le dan dos cominos de todo eso. Anoche se cantó allí la *Norma*, y se asegura que siguen cantando. Siempre se ha dicho que *el español cuando canta, o rabia o no tiene blanca*. Mira tú lo que es: yo era de opinión de que le hubieran votado alguna friolera”.

Dejamos ahora a un lado, por falta de espacio, los bailes de máscaras que Fígaro reseñó en esta época, así como los conciertos cuaresmales, y nos fijamos en los siete artículos que Larra dedicó en 1834 a las representaciones de ópera

italiana, bien conocidos: tres de ellos dedicados a Bellini (*Capuletos y Montescos*, *Norma* y *Sonámbula*), y cuatro dedicados a Donizetti (*Ana Bolena*, *Il furioso nell'isola di Santo Domingo*, *Parisina* y *La extranjera*), dos, la segunda y la tercera, nuevas en la corte. El entusiasmo con Larra presenció la presentación en Madrid de Judith Grissi no logró ocultar su perenne afán político; el más mínimo pretexto era bueno para hablar, además de ópera, de política.

“¿A qué deducciones nos conduciría el empeño de hacer un artículo músico en política o un artículo político en música? Ambas cosas viven en armonía; ambas cosas, por ahora, en nuestro país, excluyen todo justo medio. [...] La medianía es insoportable en música; el justo medio es insufrible en circunstancias políticas”.

Se cuida Larra de señalar que con el triunfo de la Grissi ha vuelto de nuevo la ópera a Madrid, una manera elegante de subrayar la atonía de las pasadas temporadas (a pesar de la Tossi, de la Lalonde); y más que por su voz, por su expresión, tanto como cantante que como actriz. En este primer artículo (“Representación de I Capuletti ed i Montechi... Salida de la señora Judith Grissi”, *LRE*, 3-V-1834), sin duda el más bello de todos, Larra aprovecha para darnos algunas pistas sobre sus sentimientos estéticos. Hablando de la música de Bellini, ligera, tierna, graciosa, se enfrenta a algunos inteligentes que la califican a veces de trivial y propugna, como buen romántico, la primacía de los sentidos sobre la razón en las bellas artes. Tiene interés, además, porque es la única vez que Larra cita a Beethoven, y le coloca, por supuesto, entre los artistas “científicos, macizos y profundos”:

“En materia de Bellas Artes, y sin perjuicio del respeto que en todos los ramos tenemos a los señores inteligentes, sería bueno que se consintiese algún voto a los sentidos de los espectadores de buena fe. Si sólo tiene derecho a gustar de la Poesía, de la Música, de la Pintura el que haya secado las tres cuartas partes de su existencia en entender la profunda lengua artística de Homero, Beethoven y Rafael, será preciso confesar que no son hechas las Bellas Artes para el mundo, sino para una fracción quisquilloso y pedante de él. Nosotros, que felizmente no somos profundos inteligentes, gustamos de dejarnos arrebatados en materia de diversión por las impresiones agradables, sin presentarles el acerado escudo de una crítica rigorista donde se estrellen [...]”.

En moral cristiana estamos por resistir al enemigo; en música queremos sucumbir cuanto antes a la tentación, y ciertamente que un filarmónico en la ópera no es un anacoreta”.

Luce Larra en estas crónicas perfecta información: compara las distintas versiones oídas con anterioridad, discute las características dramáticas del libreto, las inflexiones de las voces, y, por supuesto, flagela a las empresas por el montaje de algunas representaciones... Pero la política va invadiendo poco a poco su pensamiento; hace comparaciones atrevidas entre lo teatral y lo social y, además, vamos teniendo la sensación de que, en cantando bien los divos, lo demás importa nada o poco. La inadecuación entre verdad dramática y verdad musical no estorba si la música es buena, para acabar defendiendo que es totalmente imposible el desarrollo de una buena acción dramática “en el estrecho cuadro de una ópera” (“Primera representación de Parisina...”, *LRE*, 1-IX-1834). No faltan tampoco críticas al público: ataca su preferencia por las voces o pasajes fuertes en detrimento de los delicados, y varias veces se refiere a la actitud procelosa de “la implacable cazuela”.

El Español (1836-1837)

Larra volvió a Madrid, tras unos ocho meses de ausencia, a comienzos de 1836. Extremadura con su amigo el conde de Campo Alange, Portugal, Inglaterra, Bélgica y Francia habí-

AUDITORIO DE ZARAGOZA



AUDITORIO
PALACIO DE CONGRESOS ZARAGOZA
SALA MOZART

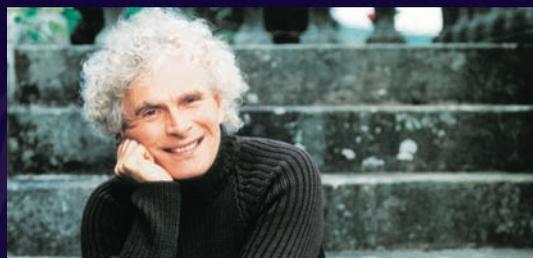
15
AÑOS



FILARMÓNICA DE BERLÍN

director

SIR SIMON RATTLE



piano

MITSUKO UCHIDA



PROGRAMA

G. LIGETI / San Francisco Polyphony

L. v. BEETHOVEN / Concierto para piano y orquesta n.º 4 en Sol, Op. 58

J. SIBELIUS / Sinfonía n.º 2 en Re, Op. 43

miércoles, 24 de febrero de 2010 • 20,15 horas

Venta de entradas a partir del viernes 22 de enero de 2010 en las taquillas del Auditorio,
cajeros Ibercaja y www.ibercaja.es



an sido remanso y evasión del doble desencanto, el personal y el político. En París fue tratado como una celebridad, y tanto el barón Taylor como el dramaturgo Scribe le habían hecho visitar museos y bibliotecas... Con un célebre "Fíguro de vuelta" comienza entonces una nueva colaboración. En carta a sus padres del 8 de enero les dice: "Soy redactor de *El Español* con 20.000 reales al año y la obligación de dar dos artículos por semana..."

La esperanza de recobrar el amor de Dolores Armijo y la desahogada posición económica forman un fuerte contraste con el paso a una decidida oposición a la política de Mendizábal. En agosto de 1836, y en el gobierno moderado de Istúriz, se presenta y es elegido diputado por Ávila, pero la desgraciada sargentada de La Granja anulará su escaño en el Congreso. Páginas tan lúgubres como "El día de difuntos de 1836" (*El Español* [en adelante *EE*], 2-XI-1836) están ya anunciando el pistoletazo fatal. Desde agosto de 1836, en que fecha el último de los artículos musicales hoy identificados, la obsesión suicida y la tragedia están ya en el horizonte. Cuando Dolores Armijo decidió recomponer su hogar, Larra no pudo resistir más y se mató.

Debemos algunas de las mejores páginas de Larra a su colaboración en *El Español*, pero aún no se ha hecho un catálogo completo de los artículos que allí escribió, y Larra mismo, como insinúa Kirkpatrick, es "el primer culpable": muchos de ellos, simplemente, no los firmó, y en especial todos los que, contraviniendo a los propósitos que anuncia en su diatriba a favor del teatro nacional, dedicó a las representaciones de ópera italiana.

Puede establecerse también en ellos varias divisiones temáticas, no todas del mismo interés. En un par de ocasiones, hace Larra crónicas de bailes de máscaras, como antaño. Más interés tienen, a mi juicio, los dos dedicados a las "Diversiones públicas". En el primero hace en realidad una excelente crónica de un concierto de guitarra al aire libre, en el madrileño Jardín de las Delicias: no da Larra el nombre del guitarrista, tal vez compadecido por el fracaso de público, pero sí hace una discreta apología del instrumento y llama la atención sobre su dificultad, dados sus escasos recursos, y menciona a Aguado, a Sor y especialmente a "Huertas" (en realidad, el muy novelesco Trinidad Huerta). En el segundo, vuelve a consideraciones de tipo general, como la relación entre civilización, buen gusto y públicas diversiones. Lo insólito es no ya el repaso, ciertamente optimista y sistemático, de los variados regocijos madrileños, sino que los enumera "además del espectáculo grandioso de la ópera, que ha venido a sernos tan necesario como el teatro nacional". Si la atribución a Larra es correcta, he de confesar mi estupor, porque en esas mismas páginas, y firmando, preconizaba todo lo contrario.

"Visto el estado de decadencia en que se hallan de algún tiempo a esta parte los teatros de esta capital", Larra había hecho un detallado análisis de sus causas culpando en buena parte a los excesos que se cometían en los montajes de óperas italianas ("Teatros", *EE*, 29-II-1936, y "Teatros. De la separación de la ópera italiana y del teatro nacional. De la empresa de ópera italiana", *EE*, 8-III-1936).

En ellos, la colisión entre teatro hablado y música es frontal, y no sólo en la escena, sino hasta en la enseñanza. Larra, que había hecho una buena apología de la utilidad del Conservatorio de María Cristina en varias ocasiones, añade un argumento nuevo a los ya conocidos: el fracaso de la Declamación, añadida vergonzantemente a un regio establecimiento pensado sobre todo para el canto. Si el legislador decide que ha de proteger el teatro, sólo cabe una solución: la separación radical de géneros, cada uno en un recinto diferente. El Teatro del Príncipe, según rumores, se dedicaría al verso (el teatro hablado), y el de la Cruz a la ópera, lo que le mueve a redactar el segundo y decisivo

artículo, que trata en efecto de la necesaria separación entre ambos géneros.

La ópera italiana, con los últimos éxitos de público, había arruinado al teatro nacional hablado: ese es el punto de partida. Larra se esfuerza en resaltar sus diferencias, para concluir que en ningún caso la prosperidad de uno debe depender de la del otro. Es cierto que los productos (las recaudaciones, diríamos hoy) son mayores en la ópera, pero mucho mayores son sus gastos, por lo que en realidad el verso había estado financiando al canto. Al margen de todo, se impone la separación, ya que el Estado no se decide por la supresión de lo italiano. Larra, por su parte, anuncia que no volverá a tratar de óperas italianas porque no son "parte del teatro nacional".

A pesar de este propósito, y según lo apuntado por Susan Kirkpatrick, razones aún no bien aclaradas movieron a Larra, sin el riesgo de la firma, a dar testimonio de nuevas funciones operísticas en Madrid; italianas, por supuesto. Así, en el mes de julio, hizo un breve y amargo resumen de la actualidad teatral de verso y mencionó el concierto de presentación de una nueva diva, la Carradori: "No ha gustado" ("Teatros. Función extraordinaria. Señora Carradori, cantante italiana", *EE*, 4-VII-1836). Poco después volvió a relatar la presentación de una nueva italiana en Madrid, la Alberti, introduciendo en la crónica un juicio de valor interesante: era más rossiniana que belliniana, pues canta más que expresa, y la expresión, como vimos cuando ensalzaba a la Grissi, es lo que mejor efecto produce entre los partidarios de la nueva escuela ("Ópera italiana. Salida de la señora Alberti, prima donna, y del señor Tatti, primer tenor. Otelo", *EE*, 12-VII-1836).

Y ya en el mes de agosto, traza Larra sus dos últimas crónicas italianas, aunque sigue sin firmarlas. La primera representación de una nueva obra de Donizetti, *Gemma de Vergy*, con nuevo tenor, Pietro Lej, provoca el juicio habitual: mal libreto, pero buena música, aunque no muy original ("Ópera italiana. Primera representación de Gemma di Vergy, tragedia lírica del maestro Donizetti", *EE*, 8-VIII-1836). Y ante otro Donizetti, *L'esule di Roma*, ya conocido en Madrid y en representación accidentada, traza una excelente comparación entre los estilos de Bellini y Donizetti. Tras alabar a este último por la riqueza de sus combinaciones armónicas, rara vez originales sin embargo, Larra se decanta resueltamente por Bellini por su mayor pureza de líneas, mejor gusto y más afectuosidad ("Ópera italiana. Representación de L'esule di Roma, ópera de Donizetti", *EE*, 14-VIII-1836).

Si este artículo sin firma es suyo, como parece, no cabe mejor juicio ni una despedida más refinada como crítico musical.

Antonio Gallego

¹ Este ensayo es un pequeño extracto del mucho más amplio que con el título de "Larra, la lira bien templada", y dedicado a Ramón Barce *in memoriam*, he publicado en el *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, XVII (2009), pp. 521-570, con amplio aparato crítico.

² Tengo ultimada una antología de unos 40 escritos musicales de Larra, o a él atribuidos, con sus correspondientes notas; pienso que su edición tiene el mismo interés que tantas y tantas antologías de sus artículos de costumbres, políticos, literarios, teatrales..., y está a disposición de quien desee editarla.

³ El inteligente ensayo de María Soledad Catalán Marín, "Larra y la Ópera", en *Cuadernos de Investigación Filológica*, XXVI (2000), pp. 7-15, se circunscribe exclusivamente a las crónicas firmadas y bien conocidas de representaciones operísticas en Madrid, y a su conexión con las circunstancias históricas y biográficas del escritor: no pretende ser, ni es, una "lectura musical" de Larra.

Auditorio Nacional

Amén

Jueves 21 de enero
22:30 h Sala de Cámara

Ostravská banda
Conrad Harris violín
Arne Deforce
violonchelo
Daan Vandewalle
piano
Marta Marinová alto
Petr Kotik director

Galina Ustvólskaya
Gran Dúo
Sinfonía nº 4
Dúo para violín y
piano
Composición nº 1
Sinfonía nº 5

Encuentros I

Viernes 5 de febrero
19:30 h Sala de Cámara

Solistas de Cámara
de San Petersburgo

Galina Ustvólskaya
Trío para clarinete,
violín y piano

Boris Tischenko
Quinteto para piano

Dimitri Shostakóvich
Quinteto para piano

Encuentros II

Sábado 6 de febrero
19:30 h Sala de Cámara

Solistas de Cámara
de San Petersburgo

Galina Ustvólskaya
Sonata para violín
y piano

Alfred Schnittke
Quinteto para piano

Olivier Messiaen
Cuarteto para el fin
de los tiempos

Alter Klang

Miércoles 17 de febrero
19:30 h Sala de Cámara

Cuarteto Diotima
Cañizares guitarra
flamenca
Arcángel cantaor

Mauricio Sotelo
Degli Eroici Furori
Audééis
Estremecido por el
viento
La guitare: la
*mémoire incendiée**
*Alter Klang**

*estreno absoluto

Liturgia fractal

Jueves 18 de febrero
19:30 h - Sala de Cámara

Cuarteto Diotima

Alberto Posadas
Liturgia fractal

Dies Irae

Jueves 4 de marzo
22:30 h Sala de Cámara

Ensemble Ludus
Gravis
Stefano Scodanibbio
director

Arvo Pärt
Pari intervallo

Stefano Scodanibbio
Homenaje a Galina
Ustvólskaya

John Cage
Ryoanji

Galina Ustvólskaya
Composición nº 2

La integral para piano

Martes 9 de marzo
22:30 h Sala de Cámara

Oleg Malov piano

Galina Ustvólskaya
Integral de las
Sonatas
Doce Preludios

Sin título 0410

Concierto extraordinario
Miércoles 7 de abril
19:30 h
Hall de la Sala Sinfónica

Francisco López
Sin Título 0410

De profundis

Jueves 22 de abril 22:30
h Sala de Cámara

Iñaki Alberdi
acordeón
Ekkehard Windrich
violín
Raphaël Chretien
violonchelo

Sofia Gubaidulina
De profundis
Diez preludios
In Croce
Et expecto
Silenzio

¡Jesús, sálvanos!

Concierto extraordinario
Lunes 31 de mayo
19:30 h Sala Sinfónica

Orquesta de la
Comunidad de Madrid
Daan Vandewalle
piano
Petr Kotik director

Galina Ustvólskaya
Octeto
Sinfonía nº 1
Concierto para piano
Composición nº 3
Sinfonía nº 2
Sinfonía nº 3

Abonos: 32 €
(hasta el 14 de enero)
Localidades sueltas
y conciertos
extraordinarios: 6 €
Venta en Auditorio
Nacional, Teatros del
INAEM y Servicaixa:
Tel: 902 33 22 11 y
www.servicaixa.com

musicadhoy 2010 Universo Ustvólskaya



EL PAÍS



www.musicadhoy.com

PETER EÖTVÖS: “BARTÓK SE CONVIRTIÓ EN MI LENGUA MATERNA MUSICAL”



Fotos: Garas Kalman

El reciente paso por Madrid, donde nunca antes se le había visto, fue fructífero para Peter Eötvös. El músico húngaro nacido en 1944 en la ciudad transilvana de Székelyudvarhely, tuvo la oportunidad de mostrarse en la doble faceta de compositor y director que absorbe la mayor parte de su actividad. El resto lo dedica a la Fundación que lleva su nombre. En las dos semanas que dedicó a la capital dirigió el Plural Ensemble en un concierto de la Fundación BBVA; ofició frente a la Orquesta de Cámara Sony de la Escuela Superior de Música Reina Sofía en el estreno español de su *Octeto* de vientos en memoria de Karlheinz Stockhausen, encargo de la Institución, poniendo el broche a su presencia responsabilizándose con la ONE en las tres citas del fin de semana de un programa del ciclo *Música y Naturaleza*. Por si fuera poco, tuvo que hacer huecos en su tupida agenda para rematar, cuando ha convertido la ópera en *niña de sus ojos*, un nuevo trabajo, *La tragedia del diablo*, inspirada en un drama de Imre Madách, que verá la luz en el gran coliseo muniqués el próximo 22 de febrero con el propio Eötvös en el foso.

Tras el éxito en Lyon de *Tres hermanas*, su primera experiencia lírica en gran formato, destacó la Caja de Pandora operística, y no ha parado desde entonces de moverse en ese terreno. De eso va a hacer doce años.

Exactamente, se cumplirán en marzo.

¿Cuántas contabiliza hasta la fecha?

Si contamos *As I crossed a bridge of dreams*, que hice para Donaueschingen, revisada y ampliada para su estreno, también en Lyon, como *Lady Sarasbina*, duplicando casi la duración y pasándola a texto cantado en toda su extensión, *La tragedia del diablo* que se estrena el mes que viene en Múnich será la séptima.

Comparada con las anteriores...

Es una ópera íntegramente cantada en la que, como en *Tres hermanas*, recorro de nuevo a dos orquestas: una grande en escena y una pequeña en el foso, porque es un modelo que ha funcionado muy bien. Acústicamente y también desde el punto de vista de la dramaturgia, ya que es interesante contar con esos dos conjuntos musicales: el de gran sonoridad detrás de la cortina y el pequeño abajo. Por eso voy a retomarlo una vez más en Múnich con esta ópera, de la que se han programado tres funciones ahora, recuperándola posteriormente para el Festival de verano de este año.

¿A qué razones obedece esa distribución espacial de la orquesta?

Como se sabe, fui músico en el grupo de Stockhausen desde 1968 y con él, en cada producción o en cada concierto una de las partes más importantes de nuestro trabajo consistía en pensar en las acústicas. Era un auténtico loco y un especialista en ese punto. Sus conocimientos sobre la acústica en general eran increíbles. Teníamos un grupo con instrumentos acústicos y amplificadores, puesto que utilizábamos mucho los altavoces. Y cada concierto, cada propuesta era un proyecto. Situados en la escena, controlaba cuidadosamente dónde nos teníamos que colocar cada cual, y dónde iba la amplificación. Su clarividencia acerca de las posibilidades y los resultados sonoros era absoluta. Ahora soy yo quien utiliza aquellos conocimientos, porque los encuentro muy importantes. Como además dirijo desde hace 30 años, al tener una gran experiencia con las orquestas, tengo claro hasta qué punto los resultados sonoros pueden cambiar simplemente con la distribución de los músicos. No lo hago porque me divierta plantearme los proyectos uno a uno, ni es mi interés tener a la orquesta en danza continua de un lado para otro. Pero cuando tengo que abordar alguno que considero muy importante, estudio la distribución de la orquesta. En Viena, por ejemplo, hice en un concierto

con la Sinfónica de Viena una obra de Schoenberg, *Die glückliche hand*, y el *Barbazul* de Bartók, para lo que dispuse los vientos delante, las maderas a un lado, los metales al otro, y todos mirándome a mí, que tenía delante los instrumentos pequeños, la percusión, el arpa... Las cuerdas las situé sobre las escaleras, y las voces detrás, sin que nadie emitiera los sonidos directamente al público. Todos dijeron que el resultado fue una maravilla. Incluso los cantantes, que comentaron que por fin alguien había conseguido que se escuchase todo, sin miedo a que la tuba o los trombones delante de sus narices les obligase a gritar para que se les comprendiera. Por eso, cada vez que puedo pongo en práctica esas ideas.

En sus palabras han aparecido, y no por casualidad, dos nombres divinizados para usted. De una parte, Stockhausen; de otra, Bartók, ¿a quien le debe más?

No podría hablar de más y de menos sin establecer dos fases distintas en mi vida. Mi abuelo era músico. Mi madre, que tiene 95 años, profesora de piano. Desde los dos o los tres años, la atmósfera que me rodeaba tenía que ver en alguna medida con la música. De ahí que llegase a ella de forma natural. Y felizmente mi escuela, que no estaba en Budapest sino en Miskolc, era muy avanzada. De modo que empecé mis estudios de piano con los clásicos e inmediatamente pasé a Bartók sin ningún miedo. Muy pronto, porque hablo de 1948 o 1949. Bartók había muerto en 1945, y tratándose de un húngaro, era un hecho singular el que se le aceptase tan pronto... y en la escuela. Pero lo cierto es que así aprendí sus pequeñas piezas, que son geniales. Bartók se convirtió en mi lengua materna musical. En aquel momento es cuando tuve la certeza de que Bartók era un músico húngaro que había que defender, porque su música era grande.

¿Quien le afianzó en ese argumento? ¿Su maestro Kodály?

¡Menuda pregunta! Pero veré, fue la resistencia. Hungría, sea con los tártaros, los mongoles, los turcos, los habsburgos o los rusos, siempre ha vivido oprimida. Y mira por dónde, el que hace veinte años no haya nadie presionándonos, de no tener un enemigo ahí, puede llegar a convertir para los húngaros en un problema. Se diría que echamos a faltar enemigos. En aquel momento, para la política en general de los "comunistas", así, entre comillas, la música de Bartók era demasiado progresista. Sólo una parte, puesto que al tiempo se le relacionaba con la música popular por la colección de cantos elaborada junto a Kodály, que en los años 50 fue un personaje

muy importante. En la cultura era Dios, y todo lo que decía al respecto, se hacía. Su autoridad, al margen de su aspecto y de su voz, era mayor que la de cualquier ministro, porque gozaba de una gran reputación. No sé por qué, pero afortunadamente era así. Y puesto que era amigo de Bartók, lo defendió frente a los políticos, que en 1952, hace nada, vamos, llegaron a prohibir su música. Fueron unos meses, pero la consideraron ofensiva para Hungría. Tocar Bartók en ese momento se podía considerar como un signo de resistencia. Esa fue la actitud hasta más o menos 1955. Después, todo se normalizó. Incluso se comenzó a manifestar orgullo por tener un compositor internacionalmente reconocido... El problema hoy con Bartók, no en Hungría pero en otros países, como Italia, su música continúa considerándose demasiado contemporánea. Cuando con 14 años seguí mis estudios en Budapest, comencé a recibir nuevas informaciones, que tenían que ver con esa resistencia a la que me refería, con lo *underground*, al margen de la vida cotidiana.

Por razones como esa, no dejará de considerarse un privilegiado.

Para mi fortuna, soy de los que tuvo la posibilidad de viajar a Alemania, a Darmstadt, y de conseguir grabaciones magnetofónicas de algunas cosas, siempre de manera encubierta. Esa circunstancia me brindó la posibilidad de escuchar obras como *Gesang der Jünglinge* de Stockhausen, y otras de Pierre Henry o Boulez. El nombre de este último lo conocía, al haber encontrado en la Biblioteca de la Academia de Budapest la partitura de sus *Improvisaciones sobre Mallarmé*. A falta de otra posibilidad para conseguir aquello que para mí se trataba de algo completamente nuevo, tanto en lo referente a la escritura como al pensamiento, cada día acudía allí y me dedicaba a copiar, como en la Edad Media. Así empecé a escribir música, fuertemente influenciado por Boulez y Stockhausen. Y también por la electrónica, que era un factor, mejor un milagro, para mí, en la que también pude ejercitarme más tarde, ya que, desde mis tiempos de estudiante en la Academia, muy pronto percibieron mi interés por ese aspecto de la música. Y no fueron los músicos los que se dieron cuenta, sino la gente del teatro y los cineastas, que eran más avanzados. Ellos son los que me hicieron los primeros encargos. Afortunadamente los filmes polacos en aquel momento iban muy por delante de todos los demás, y como política-mente no se podía decir que los *tovari-chi* de Polonia no iban por el buen camino, nos dejaban ver sus filmes. A

partir de ese punto empezamos a plan-tearnos que, si ellos podían hacerlo, también nosotros. Así es como empecé a trabajar en los pequeños estudios en Budapest de Filmfabrik con unos medios muy sencillos y muy primitivos. Hacía música electrónica, la grababa, la cortaba, invertía las pistas... todo de un modo muy elemental. Pero las ideas ya estaban ahí. Cuando terminé mis estudios en Budapest pedí una beca y me la concedieron en la Deutscher Akademischer Austauschdienst.

¿Tuvo la posibilidad de “pedir destino”?

Cuando me preguntaron en qué ciudad quería estudiar, dije que en Colonia, porque tenía referencias de sus estudios de electrónica. Sabía que estaba allí Stockhausen. Y también la West Deutsche Rundfunk, que había interpretado su *Gruppen*... El día de mi llegada a esa ciudad, después de haber estudiado el idioma en un curso de dos o tres meses, nada más atravesar la puerta de la Musikschule me topé con un anuncio que decía “Stockhausen busca copista”. Pensé: esa plaza se ha creado para mí. Comprenderé ahora que mi influencia de Stockhausen naciese ese mismo día. Y no haya cesado hasta su muerte.

Su salto a Colonia funcionó, como en el caso de Ligeti, para liberarse de las cargas opresivas que lo atenazaban? ¿Como un modo de mostrar su cara de resistente?

Eso es. Más o menos como le ocurrió a Ligeti, con la diferencia de que él era mucho mayor que yo cuando dejó Hungría. Y lo hizo por razones achacables a experiencias negativas, que yo no había tenido. Tenía mi pasaporte, y se me permitía entrar y salir. Así funcionaron los veinte años de diferencia que separan mi generación de la de Ligeti. No me marché de mi país como un disidente. No existían argumentos políticos. Sencillamente, me surgió la oportunidad de dar el buen paso en el momento oportuno. Así hasta hoy.

Otro nombre: Ligeti, para unir a los de Bartók, Kurtág... ¿Qué ocurre en su país, que ha dado esa cosecha tan increíble de músicos por metro cuadrado, si incluimos los intérpretes?

En mi opinión, eso sucede en todos los países. Basta con observar lo que pasa en España, en Francia, en Inglaterra... en todos se podría hacer una selección de tres o cuatro grandes compositores y una decena o dos de buenos intérpretes. Lo que pienso que se puede decir respecto a los países de la Europa oriental es que a Hungría le ha correspondido desde el siglo XIX o un papel en cierta medida un tanto exótico. Antes incluso si pensamos en la llegada de los mongoles en el 1200... Para el resto de Europa en Hungría ha existido siempre una frontera de exotismo: nos faltaba algo para estar total-

mente integrados. Esa circunstancia se sigue dando en la relación con los países de nuestro entorno. Con Austria las cosas hoy no funcionan mal, aunque la situación no sea la óptima. Pero si pensamos en Rumanía, Eslovaquia o Ucrania, vemos que, desgraciadamente, los contactos no existen. En algunos casos, como el eslovaco, son catastróficas por la cantidad de tonterías que hacen los políticos de una parte y otra. De alguna manera, y no lo digo con aire de tragedia, estamos aislados. Desde hace mil años Hungría no ha podido integrarse con los países de su entorno. Porque si el lenguaje es diferente, la mentalidad lo es aún más, tanto en el sentido positivo como en el negativo.

Después de idas y venidas, de amores y deserciones, ¿qué queda del espíritu Darmstadt?

Desde mi punto de vista, aquella energía que lo caracterizó desde sus comienzos, después de la Segunda Guerra Mundial, con su voluntad de renovar por entero el espíritu del mundo de la cultura tras aquel paréntesis. La actitud de Stockhausen y sus amigos como Nono, Boulez, Pousseur y los demás tenía que ver con una acción político-cultural de no aceptar lo que había causado esa contienda desde el punto de vista cultural. Había que reorganizar el mundo, y esa idea de entonces continúa siendo positiva, no lo olvidemos. La primera vez que pisé Darmstadt tenía 21 años, y allí estaba aún la gran generación de maestros. Escuché a Boulez, a Ligeti, a Maderna... En lo que después haya devenido Darmstadt no tiene nada que ver con sus fundadores, sino más bien con la gente más escolástica que de allí salió después.

Destaca la energía, de la que usted rebosa. Desde aquella obra que escribió con 11 años, ¿cuántas han llegado?

No lo sé. Tendría que mirarlo. Jamás me he parado a contarlas, ni me gusta mucho ese sistema de los opus. Todo porque, como retiro muchas cosas, no me apetece registrarlas como “opus menos...”. Algunas están concluidas, pero muchas de ellas por suerte o por desgracia no las he terminado. Cuando inicio un proceso de composición no pienso nunca en que debo llegar hasta el final. Siempre queda un espacio que permite, cuando me surge una idea, cuando descubro algo que pueda enriquecer la obra, incorporarlo. Así, hasta que muera o hasta que decida pararme. Por eso se entiende su larga gestación de obras como *Intervalles-Intérieures*, escrita entre 1974 y 1981 o, más aún, *Windsequenzen*, desde 1975 a 2002. Algo similar a lo que hacía Stockhausen.

No siempre, pero en ocasiones procedía así. Los *Punkte*, por ejemplo, entrañaban un proceso que le hacía

regresar a ellos cada veinte años y rehacerlos casi de nuevo. También lo ha hecho en ocasiones Boulez con las obras de sus comienzos, como *...explosante-fixe...*, en la que aún continúa trabajando, convertida en proyecto de toda una vida.

En algunas de sus obras, como *Atlantis*, el paisaje cobra entidad. ¿Qué significa para usted la Naturaleza?

La Naturaleza es algo inherente a mi carácter, si lo comparamos con la relación que establece Pierre Boulez. Para él el mundo es el vidrio, el metal. Para mí, por el contrario, es la madera. Mis materiales serían la tierra, las piedras, la arena... Eso no quita que comprenda bien a Boulez, porque sé lo que la Naturaleza representa para él. Stockhausen la entendía en cierto modo como yo, pero mirando al cielo. Las raíces estaban en la tierra, pero se dirigían hacia Dios, algo que yo no entiendo, porque para mí no existe. Para mí las raíces de la tierra pueden apuntar hacia el Cosmos, sin personajes. No me gusta fijar la idea del Cosmos orientado hacia la voluntad de una persona, que sería la idea de Dios, que tengo excluida.

Tres hermanas es una de las propuestas de Mortier para el Teatro Real.

Existía un proyecto también con Antonio Moral que está en un *impasse* desde que me comunicó su salida. Era distinto, y muy atractivo. La invitación suponía que, como director, me responsabilizase musicalmente de *El Castillo de Barbazul* y que, en tanto que compositor, escribiese una obra en un acto que funcionase como prólogo a esa ópera de Bartók. Se solventaba el problema que se plantean todos los teatros del mundo cuando tienen que decidir qué incluyen antes de ese título para rematar el programa. Con frecuencia lo hacen con Schoenberg, de vez en cuando con Ravel... cada cual aporta su idea. La de aquí era un proyecto que podría haber funcionado bien. Con Mortier estamos viendo la posibilidad de si se retoma y cuándo. A él le apetece también *Tres hermanas*, pero no se sabrá nada definitivo hasta que no termine de cuadrar sus programaciones.

Le balcon, una de sus óperas, sobre un texto de Genet, se cantó en francés; *Tres hermanas*, en ruso, por estar inspirada en Chejov; para *Angels in America*, su esposa preparó el libreto en inglés a partir de la obra de Tony Kushner... ¿cómo no utilizó el español en *Del Amor y otros demonios*, estando detrás la mano de García Márquez?

Tengo dos argumentos. El primero, que el estreno estaba previsto en el Festival de Glyndebourne, que es quien me la encargó. Para el segundo me remitiría a la opinión en contra que recibí de distintas personas españolas acerca de ello. Mi proyecto con el



señor Moral contemplaba la posibilidad, al estar destinada al Real, de hacer algo en español. Pero me pasó lo mismo: las personas con las que hablé me dijeron que, al no hablar yo español, y sabiendo que el público que acude a ese teatro está familiarizado con la ópera en italiano, la escribiese en ese idioma. Por eso finalmente pensé para el proyecto de Madrid en una magnífica novela de Alessandro Baricco, *Senza sangue*, sobre una mujer en torno a los sesenta años y un hombre de unos 70. Dos personajes de cierta edad, que funcionarían en el contexto del *Barbazul* que iría a continuación. Arrancaría con la historia, cantada, de esos dos personajes que tienen un pasado tras ellos, para cambiar de generación con *Barbazul*, con dos cantantes distintos. Lo curioso es que, después de trabajar la obra de García Márquez, un colega me comentó su pena porque yo hubiese dejado pasar la oportunidad de hacer una obra en español. Así que, como este proceso está también abierto, es posible que lo haga algún día.

¿Habló en aquel momento con García Márquez?

Personalmente, no. Le solicitamos su permiso, y lo concedió inmediatamente y de una manera muy cordial, pero algunos meses después, su agente nos escribió diciendo que habían firmado un contrato con una productora cinematográfica latinoamericana, que había comprado todos los derechos de García Márquez para la película. Nos prohibía cosas como filmarla en vídeo; imprimir el texto... Prácticamente todo. Pero era demasiado tarde, porque la ópera estaba en marcha, con la mitad escrita. No era ya momento de comenzar a cuestionarse qué se podía hacer y qué no. Es una pena, porque la ópera está bastante conseguida. Pienso que el curso continúe, y

que una vez todo en regla después del estreno en el cine, podamos conseguir la autorización para grabarla en DVD. Es un texto magnífico. García Márquez me resulta muy cercano. Compartimos el mismo lenguaje y el mismo pensamiento natural, a su vez válido como sentimiento universal.

En cierta ocasión, comentó que le gustaba dirigir su propia música para pasar una especie de examen. ¿Le gusta escucharla dirigiendo otros?

Naturalmente que sí. Desde hace cuatro o cinco años he observado el interés de muchos directores hacia mis óperas. En este momento tengo la suerte de que en todos los festivales del mundo, la mayor parte de mis obras las dirigen otros. Por eso no sólo lo acepto, sino que disfruto escuchándoles. Es como una especie de examen para comprobar qué funciona en mis obras y qué no.

¿Qué ocurre en ese último caso?

Cuando compruebo que varios directores lo ven de una manera distinta a como yo creí hacerlo, pienso que tal vez sea un error mío, y a partir de esa consideración puedo reescribir ese punto concreto. En ese momento no soy crítico con el director sino conmigo mismo. Con ellos me muestro como un colega que les puede aconsejar cómo hacer tal cosa o tal otra. La relación que establezco con ellos es similar a la de Boulez conmigo a lo largo de los años. Para él nunca fui el muchachito que estaba junto a él, sino un igual, porque es alguien fantástico. No digo que exista amistad entre nosotros, pero cada vez que puede, viene a verme dirigir óperas y conciertos. Me parece maravilloso que sea capaz de encontrar tiempo para dedicármelo.

Durante su primera visita a Madrid ha tenido la oportunidad de dirigir el Plural Ensemble, la Orquesta de Cámara de la Fundación

Reina Sofía y la ONE, ¿qué le parece el modo de hacer música en España?

Después de esta primera oportunidad que he tenido de mantener todo ese tipo de contactos, comienzo a descubrir en mí un claro amor hacia España. No sólo en lo relativo a la música. Pienso también en la arquitectura: los nuevos edificios, los teatros y todo lo que se está construyendo. Es extraordinario. Pero lo que más me deslumbra es el sentido de la calidad que he encontrado. Algo que no se ha destruido desde la Edad Media, lejos de lo que ocurre en los Países del Este donde cada veinte o cada cuarenta años una guerra lo cambia todo. En mi país, en Hungría, nada ha podido evolucionar nunca porque cada cierto tiempo todo se destruye por razones políticas. Y no hablo sólo de destrucción física, también me refiero a la mental. Y eso es catastrófico. Aquí, afortunadamente la mentalidad pasa por la continuidad. Como ejemplo, hablaré de la Orquesta de la Fundación Reina Sofía. Tengo mucha experiencia en este terreno, después de haber visitado muchas escuelas en Alemania, Inglaterra o Francia, y veo ésta de Madrid, aparte del entorno mismo, como una escuela de élite por el modo en que se ha sabido elegir lo mejor de lo mejor. Con un especial espíritu para con los estudiantes, y estos a su vez para con la Escuela, concedores exactamente de lo que supone formarse en ella. Otra cosa que les distingue es el número. En Colonia, donde estuve dando clase, teníamos 1500 alumnos. Al ser tantos, era imposible tener un control de lo que allí sucedía. Por esa razón me fui muy pronto de allí para volver a Karlsruhe, donde había 500 estudiantes, y el control era mucho mejor. Era posible. Nos conocíamos prácticamente todos. Por eso la situación aquí, con más o menos un centenar de alumnos, cada cual con un seguimiento especial, me parece un completo lujo. Se puede ver qué quieren y qué son capaces de hacer. Y eso se traduce en la calidad de los resultados. Con ellos he trabajado muy bien, aunque siempre el tiempo resulta corto y no se puede aspirar a solucionar todos los problemas. Como cuentan con una buena preparación, pudimos avanzar muy deprisa. De ese modo, disfruté preparando la obra que la Escuela me pidió hace tres años. Escribirla me ha proporcionado un tiempo muy feliz, porque partía de conocer la gran reputación de que goza en el mundo entero Paloma O'Shea, que es alguien muy especial. Por eso, al recibir su encargo me propuse hacer algo también especial, porque para mí era muy importante. No se trataba de una solicitud cualquiera.

Juan Antonio Llorente

Confluencias Mahler-Schoenberg

EL SUEÑO DEL ESCRIBA

*Unter der toten Eiche
Scheint der Mond'.*
Erwartung, Richard Dehmel
(1863-1920)

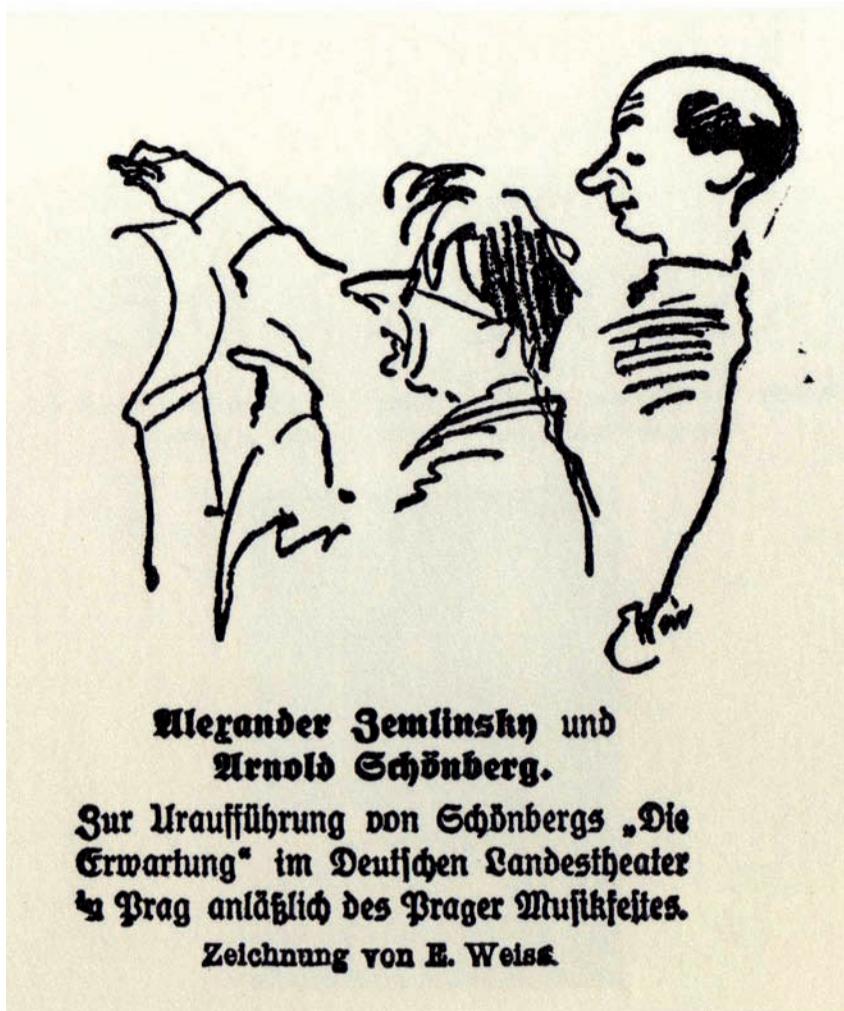
Desde Sócrates hasta Schoenberg, han pasado por la cabeza de miles de artistas incontables sueños, unos conscientes y otros de manera inconsciente. Sueños sórdidos, alucinaciones cosidas por la mano de la existencia. Dictados internos de la mente.

La mayoría de ellos habría funcionado a la perfección como obra de arte: música, literatura, cine, pintura... El mismo Schoenberg pintor reproducía en sus cuadros la impresión estática de un sueño. Soñó Joyce, Poe, hasta Freud se atrevió a soñar cómo se podían interpretar esos sueños, metiéndonos en el mundo de la inconsciencia. Kokoschka plasmó la tensión sexual en *Los muchachos que sueñan*, mientras Mahler, en alguno de sus sueños, resolvía la manera de instrumentar un pasaje, por ejemplo durante el periodo en que estaba componiendo la *Tercera Sinfonía*, o como la *Octava*, que afirma que le fue dictada. En 1909 Mahler escribe a Bruno Walter: "Pobre del artista en el que vida y sueños confluyen de manera que las leyes de uno de los mundos predominan en detrimento del otro".

"Por tres veces soñó Randolph Carter la maravillosa ciudad, y por tres veces fue súbitamente arrebatado cuando se hallaba en una elevada terraza que la dominaba"².

¿Qué podrían llegar a tener en común Lovecraft y Schoenberg? En este caso concreto, el sueño. Todo está en ellos. Las obras de arte siempre han estado y siempre estarán erigidas sobre y en los sueños, su último reducto en la antesala antes de dar a luz o, en este caso, la celda de donde jamás llegarán a salir, condenadas a vagar en el espacio sin que nadie las llegue a requerir nunca ni nadie las eche de menos. Pero el mismo Schoenberg recibe sus obras inconscientemente del Comandante Supremo. Schoenberg escribió *Erwartung*, según su propia confesión, en una especie de estado místico o de sueño. La obra fue completada en un espacio de tiempo increíblemente corto: del 27 de agosto al 13 de septiembre de 1909, en Traunkirchen.

En las noches heladas, apartadas del tiempo, el crujido de la música de



**Alexander Zemlinsky und
Arnold Schönberg.**

**Zur Uraufführung von Schönbergs „Die
Erwartung“ im Deutschen Landestheater
in Prag anlässlich des Prager Musikfestes.**

Zeichnung von E. Weiss.

Alexander von Zemlinsky dirigiendo y Arnold Schoenberg. Dibujo de E. Weiss, con ocasión del estreno de *Erwartung*

un judío casi se tornaba intrascendente, infinito. La llamada *Novena Sinfonía* de Gustav Mahler ya estaba lista; era también el año 1909 cuando Robert Walser redactaba la novela *Jakob von Gunten. Ein Tagebuch* y sus *Poemas* eran publicados en Berlín. Un largo aliento planeaba sobre las obras de Schoenberg.

El 29 de diciembre de 1909, en una carta dirigida a Mahler, Schoenberg no esconde sentirse totalmente atrapado por la figura del compositor, después de estar presente en un concierto en Viena de la *Séptima*. En ella aprovecha también para decir: "La sociedad Ansorge me dedicará una velada el 4 de enero: los *Gurrelieder*, con piano; un ciclo de canciones sobre poemas de Stefan George; tres nuevas piezas para piano [*Op. 11*]. Mi monodrama

[*Erwartung*] va ser ejecutado en Mannheim". Esta representación de la que habla no sería posible en esa ocasión.

El estreno de *Erwartung*, *Mono-dram in einem Akt op. 17*, con libreto de una estudiante de medicina, la vienesa Marie Pappenheim (1882-1966), no pudo llevarse a cabo hasta el 6 de junio del año 1924, en Praga, siendo el compositor de la *Lyrische Symphonie*, Alexander von Zemlinsky, el encargado de dirigirla, con Marie Gutheil-Schoder³ en el papel protagonista, todo un genio musical, como la calificó Alma Mahler.

Coincidiendo ese mismo año, en que Arnold Schoenberg estaba ocupado en el *Quinteto de viento op. 26* y él mismo dirigiría el estreno de la *Serenata op. 24*, pero esta vez en Viena, también tuvo lugar la primera repre-

sentación de su segunda ópera, *Die glückliche Hand op. 18* (1909-13).

En febrero y abril del año 1924⁴ se estrenaban en Berlín *Die Nibelungen* de Fritz Lang, un visionario como los sueños de un sonámbulo. Se edita la novela de la seducción de la muerte y la enfermedad, *Der Zauberberg*, de Thomas Mann, y tres días antes de este estreno muere Kafka, el artista del hambre, siendo enterrado en Praga. Un año antes, escribía en su diario la que sería su última anotación:

“Incapaz de nada, excepto sufrir. Me es cada día más doloroso escribir. Es comprensible. Cada palabra, retorcida en manos de los espíritus. El único consuelo sería: ‘sucede, quieras o no quieras’. Y lo que tú quieras sólo tiene una importancia mínima”. “Una mañana, al despertar de una noche llena de sueños intranquilos, Gregor Samsa se encontró, en su cama, convertido en un bicho monstruoso”⁵. La música de Schoenberg hubiese sido un perfecto alivio para las palabras de este escritor de lo incompleto.

Como escribe Lovecraft: “La emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido”⁶.

Erwartung está precedida de *Das Buch der hängenden Gärten* (1908-1909) *op. 15* (El libro de los jardines colgantes). Las posteriores *Cuatro Canciones para orquesta op. 22*, sobre un poema de Ernest Dowson —traducido al alemán por Stefan George— y los tres restantes de Rilke, están en el lado opuesto, configuran una obra más melódica.

Erwartung es de una duración más o menos similar a la brutal bocanada que es la *Kammersymphonie n.º 1 op. 9* y de concepción ininterrumpida. El fagot da pie a la obertura de la obra. De la nada, ese *Nicht* de los místicos y de Heidegger. Se trata de un lenguaje nocturno, en donde su belleza radica en una tajante articulación. Las flautas en *staccato* le dan una sensación de movimiento, como en la parte final de la III Escena, con esa especie de *ostinato* en el crujido de la hierba, pidiendo ayuda a su amado, materializado por los trémolos de las cuerdas, flautas y el estremecedor timbre que produce el unísono a la octava de flautín, clarinete en re y trompeta con sordina (cc. 116 a 119), punto en común en las tres obras que nos ocupan. Como de una premonición irrefrenable, inevitable, cada motivo que sale a flote, es abandonado al momento, creando una serie de fugaces temas, con un ente propio.

En uno de sus artículos, el titulado *Neue Musik: Meine Musik* (ca. 1930), Schoenberg nos deja entrever una idea



Programa del día del estreno de *Erwartung*, en Praga, 1924.

sorprendente al meditar sobre *Erwartung*: “La intención de *Erwartung* es representar en cámara lenta todo aquello que ocurre durante un único segundo de máxima excitación espiritual, extendiéndolo en una media hora de duración...”. Si nos centramos en estas esclarecedoras declaraciones del mismo compositor, observaremos que lo llevó a cabo de manera consecutiva a lo largo de los 426 compases de que está compuesta esta obra, el ejemplo más radical de atematismo.

“En *Erwartung*, la voz de la protagonista y la misma destrucción temática es el principio de unificación”. Es la reflexión que hizo Webern. Éste coincidió en el año 1909 con Schoenberg, en escribir otras piezas para orquesta, las *Seis Piezas para orquesta, op. 6*. Estas últimas fueron estrenadas en Viena en el año 1913 bajo la dirección de Schoenberg.

“El tipo de análisis molecular, en el que cada faceta de una obra ha de demostrar su necesidad estructural”, era la meditación de Glenn Gould sobre la música de Schoenberg, en especial la de piano.

Schoenberg y Barcelona

El 14 de enero de 1910 estrenaba en Viena Etta Werndorff las *Tres Piezas para piano op. 11*. En la década de los cincuenta y sesenta, Josep Cercós era el único intérprete de piano que podía tocar Schoenberg en Barcelona. Una obra como la *Suite op. 25*, en ese tiempo era una música casi desconocida y aún hoy se interpreta en ocasiones

muy concretas y extraordinarias. Increíblemente, Schoenberg tuvo una relación bastante estrecha con la Ciudad Condal (1931-32), allí fue donde finalizó el segundo acto de *Moses und Aron* (n.º 15 de la edición crítica), escribió la segunda de las piezas para piano del *Op. 33* y un breve fragmento en 1931.

En una carta mecanografiada de Augusto Barrado, director de la *Revista Musical-Americana* de Madrid, fechada el 6 de enero de 1915, dirigida a Adolfo Salazar, quien fue colaborador y posteriormente director de la misma, le especifica:

“Como quiero dar pronto el número, le agradeceré muchísimo me traiga pronto (lo más tarde el 12) todo el original, incluyendo lo de Schoenberg, que supongo podremos inaugurar en este número”. Se trata del artículo “Músicos revolucionarios modernos” en el que Salazar analiza las *Cinco piezas orquestales op. 16* (1909). Es probable que sea éste el primer ensayo analítico publicado en España sobre la obra del compositor austriaco. Y en otra carta, esta vez dirigida al licenciado Daniel Cosío Villegas, desde México, fechada el año 1942, Salazar hace mención del interés en poder obtener grabaciones y partituras desde Nueva York de *Pierrot Lunaire* y *Klavierstuecke op. 11*: “Sería muy útil tenerlas, para explicar la técnica al mismo tiempo que la audición”⁸.

Ferruccio Busoni hace una versión de la segunda de las piezas (1910), especificando que se trataba de la versión de *concierto*. ¿Tal y como la concibió Schoenberg no era para ser ejecutada en un recital? En ella añade arpeggiados, calderones, buscando respiraciones, ya que Schoenberg duda más del descanso. En una carta dirigida al director del Teatro Nacional de Mannheim, Arthur Bodanzky, Schoenberg le especifica que necesitaría *su reducción para piano* del monodrama *Erwartung* que se debía estrenar en esa ciudad y que no pudo tener lugar⁹.

Si comparamos las dos partituras, la original de Schoenberg y el esqueleto que dejó a manera de guía práctica para los cantantes el pianista Eduard Steuermann, intérprete de *Pierrot* entre otras obras de Schoenberg, vemos que el primero, de entrada, amplía a tres pentagramas para aglutinar todas las voces y sentir todo el espectro armónico tal y como será en un inmediato futuro al ser abordada la partitura de orquesta.

En el interior de la obra pueden sentirse las palabras del compositor: “El arte es el grito de socorro [*Notschrei*] de quienes experimentan en sí mismos el destino humano”. En el año 1929, *Erwartung* se representó en la Ópera de la plaza de la República de Berlín. Schoenberg le especifica claramente al

intendente Ernst Legal las condiciones sobre la puesta en escena. El compositor, a medida que se iba construyendo la obra, ya tenía presente todo lo referente al tema escénico. “Es indispensable que a la mujer se la vea siempre en el bosque, para comprender que lo teme. Pues toda la pieza puede ser entendida como una pesadilla. Precisamente por eso tiene que haber también un verdadero bosque [...] Todo tiene que suceder a telón abierto [...] Debe eliminarse todo lo que perturbe la vista [...] Los objetos y lugares de mis obras son parte activa y por eso han de ser reconocibles tan claramente como las alturas de las notas”¹⁰. ¿Qué dirían los directores de escena ante las directrices que dejó bien marcadas de cómo debían ser representados sus dramas musicales? Esta lección de honestidad con la obra de arte, llevada hasta las últimas consecuencias, esta protección de padre ante sus hijos, debería ser bastante fuerte como ejemplo, tanto para los compositores que se prestan a cualquier montaje como para los directores de escena que violan, sin el menor escrúpulo, todos los derechos del compositor y, a veces, hasta del argumento, y todo ello por querer *estar al día*.

Colores

Las *Cinco Piezas para orquesta*¹¹, fueron estrenadas en Londres el 3 de septiembre de 1912, en la batuta de Henry Wood. El compositor bautiza la tercera de las piezas a través de los colores, esos *Farben* que tanto Sorolla como Kokoschka utilizaron. “...por medio de la fluctuación de colores instrumentales cambiantes sobre el fondo inmóvil de la misma nota”, nos dice Hermann Scherchen, gran conocedor de la música de Schoenberg y al que le debemos la materialización en forma de libro de toda su experiencia como director. Estamos hablando de *Lehrbuch des Dirigierens* (1929) en la única y conocida traducción al español de Robert Gerhard como *El arte de dirigir la orquesta*.

¿Por qué Sorolla, por qué Kokoschka? Este último, muy unido de forma indirecta a Mahler, el mismo año de *Erwartung* pintó *Asesino, esperanza de las mujeres*, cuyo título original, *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1919) fue tema de inspiración para una ópera en un acto de Hindemith, con libreto de Kokoschka. Música y pintura fueron aliadas de la locura. Era el retorno al sentimiento trágico de la existencia. Cuando, en 1909, el pintor de rastros humanos, Joaquín Sorolla —muerto un año antes del estreno de *Erwartung*—, pintó a dos damas con sus vestidos blancos al viento, *Paseo a la orilla del mar*, esfumadas bajo sus pamelas,



Escenografía (1) para *Erwartung*, pintada por el mismo compositor

mirando al pintor de pasados, la una con su rostro cubierto y la otra con cara de premonición, ¿indirectamente podría reflejar las dos caras de Alma Mahler? Ella fue una luz, una guía para el compositor y seguidamente tuvo una tempestuosa relación con Oskar Kokoschka. Tanto éste como Sorolla y el grupo de artistas *Brücke*, fundado en Dresde en el año 1905, formaron parte de los coleccionistas de colores atonales, de valores definitivos, absorbidos por el trazo de la locura, de capas mates, obtusas, que quebrantan la luz. Mahler, Schoenberg... todos ellos utilizaron diferentes lenguajes pero con una idea en común: la del pensamiento.

En la primera de las piezas que conforman las *Drei Klavierstücke op. 11*, el compositor no puede evitar doblegarse ante un romanticismo que aún sigue muriendo inevitable de aludir pero que nota tras nota se va disgregando hacia la búsqueda del nuevo artista.

Apropiándonos de uno de los versos de Caballero Bonald: “Dentro de cada palabra hay otra/...” esta sería la idea de *Erwartung*. En cada nota se oculta la verdadera nota. La primera es el pretexto de existir, la segunda es su existencia en curso. Si seguimos la idea del judío francés George Steiner, en donde dice que *Ulises* de Joyce es una pródiga nota a pie de página a Homero; *Erwartung* sería un pie de página de *Moses und Aron*.

El sabio dice: “hay que crear con el corazón caliente y la cabeza helada o recibir el objeto platónico”. Nosotros no podemos. ¿Se han fijado en que nuestra escritura nunca está sentada, nunca en reposo? Así es también, la música de esta etapa de la historia de la vida. Hay que “saquear las moradas de la vida”¹² para endurecer nuestros recuerdos.

El principio de la *Novena* se trata de un poema en construcción, asustado y tímido, apoyado y protegido por las ondulantes cuerdas. Unas solitarias, sorprendentes y agonizantes síncopas. La *Novena* es de una dignidad impasible. Leonard Bernstein fue un gran traductor hasta el extremo de la música mahleriana. Siempre nos preguntaremos cuál fue la causa que le hizo rehusar grabar la *acabadísima Décima Sinfonía* y así colaborar en la inexplicable tradición de muchos directores, aparte de mostrar ese alejamiento hacia la Segunda Escuela de Viena¹³.

Los tiempos primero y tercero, Andante-Adagio y *Purgatorio*, de esta mal entendida sinfonía, prácticamente acabados, se estrenaron en Viena, el 12 de octubre de 1924.

Joyce ya se hallaba en la composición de *Finnegans Wake* (1922 a 1939), sobrevolaba toda la energía de esos intentos de un ser humano de ir más allá de su propia posibilidad.

Pascal evoca a Zenón, en la pequeñez y en los espacios limitados nos podemos encontrar con el abismo y con la forma más perturbadora del infinito. Justamente encabezando el segundo tiempo de la *Novena*, figura la larga descripción: Im Tempo eines gemächlichen Ländlers. Etwas täppisch und sehr derb¹⁴. Mahler hace un uso tímido pero claro del adjetivo infinito. En el facsímil de la *Novena* vemos cómo tacha Scherzo como título general del segundo movimiento y lo rebautiza Menuetto infinito. En esta obra, el compositor elimina la celesta, ya que en la *CanCIÓN de la tierra* la eternidad estaba simbolizada por este instrumento. ¿El infinito o la nada? Un segundo para ver toda la vida de uno, antes de morir.

El conjunto de estas cuatro obras

Centro para la Difusión de la Música Contemporánea



MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

**AUDITORIO 400
MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFÍA**

temporada **CDMC**
2009-2010

Lunes, 18 de enero
OCTETO IBÉRICO DE VIOLONCHELOS
Elías Arizcuren, director
Elena Gragera, mezzosoprano
Electroacústica LIEM
OBRAS DE: Vadillo, Greco, Erkoreka, Xenakis, Lazkano

Lunes, 25 de enero
**ENSEMBLE RESIDENCIAS I
(TRÍO ARBÓS+NEOPERCUSIÓN)**
José Minguillón, compositor residente
OBRAS DE: López, Minguillón, Wallin, Evangelista

Lunes, 1 de febrero
PLURAL ENSEMBLE
Fabián Panisello, director
OBRAS DE: Ligeti, Panisello, Francesconi

Lunes, 8 de febrero
GRUP INSTRUMENTAL DE VALÈNCIA
Joan Cerveró, director
José Antonio Orts, performer
OBRAS DE: Guerrero, Orts, Rueda, Gálvez-Taroncher, Torres

Lunes, 15 de febrero
ENSEMBLE KLANG
"Monográfico Tom Johnson"

Lunes, 22 de febrero
ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN
Johannes Debus, director
Benny Sluchin, trombón
OBRAS DE: Parra, Stroppa, Fujikura, Murail

Lunes, 1 de marzo
**ENSEMBLE RESIDENCIAS II
(TRÍO ARBÓS+NEOPERCUSIÓN)**
Arcángel, cantaor
José Río Pareja, compositor residente
OBRAS DE: Pareja, Sotelo

Lunes, 8 de marzo
HERMANOS CAPUÇON
OBRAS DE: Martinu, Skalkottas, Kodály

Lunes, 15 de marzo
ENSEMBLE DE LA ORQUESTA DE CADAQUÉS
Jaime Martín, director
David del Puerto, guitarra eléctrica
Leigh Melrose, barítono
OBRAS DE: Charles, Del Puerto, Maxwell Davies

Lunes, 22 de marzo
LONDON SINFONIETTA
Franck Ollu, director
OBRAS DE: Varèse, Webern, Casablanca, Takemitsu, Grisey, Holt

Lunes, 12 de abril
**ENSEMBLE RESIDENCIAS III
(TRÍO ARBÓS+NEOPERCUSIÓN)**
Isabel Urrutia, compositora residente
OBRAS DE: Gander, Urrutia, Jodłowsky, Kagel

Lunes, 19 de abril
ENSEMBLE MADRID
"Encuentro Palermo-Madrid"
OBRAS DE: Sollima, Sciarrino, Suárez, Turina, Cruz de Castro

Lunes, 26 de abril
CAMERATA DE MADRID
José Luis Temes, director
OBRAS DE: García Aguilera, Pérez Maseda, De la Cruz, Besada, Medina

Lunes, 10 de mayo
ENSEMBLE KURAIJA
Andrea Cazzaniga, director
OBRAS DE: Gerenabarrena, Camarero, Belcastro, Erkoreka, Luc, De Pablo

Lunes, 17 de mayo
CORO Y SOLISTAS DE LA ORCAM
Jordi Casas, director
"Cristóbal Halffter, 80 aniversario"

Lunes, 24 de mayo
ENSEMBLE LABORATORIUM
Christoph Löser, director
Andrés Gomis, saxofón
OBRAS DE: Furrer, Torres, Vassena, Bermejo

Lunes, 31 de mayo
MODUS NOVUS
Santiago Serrate, director
Diana Tiegs, soprano
OBRAS DE: Bernaola, Barce

Lunes, 7 de junio
EDUARDO POLONIO, música
ANA DE ALVEAR, video
"Música e imagen I"
Beyond us (más allá de nosotros)

Lunes, 14 de junio
ATELIER GOMBAU
Carlos Cuesta, director
Juan Carlos Garvayo, Isabel Pérez Requeijo, pianos
María de Alvear, música
Isaac Julien, video
"Música e imagen II"
Equilibrio

Lunes, 21 de junio
VOCALLAB NEDERLAND
Taller de voz contemporánea y teatro musical

**ENTRADA LIBRE
HASTA COMPLETAR AFORO**

Horario de conciertos: 19:30 h.
Auditorio 400. Ronda de Atocha, esquina a c/Arguñosa
Teléfono: 91 7741072
<http://cdmc.mcu.es>

que nos han ocupado, posee muchas cicatrices en común, pero nos centramos en sólo una de ellas, la más marcada, la más precisa, la que tenía un relieve más evidente. Empiezan en forma de duda, con una figura mínima, cautelosa, siempre lento y con instrumentos de tesitura grave. Destilando poco a poco la esencia. *Erwartung* empieza con un solo fagot, la primera de las *Piezas para orquesta* ataca delicadamente los violonchelos con sordina, la primera de las *Tres Piezas para piano* se abre con una suave negra descendiendo a otra negra y la *Novena Sinfonía* de Gustav Mahler se despliega como un rugido a lo lejos de los violonchelos. Para ellos una nota fue suficiente para desencadenar una abrasadora tregua en sus vidas.

La Tierra, al igual que la Música, lleva su alma enferma y en proceso de destrucción. Como la lava. En música sería su historia que aún corre imparable, goteando... movimientos sobrecogedores como seísmos que fueron *Boris Godunov*, *Parsifal*, *Wozzeck*, *Erwartung*... El arte reside en la memoria y en ella residen los ecos de aquello que puede que nunca podrá escuchar, como esa idea beckettiana en la que “la utopía o la sombra del futuro se reduce a una pura, esforzada y heroica espera en lo que no ha de venir”.

Mientras en el año 1951, en Hollywood, Robert Wise ultimaba *Ultimatum a la Tierra*, Schoenberg moría en Los Ángeles. Éste también nos dejó una clara predicción dirigida al nefasto futuro que le esperaba a la música. *Erwartung* se grabó por vez primera cuatro meses después de la muerte del compositor, El 19 de noviembre de 1951, con Dorothy Dow y la Orquesta Filarmónica de Nueva York, dirigida por Dimitri Mitropoulos.

No sabemos si Schoenberg quiso dejar con *Erwartung* una especie de precedente, pero obras como *El castillo de Barba Azul* (1911) —con sólo dos personajes, de Béla Bartók, con texto de Béla Balázs—, *Sancta Susanna* (1921) de Paul Hindemith o el psicodrama en un acto *Murillo* (1989) de Josep Soler —con texto de juventud de Rilke—, aumentan el dolor del dramatismo, por estar el foco concentrado en la gran miseria que puede ser *ser humano*. Ahora, tanto la ópera como estas músicas, en especial las de Schoenberg, siguen aún sufriendo su propia tragedia. Los directores de escena han ocupado los escenarios y se ríen de los sonidos que surgen del foso. Los compositores se apresuran a escribir “su” ópera, que para algunos será la única, porque está de moda, y los teatros de todo el mundo agachan la cabeza y programan lo de siempre, alimentando de esta forma hasta la saciedad lo que

el público pide y cree que necesita.

La *Novena* de Mahler, las *Tres Piezas para piano op. 11* y las *Cinco Piezas para orquesta op. 16*, serán unos satélites alrededor de *Erwartung*, en un espacio saturado por los sentimientos de horror, cuyas sombras alumbrarán el nuevo siglo.

Según la *mousiké* de Plutarco, las escuelas de Pitágoras, de Arquitas y de Platón, ni el curso del universo ni el movimiento de los astros se producen ni se organizan sin la presencia de la música.

Estrenada en Viena el 12 de junio de 1912. La *Novena Sinfonía* se gestó durante los veranos de los años 1908 y 1909, con ojos apagados y vidriosos, junto a la pálida ventana de esa minúscula casa. Para Alban Berg, el primer movimiento fue lo más maravilloso que jamás compuso Mahler. Esta música es como permanecer atónito bajo el volcán esperando a que empiece a derramarse el estallido del momento; protegida y escoltada insoportablemente por dos inmensos Adagios.

Una tarde cualquiera, una jaula con barrotes de angustia. La música inofensiva, casi inocua, que poco a poco se construye a ella misma hasta formar grandes monumentos en ruinas. De marmórea perfección. Un canto de sonidos, un perfume que cuando más se huele ya no forma parte de él. Mahler, Hölderlin, dos genios que se ensombrecían, buscaban su realidad, reían, pero seguidamente se hundían en los amargos pozos de su corazón para librar una lucha vital y generar sus cantos. Mahler, en esa minúscula jaula de madera que era Toblach, no pudo evitar que por las grietas se deslizara el aire en forma de cristal muy fino, la ilimitada música. El Adagio final es de un nivel musical más profundo aún que la agonía. Esta sinfonía ni mucho menos se aleja de esa elevada resignación, como describe a toda la música de Mahler, Arnold Schoenberg. Éste mismo sentía a la *Novena* extraña. En ella, el compositor apenas aparece como individuo. Parece una obra de un personaje oculto, ajeno, que inteligentemente utiliza *el sueño del escriba* como su portavoz. Mahler incluso pensaba que tenía un cuerpo nuevo. En esta música los *Cantos de vida y esperanza* han sido fulminantemente borrados y desfigurados de la faz de su mente. En el último Adagio la orquesta va cavando, como esclavos bajo la amenaza del látigo, un gran hoyo en la tierra. ¿Será el lugar que le corresponderá sin reposo a la humanidad?

Tanto Mahler como Schoenberg, forman parte de ese listado de artistas que debieron ser castigados durante su vida, a cambio de los honores que se les rendirían más tarde.

Nosotros terminamos, no como Mahler, sino con una *epanadiplosis*. Cuando la música de este ser humano suena, las nubes despiertan, aúllan, surgen los colores del final del mundo. Los instrumentos graves soportan el peso de las ausencias y los instrumentos agudos soportan el recuerdo infantil muy presente, de aquello que más nunca volverá. Esa larga y agónica coda que fueron *La Canción de la Tierra*, la *Novena* y *Décima* sinfonías, situadas en el interior de la caverna y los contornos afilados de las sombras, son la única luz que se permite transitar cerca de esa música.

Habrà que *soportar el rumor de la memoria*¹⁵.

Joan Pere Gil Bonfill

¹ Bajo el roble muerto/brilla la Luna. Schoenberg escogió este primer poema para los *Vier Lieder op. 2* para soprano y piano.

² Principio del relato *The Dream-Quest of Unknown Kadath* de H. P. Lovecraft (1890-1937).

³ Esta cantante ya había hecho una aproximación a la música de Schoenberg, con el estreno del *Segundo Cuarteto de cuerda op. 10*, en donde se requiere a la voz en el tercer y cuarto tiempos.

⁴ En el año 1924 morían Gabriel Fauré y Puccini y nacerían Truman Capote, esa adorable criatura y el apuesto y radical Marlon Brando, el que años más tarde encarnaría al romano Marco Antonio en *Julio César* de Mankiewicz.

⁵ *Die Verwandlung* (La metamorfosis) de Kafka.

⁶ Principio de *Supernatural Horror in Literature* (en *Dagon and Other Macabre Tales*) de H. P. Lovecraft, 1926-36.

⁷ En 1928, Webern hizo otra versión para una orquesta más reducida.

⁸ Adolfo Salazar, *Epistolario 1912-1958* (Madrid, 2008) Edición de Consuelo Carredano.

⁹ La mayor parte de los llamados grandes compositores actuales, sobre todo españoles, aún no se ha enterado de que antes de afrontar la instrumentación de su ópera, hay que concebirla y concentrar lo que sería toda la música en la partitura para canto y piano.

¹⁰ Pueden verse los dibujos, las pruebas materiales que existen, realizados por el mismo compositor, para la escenografía de esta obra.

¹¹ En 1949, Schoenberg hizo una versión para una orquesta más reducida.

¹² *ARS VIVENDI/1* de “Arquitectura efímera” de Francisco Ruiz Noguera.

¹³ Sólo tenemos referencia de la existencia de la maravillosa grabación del año 1962, del *Concierto para violín y orquesta* de Alban Berg con Isaac Stern y la Filarmónica de Nueva York.

¹⁴ En tempo de danza lenta. Un poco torpe y muy grosero.

¹⁵ *ARS VIVENDI/2*,



"interprétées avec délicatesse par Andrea Bacchetti dont le toucher est magnifié par une prise de son naturellement réverbérée"
(Classica-Répertoire)

"une interprétation lumineuse, intime, racée et soignée"
(Pizzicato)

"mit schönsten Legatobogen und schlankem Ton bestätigt"
(Fonoforum)



RCA Red Seal 886970577427

"played with elegance and zest, work wonderfully on piano"
(The Observer)

"Galuppi's sonatas takes a real musician to make them speak as eloquently and affectingly as here ... a notable recording"
(Gramophone)

"unas interpretaciones personales que además de excelentes se presentan desde ya como referenciales"
(Scherzo)

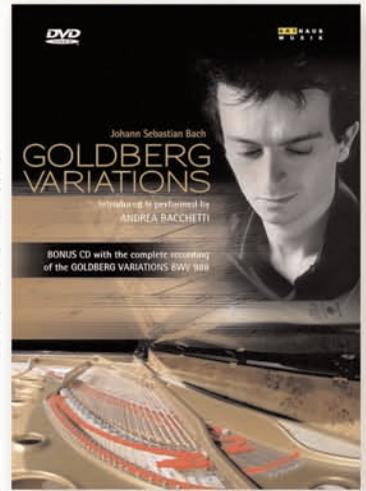
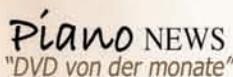


RCA Red Seal 886973679326

"convincing and engaging performance, on a par with the best piano versions out there, among which I count Angela Hewitt's and András Schiff's"
(Fanfare Magazine)

"these performances as among the very best currently available"
(American Record Guide)

"ein exzellentes stilistisches Einfühlungsvermögen an den Tag legt"
(Klassik Heute)



ARTHAUS 101447

"his performance of the Two-Part Inventions is among the best that I have heard"
(IRR - International Record Review)

"his upright, precise, slightly stilted manner conveys their origin as pieces for harpsichord"
(The Independent)

"intensely personal, musically discriminating at a very high level, highly sophisticated pianistically"
(Piano Magazine)



DYNAMIC CDS 629 1/2

"un modelo de interpretación a imitar"
(mundoclasico.com)

"las interpretaciones de Bacchetti poseen tanto un extraordinario nivel técnico como una plena comprensión del universo de Berio"
(Ritmo)

"el cumulo de detalles que el estupendo A.B. apoyó"
(ABC)



DECCA 4763479

LA FORMACIÓN DE LOS MÚSICOS PROFESIONALES DEL SIGLO XXI

Cualquier actividad musical implica la participación de una serie de actores que la hacen posible: intérpretes, compositores, directores, público, técnicos de sonido, productores, musicólogos, profesores, estudiantes, etc. La música es el catalizador, pero el significado surge de la interacción de todos los participantes (ver el artículo *Yo músico, tú músicas, el música...* SCHERZO nº 246, p. 156). Los papeles pueden estar más o menos diferenciados, pero se suele decir que los músicos son aquellas personas que interpretan, escriben o dirigen la música, aunque no deberíamos olvidar que los profesores también lo son. Si adoptamos una visión más amplia de lo que significa ser músico, podríamos incluir a todos los actores, a todos las personas que *musican*.



Hay actividades musicales que requieren la especialización y profesionalización de algunos de los participantes, aunque esto ha ido variando a lo largo del tiempo. Por ejemplo, fuera de los teatros de ópera, las orquestas profesionales con dedicación plena no fueron habituales en Europa hasta bien entrado el siglo XIX, lo normal era encontrar músicos *amateurs* y profesionales tocando juntos.

En general, decimos que un músico es profesional cuando dedica la mayor parte de su actividad laboral a la música y de ella obtiene su principal fuente de ingresos, aunque la realidad es más compleja: ¿deberíamos considerar al compositor norteamericano Charles Ives (1874-1954) como un músico profesional, aunque su principal actividad laboral fuese la de agente de seguros?

El músico profesional del siglo XXI

El mundo de la música y la industria musical ha estado siempre en constante evolución, pero la vertiginosa velocidad del cambio es una de las principales características de estos inicios del siglo XXI y una de las que tiene mayor incidencia en la profesión de músico. Además de rápidos, los cambios se están produciendo en muchos frentes: en los hábitos culturales y formas de consumo de la música; en los sistemas de distribución; en los puestos de trabajo que se ofrecen; en el número de estudiantes que se gradúan cada año; en los niveles de financiación pública; en la internacionalización; en la aplicación de las nuevas tecnologías; en el acceso a la formación... Antes se hablaba de cambios generacionales, pero ahora unos pocos años son suficientes para introducir profundas transformaciones.

Ante esta situación, la pregunta que nos hacemos es: ¿cuántos músicos profesionales y con qué perfil necesitaremos en un futuro más o menos cercano? Podríamos hacer una aproximación basada en las demandas del mercado: cuántos músicos requirieren anualmente las orquestas de un país, a cuántos grupos de rock puede dar salida la industria discográfica, etc. El problema es que, debido a la rapidez con la que cambia la escena musical, es difícil predecir con exactitud cuál va a ser la demanda real. No podemos tampoco olvidar que la música es un bien cultural y educativo de

primer orden, y por lo tanto la demanda de músicos profesionales no puede regirse únicamente por las leyes de mercado, aunque también sería un error llevar las cosas al otro extremo y profesionalizar indiscriminadamente a cuantos músicos quisieran.

Otro factor a tener en cuenta es que los propios músicos tienen capacidad de generar riqueza cultural y actividad económica: el surgimiento de un artista puede animar a un nuevo público a acudir a los conciertos, una bien establecida red de escuelas de música con profesores de calidad puede incrementar tanto el consumo de música como la venta de instrumentos...

Las orquestas sinfónicas

A modo de ejemplo veamos lo que sucede en la música clásica y específicamente en uno de los ámbitos que tradicionalmente ha empleado a un mayor número de músicos: el de las orquestas sinfónicas. Fijémonos en Alemania que, con 130 orquestas profesionales, es el país con más orquestas sinfónicas en relación al número de habitantes. A lo largo de las dos últimas décadas, el número de orquestas ha disminuido y además se viene produciendo un progresivo envejecimiento del público. Una encuesta realizada entre los abonados de la Filarmónica de Múnich revelaba hace unos pocos años que la media de edad era ya de 58 años. En cuanto a la relación entre la oferta y la demanda de puestos de trabajo, datos de hace cinco años revelan que anualmente se gradúan unos 1.400 músicos orquestales en los conservatorios alemanes y sin embargo las orquestas únicamente ofrecen 170 nuevas plazas al año. Cada plaza anunciada atrae frecuentemente más de 200 candidatos, incluyendo muchos instrumentistas extranjeros.

España es un caso distinto, ya que fue a partir de los años 80 cuando se crearon una buena parte de las 27 orquestas profesionales que tenemos en la actualidad y se construyeron la mayor parte de las salas de concierto. El problema que hubo entonces fue que previamente no se había producido una renovación de la educación musical superior y por lo tanto muchas de las plazas creadas fueron ocupadas por músicos provenientes de otros países, espe-

cialmente en la cuerda. Actualmente, las pocas plazas nuevas que se ofrecen atraen a un gran número de candidatas, y sin embargo la cantidad y calidad de jóvenes músicos españoles que tocan instrumentos orquestales, formados tanto en los conservatorios y escuelas superiores de nuestro país como en el extranjero, es mayor que nunca.

La crisis de público y económica hace que un número creciente de orquestas europeas se estén dando cuenta que deben diversificar su actividad y atender mejor a las demandas de la sociedad si quieren sobrevivir. Por este motivo, muchas orquestas han creado ya servicios educativos y sus músicos llevan a cabo actividades pedagógicas y de divulgación. Sin ir más lejos, en la conferencia anual de la Association of British Orchestras (Asociación de las orquestas británicas) se hablaba recientemente de la necesidad de revisar el proceso de selección de los músicos de tal forma que se tuviese en cuenta, no solamente el nivel instrumental de los candidatos, sino también su capacidad para llevar a cabo proyectos educativos. Esto va a propiciar un cambio en el perfil profesional del músico de orquesta.

Portfolio career

Entre los músicos profesionales siempre ha habido, junto a algunos con empleos a tiempo completo más o menos estables: músicos de orquesta, profesores, técnicos de grabación, etc., otros que han desarrollado su actividad profesional, por necesidad o vocación, combinando diversos trabajos: intérprete y profesor, compositor y productor... La realidad actual y el futuro que se anticipa nos indican claramente que estos trabajos estables que duran toda la vida están desapareciendo y por lo tanto el músico tiene que adaptarse y descubrir los beneficios de lo que en inglés se denomina una *portfolio career*, una carrera que combina diversos perfiles o trabajos profesionales. La diferencia es que ahora esta *portfolio career* ya no debería verse como algo forzado por las circunstancias, sino como la oportunidad de desarrollar una carrera que puede aportar una gran riqueza profesional y artística, y que además puede colocar al músico en una mejor situación para adaptarse al cambio.

Para ilustrar esto, veamos algunos casos posibles, de los cientos que puede haber y que no están muy alejados de la realidad actual:

Un violinista toca en un grupo de cámara, es miembro de una orquesta sinfónica en la que se encarga de coordinar las actividades educativas, escribe para una revista especializada y ocasionalmente da conciertos como solista.

Una cantante de jazz, que tiene su propia banda, ha creado un sello discográfico para poder comercializar sus grabaciones y da clases en una escuela de música donde además es jefe de estudios.

Un pianista y compositor de música para cine ha montado una empresa de producciones audiovisuales, da clases de composición en un conservatorio superior y frecuentemente toca con el grupo que acompaña a uno de los artistas más destacados del pop nacional.

Un músico comunitario, que ha iniciado un proyecto de integración social a través de la música para un ayuntamiento, es guitarrista del grupo de rock que ha sido elegido grupo revelación del año y en el grupo es el encargado de la página web.

Estos ejemplos nos indican también que el músico profesional del siglo XXI no solamente tiene que estar bien preparado en uno o varios campos y ser flexible, sino que

también tiene que formarse en una serie de áreas que le permitirán tener un mejor control y proyección de su propia carrera: gestión, organización, producción, *marketing*, comunicación, etc.

La formación

Un músico está, o debería estar, formándose toda su vida, pero su educación inicial, aquella que le abre las puertas del mundo profesional, es un proceso que culmina en general con unos estudios superiores. No todos los músicos profesionales pasan o han pasado por ellos, especialmente en algunos campos como el de la música popular; sin embargo, las exigencias del mundo artístico y laboral y la necesidad de titulación superior para poder realizar algunos trabajos como el de profesor, hacen que hoy en día una buena parte de los músicos profesionales se formen en escuelas y conservatorios superiores de música y universidades.

Centrémonos pues en estos estudios superiores: ¿cuál es la formación que deben recibir los futuros músicos profesionales para poder afrontar con garantías los retos de una sociedad en constante cambio?

La gran competitividad del mercado laboral en los distintos ámbitos de la música puede impulsar a los centros a ofrecer unos planes de estudios que persigan la excelencia en campos muy especializados. En algunos casos esto puede favorecer el éxito profesional y artístico de unos pocos músicos, pero preguntémosnos por ejemplo: ¿cuántos de los miles de graduados que surgen cada año de los centros superiores de todo el mundo tienen garantizada una carrera profesional como solista internacional? Evidentemente muy pocos, en cambio la inmensa mayoría desarrollará una *portfolio career*.

La difícil ecuación es ofrecer unos programas de estudios que:

Potencien el desarrollo máximo de las capacidades individuales en la especialidad principal (interpretación, pedagogía, composición, dirección, musicología, sonología, producción, etc.).

Permitan trayectorias profesionales mixtas y distintas a la habituales.

Impulsen la creatividad, la flexibilidad y la exploración de nuevos campos.

Ayuden a comprender el papel social, cultural y artístico del músico.

Proporcionen herramientas para el desarrollo profesional del músico.

La solución no es, evidentemente, llenar los cursos de asignaturas, sino encontrar fórmulas imaginativas que faciliten la adquisición de competencias transversales que puedan ser aplicadas a las diversas áreas de la actividad futura y cambiante del músico profesional. Para ello es también muy importante mantener un diálogo constante con los estudiantes que ya se han graduado y están trabajando para conocer de primera mano el resultado práctico de la formación que han recibido.

En España, la adaptación de los planes de estudios de los centros superiores de enseñanzas artísticas al Espacio Europeo de Educación Superior (proceso de Bolonia), que debe ponerse en marcha en el curso 2010-2011, representa una oportunidad que no deberíamos desaprovechar.



Joan Cortès

LLUÍS VIDAL Y FREDERIC MOMPOU: DE PIANO A PIANO

La música de Frederic Mompou (1893-1987) ha inspirado numerosas relecturas jazzísticas, aunque nunca habían alcanzado la plenitud musical que la conseguida ahora por Lluís Vidal. El veterano pianista catalán, a la postre uno de los grandes barones del jazz nacional, presentó su particular tributo *mompiano* el año pasado, aunque no ha sido has-

ta ahora cuando su traslación discográfica se ha consumado. El trabajo lleva el explícito título de *Mompiana* y cuenta con el respaldo de toda una poderosa multinacional como es Universal, que se ha hecho con los derechos de comercialización de una grabación y un proyecto surgido del pequeño sello catalán ContraBaix. La noticia se acompaña de otros impor-

tantes protagonistas, empezando, no sólo por los lujosos vientos invitados del valenciano Perico Sambeat y el norteamericano Dave Douglas, sino por los propios miembros del trío del pianista, el contrabajista Masa Kamaguchi y el baterista David Xirgu.

Entre todos han conseguido una música que, contando ya con un corazón propio, bombea emociones renovadas y palpita sangre nueva, que es lo mínimo que se le puede exigir a todo jazzista que se precie. Lluís Vidal es maestro desde hace tiempo y esta su última debiera ser excusa para compensarle todos los olvidos o maltratos que ha podido sufrir durante este tiempo. Es cierto que pocas veces se le ha podido ver más allá de la escena catalana, pero igualmente veraz es que pocas veces se le ha llamado. Y eso, más que a injusticia, suena a pecado, un pecado que bien pudiera empezar en estas mismas páginas.

De la música de Mompou, reconocido como uno de los grandes compositores para piano del siglo pasado, se ha dicho que se mueve entre el paisaje exterior y la más abstracta interiorización. El propio compositor ya lo dejó dicho: "Es música callada porque su audición es interna, con la misión de penetrar en las grandes profundidades del alma y las regiones más secretas del espíritu". A partir de estas palabras, queda claro que el sentido de la audacia y la belleza alcanzan cotas extremas en la recreación que del universo *mompiano* hace Lluís Vidal. "La música de Mompou siempre ha estado presente a lo largo de mi vida. No recuerdo ni dónde, ni cuándo ni qué pieza escuché por primera vez, pero resulta evidente que es un gran referente para todo aquel que trabaje sobre material popular".

El disco incluye ocho versiones y un original, *Cançó i dança*, también inspirado en el legado de Mompou. Además de cuatro extractos de la célebre *Música callada*, Vidal recupera para la primera línea de la actualidad la composición *Temps de blues*, una de las pocas piezas del maestro heredadas del patrón jazzístico. "Las piezas seleccionadas tenían que proporcionar una forma y una base armónica apta para la improvisación, una línea melódica adecuada para los instrumentos que disponía y una diversidad en los tempos y caracteres", comenta el artista desde

una de sus misivas promocionales. “A pesar de esto, en algunos casos reelaboré un poco la armonía para adaptarla a mis necesidades, pero respeté totalmente los elementos melódicos principales. Luego, en donde sí hay más diferencias con respecto a la obra original es en el apartado rítmico”.

Lluís Vidal tardó un año en construir esta lúcida traslación del lenguaje *mompiano* al habla jazzística, un año en gestar otra forma de penetración en la intimidad de las hermosas partituras del compositor barcelonés. La credibilidad y autenticidad de la experiencia, como ya se ha sugerido, descubre justo soporte en el quehacer rítmico del contrabajista Masa Kamaguchi y el baterista David Xirgu, quienes arriman al ascua jazzística todo el fuego interpretativo de sus instrumentos. Las singularidades rítmicas de la obra de Mompou anteriormente reseñadas encuentran justa solución en las cuerdas de Kamaguchi y los parches de Xirgu.

No obstante, otro de los méritos del pianista y su actual tributo reside en la propia alineación de quinteto por la que apuesta. La incorporación de la trompeta y el saxo alto a la delantera del grupo —puntualmente también la flauta— confiere a la reunión una mayor gama de recursos expresivos, tanto desde la perspectiva

de la melodía como de la improvisación. El acierto adquiere todos los sobresalientes al ubicar en estas dos plazas a uno de los más grandes gurús del jazz actual, Dave Douglas, y uno de nuestros jazzistas más internacionales, Perico Sambeat. De este último ya se hizo eco SCHERZO con motivo de la publicación, hace dos años, del registro *Colina, Miralta, Sambeat*, junto al contrabajista navarro Javier Colina y el baterista catalán Marc Miralta. Asunto bien distinto es el del trompetista, una de las personalidades creativas más influyentes de la actual escena neoyorquina.

Dave Douglas, que viene de hacer historia jazzística junto a los igualmente avanzados Uri Caine, Anthony Braxton, John Zorn, Bill Frisell o Michael Moore, ha protagonizado algunos de los momentos más álgidos del jazz moderno, gracias a un rosario de proyectos que van desde el Tiny Bell Trio al cuarteto de metales Brass Ecstasy (trompeta, fliscorno, trombón y tuba), con el que acaba de visitarlos. El artista no concede límites a su creatividad y de ahí que se le vea abanderando causas jazzísticas de todo pelaje, como la que aquí le acerca a estas páginas. En este sentido, su encuentro con Lluís Vidal se antoja providencial, ya que su contribución melódica, definida desde la erudición

y la elegancia, resulta impagable.

Mompiana es la obra más redonda y definitiva de la etapa “adulta” de Lluís Vidal, un espejo donde puede reconocerse sin complejos el otro gran pianista de la actual escena catalana, Agustí Fernández. Ambos sirven de ejemplo modélico para aplaudir el buen trabajo académico y profesional que tradicionalmente ha vivido Barcelona. En el caso de Vidal, tras liderar grupos cardinales de nuestra memoria jazzística como Catalònia, Onix o Ictus, el pianista fundó en 1985 la Orquesta de Cambra del Teatre Lliure junto a Josep Pons y Jaume Cortadellas; al frente de esta formación, destinada a la interpretación de la música del siglo XX, participó como solista en las grabaciones de *Concerto para clave y cinco instrumentos* de Manuel de Falla y el *Concert de cambra* de Josep Soler. Ya en 1995, con la llegada a España del bandoneonista argentino Pablo Mainetti, forma el grupo de tangos Araca.

Entre sus capítulos discográficos más recientes destacan los firmados junto a la cantante Carme Canela (*Univers Miles* y *Els nostres estandars*) y, sobre todo, *Secret Omnium*, un trabajo apoyado por el violinista de John Zorn, Mark Feldman.

Pablo Sanz

JAZZ EN SIGÜENZA: UNA CITA PROVINCIAL Y CAPITAL

En el anterior número de SCHERZO nos hacíamos eco del despropósito que asiste a los organizadores del Festival de Jazz de Madrid, todo lo contrario que sucede a los responsables del certamen jazzístico seguntino. A lo largo de sus cinco años de vida, el Festival de Jazz de Sigüenza se ha convertido en el principal refugio de la música creativa y la cultura de vanguardia, transformando la entrañable ermita de San Roque en una suerte de laboratorio intelectual donde se avanzan los lenguajes y las palabras que nos habrán de visitar mañana. La cita tiene en su memoria conciertos inolvidables como los firmados por el saxofonista Michael Moore, el contrabajista Henri Texier o el pianista Jamie Saft, quienes, atendiendo a sus respectivos discursos, bien pueden certificar el espíritu libre que habita en la localidad guadalajareña.

Su recién concluido V Festival de Jazz contó con cuatro de los mejores exponentes del jazz de vanguardia, correspondiendo a Digital Primitives inaugurarlos. Formado por el pianista Cooper-Moore, el saxofonista Assif Tshar y el baterista Chad Taylor, se trata de un proyecto audaz con dos grandes reivindicaciones: la puesta al día de la herencia africana y la defensa de la creatividad musical. El dúo español integrado por el guitarrista Antonio Bravo y el zanfoniaista Germán Díaz —reconocidos comercialmente como Brigada Bravo & Díaz— compartieron jornada con

otra pareja de altos vuelos, la que dan vida los bateristas Daniel Humair y Ramón López. La experiencia —dos baterías sobre un mismo escenario—, lejos de ahuyentar a las emociones se saldó con todo un juego de experimentos rítmicos con corazón melódico, que hicieron novedoso todo el camino.

La despedida del festival corrió a cargo de otra feliz iniciativa, la que avala el saxofonista Lawrence “Larry” Ohs y su grupo Drumming Core. El experimento, como su propio nombre sugiere, se basa en la participación de dos baterías en escena. El núcleo conceptual de la banda se funda en los cánones que anidan en los *blues shouters* (cantos tradicionales procedentes de Asia y África) y en las sonoridades características de canciones arraigadas en el acervo de la música estadounidense y el este europeo. Todo ello, claro está, contado desde su adscripción a la vanguardia. Las plazas de las baterías están ocupadas por Scott Amendola y Don Robinson, mientras que el resto del quinteto lo protagonizan, además del tenorista Larry Ochs, el trompetista Natsuki Tamura y el pianista y teclista Sato-kou Fujii.

Sigüenza no es Madrid, pero en cuanto a capitalidad jazzística se refiere... lo parece.

Pablo Sanz

Universalidad y coherencia

HAYDN, EN EL LUGAR QUE LE CORRESPONDE

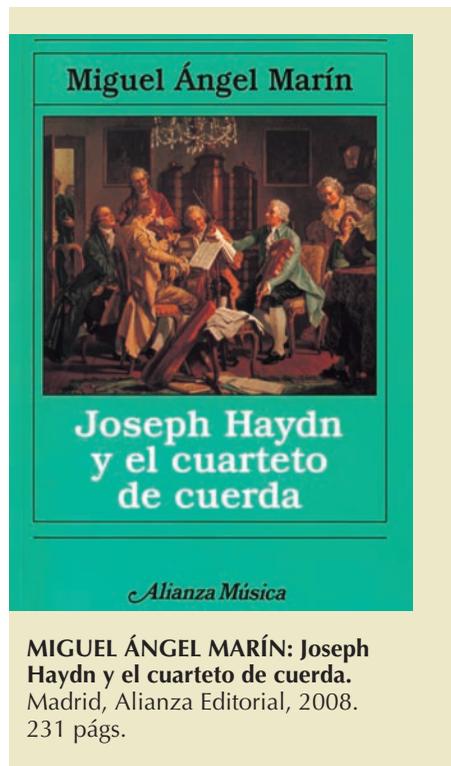
La publicación de esta estupenda monografía de Miguel Ángel Marín (Úbeda, 1972) nace como re-elaboración de sus trabajos previos para los libretos que recogían las notas a los programas de las temporadas 2007-2008 y 2008-2009 del Liceo de Cámara de la Fundación Caja Madrid. No serán, por tanto, completamente novedosos muchos de los contenidos del libro para gran parte de los lectores. Sin embargo, no nos encontramos ante una recopilación sin más. Marín desarrolla los aspectos que ya esbozara en las citadas notas, profundizando y añadiendo contenidos que, por fuerza de la extensión, no encontraron cabida allí.

El texto se enfoca a un perfil de lector interesado, aficionado o simplemente curioso, no necesitado de conocimientos técnico-musicales específicos. Este factor de universalidad —buscado expresamente por el autor y sus editores— ha de tenerse en cuenta como virtud, en tanto que garantiza el acceso a un amplísimo sector de público. Por otro lado, aquél que cuente con mayores capacidades analíticas tendrá, igualmente, la posibilidad de contrastar las consideraciones de Marín sin encontrarlas ni superficiales ni laxas. Como él mismo indica, al haber desestimado introducir en el texto ejemplos musicales impresos, si aconsejable es su lectura con el libro en una mano y la partitura

en la otra, más recomendable es aún ir contrastando simultáneamente lectura y audición de las obras objeto de estudio.

El musicólogo se adentra en el análisis de la colección cuartetística de Haydn inscribiéndola en el contexto histórico-social y vital del compositor, poniendo en relación todos los cuartetos con otras producciones haydnianas contemporáneas. Este aspecto le hace ganar coherencia en tres puntos fundamentales. Por una parte, permite la interrelación estilística entre obras de un mismo periodo; en segundo lugar, la observación de factores estéticos y formales como una consecuencia lógica de muchas circunstancias laborales o contractuales del compositor aportan un punto de vista que frecuentemente es olvidado al echar la vista atrás sobre la historia de la música; por último, y no por ello menos importante, añade las necesarias pinceladas anecdóticas que permiten al texto fluir con amenidad.

Metodológicamente, el planteamiento del autor no se ciñe a la elaboración de una serie de hipótesis que puedan resultar más o menos demostrables, sino que parte del análisis de la obra misma para conseguir llegar a la conclusión fundamental que vertebra el libro: la importancia de la figura de un Haydn pujante e inquieto en las innovaciones histórico-formales que darían lugar al género del cuarteto de cuerda tal y



MIGUEL ÁNGEL MARÍN: Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda. Madrid, Alianza Editorial, 2008. 231 págs.

como lo conocemos, más allá del mero papel bonachón con el que la historiografía parece haberle encasillado.

Juan García-Rico

Edición de las cartas conocidas de Victoria

EPISTOLARIO DE UN MÚSICO

La presente edición recoge las once cartas de Tomás Luis de Victoria que se conocen a día de hoy. En algunas sólo aparece la firma del compositor mientras que otras están completamente redactadas de su puño y letra. Seis de ellas proceden de archivos de españoles (Salamanca, Sevilla, Sigüenza y Jaén) y las cinco restantes de archivos extranjeros (Graz, Pézaro y Roma). De las once cartas, sólo dos son una novedad, ya que el resto han sido publicadas y citadas anteriormente.

El ensayo previo a la edición de las cartas, a cargo de Alfonso de Vicente, gran conocedor del músico abulense, se

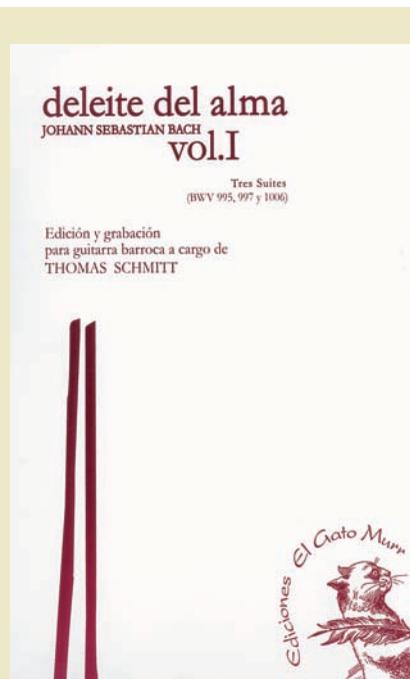
divide en tres partes: un recorrido biográfico a partir de la llegada del compositor a Madrid; una cronología de esos años, y una presentación de la edición de las cartas. La primera parte, anunciada bajo un título tan evocador, como "Un músico y una ciudad. Cinco estampas madrileñas", invita al lector a recorrer los lugares y situaciones que frecuentó Tomás Luis de Victoria a su regreso a España, desde las Descalzas Reales hasta la Capilla Real o la Imprenta Real. La cronología se centra en el mismo periodo, tomando como punto de partida unos documentos del año 1585 hasta la fecha de su fallecimiento,

el 27 de agosto de 1611. No se trata de un simple cuadro sinóptico donde se relacionan fechas y acontecimientos, sino que podemos considerarlo como el esqueleto de la biografía de Victoria en esos años. La edición propiamente dicha incluye una reproducción en color de cada carta, la transcripción y una presentación que la sitúa en su contexto. Una bibliografía sobre el compositor cierra el volumen.

Como bien explica Alfonso de Vicente, no podemos dar por finalizada la investigación en este punto, ni en cuanto a las fuentes ni en cuanto a la biografía, ya que no hay que descar-

Bach, el laúd y la guitarra

DELEITE DE LOS DELEITES



DELEITE DEL ALMA. Johann Sebastian Bach Vol. I. Tres Suites (BWV 995, 997, 1006). Edición y grabación para guitarra barroca a cargo de Thomas Schmitt. Logroño, Ediciones El Gato Murr, 2008. Libro-disco, 63 págs.

De acuerdo con Candide: todo es perfecto en el mejor de los mundos posibles. Desde la introducción, el autor del texto anuncia el color: tiene ideas propias (se agradece), son interesantes (id.), las apoya con argumentos para proponer una definición coherente de la suite, de la organización del tiempo según los ritmos, de su relación (su diferencia) con la forma sonata. Tras una pequeña presentación (capítulo 2) de las tres *Suites* (las fuentes, los manuscritos, las copias, los arreglos de la época para otros instrumentos), Thomas Schmitt, en el capítulo 3, comenta brevemente los caracteres en relación con la armonía y la métrica. Cada suite es analizada, movimiento tras movimiento, con inteligencia, con máxima claridad y erudición e igual generosidad: el preludio de la *BWV 995* cuenta con siete ejemplos musicales, cada comentario es acompañado por un o unos compases de la partitura del fragmento citado (hasta siete ejemplos para el Preludio de la *BWV 995*). Los comentarios, con amplio abanico de puntos tratado, pueden referirse al carácter general de una de las danzas, a la organización del movimiento, la armonía (con esquema cuando necesario) o enfocar un parámetro compositivo con extrema precisión (y siempre muy inteligi-

bles para un lector, o un músico principiante, que tiene un mínimo bagaje musical), por ejemplo en el caso de la sutil asimetría métrica de la *Sarabande BWV 995*. Muy interesantes también, los comentarios teóricos; en particular sobre la forma sonata ya presente (según el autor) en algunos movimientos, la *Fuga BWV 997*, por ejemplo.

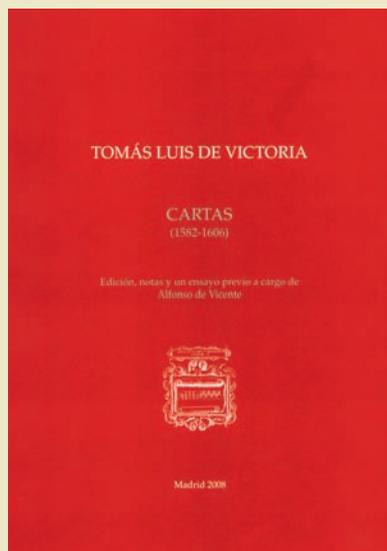
El cuarto y último capítulo trata de la transcripción. Suele a menudo ser el más espinoso en este tipo de grabaciones. Thomas Schmitt barre todas las críticas, o se adelanta a ellas con desparpajo y humor: “Si Bach compuso o no obras o suites originales para laúd (barroco) o para guitarra barroca no es verificable; más bien es refutable e impensable. Bach era sobre todo organista y cembalista (y compositor), y los pocos documentos que existen para demostrar su vínculo con el laúd son o muy vagos o falsos”. Ya provocado el interés y la curiosidad del lector (ese, por lo menos), Schmitt prosigue con un “Sin embargo...” y recuerda la tradición barroca de la transposición de un música de un instrumento a cualquier otro, para concluir “Lo importante es que la transcripción y la ejecución encuentren y reproduzcan el carácter o el estilo de la pieza”. El disco elegantemente enganchado en una tetilla en el verso de la página de cubierta lo corrobora. La grabación me parece también excelente: se oye (o imagina) el contacto de la pulpa de los dedos sobre la cuerda. La guitarra (guitarrista mediante) es cristalina y carnosa, ideal. El CD-libro incluye también las tres suites notadas en tablatura francesa (intavolación basada en la edición crítica, en las versiones para violonchelo de la *BWV 995* y violín de la *BWV 1006* y en las intavolaciones contemporáneas para laúd) con una propuesta de digitación para ambas manos.

P. S.— Para que todo sea verdaderamente perfecto, no puede faltar un pero, o un matiz: en la primera línea Thomas Schmitt escribe “... este compositor [Bach] que en su época fue sólo un maestro de capilla...”. En realidad, este maestro de capilla fue también considerado (durante gran parte de su vida) como el más grande músico de su tiempo.

tar que nuevas cartas o documentos escritos salgan a la luz. Mientras tanto podemos disfrutar de una edición con magníficas reproducciones de los documentos originales y que, a diferencia de algunos estudios anteriores, no saca conclusiones precipitadas sobre la vida y obra de Victoria.

Beatriz C. Montes

TOMÁS LUIS DE VICTORIA, CARTAS (1582-1606). Edición, notas y un ensayo previo a cargo de Alfonso de Vicente. Madrid, Fundación Caja Madrid, 2008, 127 págs.



Pierre Élie Mamou

schetzo

LA GUÍA DE SCHERZO

NACIONAL

ALICANTE

13-I: Krystian Zimerman, piano.
27: Daniel Hope, violín; Sebastian Knauer, piano.

BARCELONA

4-I: Joven Orquesta Nacional de Cataluña. Antoni Ros-Marbà. Mendelssohn, Beethoven. (Auditori [www.auditori.com]).

8,9,10: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña [www.obc.es]. Josep Pons. Frank Peter Zimmermann, violín. Bartók, Debussy, Schoenberg. (Auditori).

14: Cuarteto Casals. Toldrà, Schnitteke, Schumann. (Auditori).

15,16,17: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. James Judd. Piotr Anderszewski, piano. Schumann, Mozart, Nielsen. (Auditori).

19: Lang Lang, piano. Beethoven, Albéniz, Prokofiev. (Palau 100 [www.palaumusica.org]).

21: Filarmónica de Nueva York. Alan Gilbert. Thomas Hampson, barítono. Haydn, Adams, Berg. (Palau 100).

22,23,24,26: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Eiji Oue. Josep Colom, piano. Hindemith, Beethoven, Strauss. (Auditori).

24: Joyce DiDonato, mezzosoprano; David Zobel, piano. Pergolesi, Caccini, Paisiello. (Teatro del Liceo).

26: Cuarteto con piano Claret. Mozart, Schumann, Schubert. (Euroconcert [www.euroconcert.org]. Palau).

29: Sinfónica de la ESMUC. Patrick Cohen. Haydn. (Auditori).

TEATRO DEL LICEO

WWW.LICEUBARCELONA.COM

TRISTAN UND ISOLDE (Wagner). Weigle. Steingraber. Schuster, Skovhus, Youn, Ernst. **23,27,31-I.**

BILBAO

SINFÓNICA DE BILBAO

WWW.BILBAORKESTRA.COM

14,15-I: Pietari Inkinen. Miguel Ituarte, piano. Sibelius, Prokofiev, Debussy.

28,29: Eiji Oue. Josep Maria Colom, piano. Hindemith, Beethoven, Strauss.

SOCIEDAD FILARMÓNICA

WWW.FILARMONICA.ORG

9-I: Cuarteto de Leipzig. Haydn, Schubert, Mendelssohn.

13: Baiba Skride, violín; Sol Gabetta, violonchelo; Lauma Skride, piano. Schumann, *Trios*.

20: Krystian Zimerman, piano.

26: Il Giardino Armonico. Giovanni Antonini. Danielle de Niese, soprano. Locatelli, Haendel, Geminiani.

ABAO

WWW.ABAO.ORG

ERNANI (Verdi). Elder. Znanlecki. Machado, Theodossiu, Lucic, Anastasov. **16,19,22,25-I.**

CÁCERES

ORQUESTA DE EXTREMADURA

WWW.ORQUESTADEEXTREMADURA.COM

15-I: Carlos Miguel Prieto. Benjamin Schmid, violín. Mozart, Brahms, Revueltas, Moncayo.

CANARIAS

FESTIVAL DE MÚSICA DE CANARIAS

WWW.FESTIVALDECANARIAS.COM

8,9,11,12-I: Staatskapelle Dresde. Zubin Mehta. Thomas Quasthoff, barítono. Webern, Mahler, Strauss. / Brahms.

15,16: Sinfónica de Tenerife. Lü Jia. Vega, Messiaen.

18,19,20,21: Sinfónica de Gotemburgo. Gustavo Dudamel. Beethoven, Nielsen. / Leif Ove Andsnes, piano. Benzecri, Rachmaninov, Sibelius.

20,21,22,23: Vladimir Jurowski. Carolin Widmann, violín. Shostakovich, Szymanowski. / Mitsuko Uchida, piano. Turnage, Beethoven, Prokofiev.

30,31: Coro y Filarmónica de Gran Canaria. Pedro Halffter. Iván Martín, piano. Rueda, Albéniz, Holst.

JEREZ

TEATRO VILLAMARTA

WWW.VILLAMARTA.COM

DON GIOVANNI (Mozart). Soler. López. Chernov, Moreno, Rey-Joly, Jordi. **21,23-I.**

28: Daniel Hope, violín; Sebastian Knauer, piano. Falla, Brahms, Mendelssohn.

LA CORUÑA

SINFÓNICA DE GALICIA

WWW.SINFONICADEGALICIA.COM

15-I: Carlo Rizzi. Alexei Volodin, piano. Beethoven, Schubert.

22: Carlo Rizzi. Emmanuel Pahud, flauta. Groba, Nielsen, Rachmaninov.

29: Juanjo Mena. Niños Cantores de la OSG. Bartók, Guridi, Debussy.

MADRID

13-I: Christian Zacharias, piano. Beethoven, Stockhausen, Brahms. (Grandes Intérpretes. Scherzo [www.scherzo.es]. Auditorio Nacional [www.auditorionacional.mcu.es]).

— Leonidas Kavakos, violín, e. a. Dvorák, Schulhoff, Chaikovski.

CÓRDOBA

ORQUESTA DE CÓRDOBA

www.orchestradecordoba.org

Teléfono: 957 491 767

Temporada de Conciertos 09/10

Días 1 y 2 de enero – 10
 TEMPORADA DE ABONO
 Gran Teatro de Córdoba – 20:30 h.

Conciertos de Año Nuevo
 Obras de: W. A. Mozart, J. Brahms, P. I. Chaikovsky, J. Strauss, F. Lehár

ORQUESTA DE CÓRDOBA
 Director: Martín Kerschbaum

Días 21 y 22 de enero – 10
 Conciertos extraordinarios – PAM-PLONA

Temporada de Abono Orquesta Sinfónica de Navarra
 Orquesta invitada: ORQUESTA DE CÓRDOBA

Auditorio Baluarte – 20:00 h.

I
 Tríptico para violín y orquesta:
 Introducción y rondó caprichoso
 C. Saints-Saëns
 Poema E. Chausson
 Tzigane M. Ravel
 Alexis Cárdenas, violín

II
 Sinfonía nº 4, "Trágica" F. Schubert
 ORQUESTA DE CÓRDOBA
 Director: Manuel Hernández Silva

Días 28 y 29 de enero – 10
 TEMPORADA DE ABONO
 Gran Teatro de Córdoba – 20:30 h.

I
 Variaciones sobre un tema de Mozart, op. 132 M. Reger

II
 Concierto para violín y orquesta nº 1, en Sol menor, Op. 26 M. Bruch
 Geza Hosszu-Legocky, violín
 Sinfonía nº 36 "Linz", en Do mayor, KV 425 W. A. Mozart
 ORQUESTA DE CÓRDOBA
 Director: Manuel Hernández Silva

(Liceo de Cámara [www.fundacion-cajamadrid.es]. A.N.).

14,15: Coro y ORTVE [www.rtve.es]. Walter Weller. Ziesak, Fujimura. Mahler, *Segunda*. (Teatro Monumental).

15,16,17: Orquesta Nacional de España [ocne.mcu.es]. Josep Pons. Spanish Brass Luur Metals. Ravel, Vidal, Stravinski. (A.N.).

16: Cuarteto Detisov. Bretón, Donostia, Muñoz Molleda. (T.M.).

18: Lang Lang, piano. Beethoven, Prokofiev. (Juventudes Musicales [www.juvmusicales-madrid.com]. A.N.).

19,20: Cuarteto Takács. Beethoven. (Liceo de Cámara. A.N.).

21: Ostravská Banda. Petr Kotik. Ust-

GRANADA

ORQUESTA CIUDAD DE GRANADA

www.orchestraciudadgranada.es

viernes 15 enero 2010
 Palacio de Exposiciones y Congresos, 21:00 h

Concierto sinfónico VI - Extraordinario
 Año XX ANIVERSARIO

Johann Strauss (II)
 El murciélago, opereta, op. 362, obertura

Polka de Ana, op. 117
 Bajo rayos y truenos, op. 324
 El barón gitano, obertura
 Movimiento perpetuo, bromas musicales, op. 257
 De caza, op. 373

A orillas del Danubio azul, op. 314
 Josef Strauss
 Valses de las transacciones

Antonín Dvorák
 Tres danzas eslavas

Federico Chueca Robles
Agua, azucarillos y aguardiente, preludio

Chueca & Joaquín Valverde Durán
La Gran Vía, jota de los ratas
El año pasado por agua, pasacalles

Salvador Mas director

viernes 29 enero
 Palacio de Congresos, 21:00 h

CONCIERTO SINFÓNICO VII

Joseph HAYDN
 Las estaciones, oratorio, Hob.XXI:3

Julia Sophie Wagner soprano
 Brickner Szabolcs tenor
 Markus Volpert barítono
 Coro de la Orquesta Ciudad de Granada

(Daniel Mestre director)
 Salvador Mas director

volskaia. (musicadhyoy [www.musicadhyoy.com].A.N.).

21,22: ORTVE. Adrian Leaper. Ángel García, chelo. Elgar. (T.M.).

23,24: Filarmónica de Nueva York. Alan Gilbert. Yefim Bronfman, piano. Lindberg, Prokofiev, Sibelius. / Thomas Hampson, barítono. Haydn, Adams, Schubert, Berg. (Ibermúsica [www.ibermusica.es]. A.N.).

25: Krystian Zimerman, piano. Programa por determinar. (Grandes Intérpretes. Scherzo. A.N.).

— Trondheim Soloists. Mischa Maiski, chelo. Vivaldi, Schubert. (Juventu-

CDMC

(Centro para la Difusión de la Música Contemporánea)

AUDITORIO 400. MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Ronda de Atocha esquina c/Argumosa

Web: <http://cdmc.mcu.es>

Entrada libre hasta completar aforo

Lunes, 18 de enero. 19:30h.
Octeto Ibérico de Violonchelos
Elías Arizcuren, director
Elena Gragera, mezzosoprano

PROGRAMA

Eneko Vadillo: Memorie
José Luis Greco: Invisible
Gabriel Erkoreka: Noche Serena

Iannis Xenakis: Windungen
Ramón Lazkano: Cinco Poemas de Luis Cernuda

Lunes, 25 de enero. 19:30h.
Ensemble Residencias I
José Minguillón, compositor residente

PROGRAMA

Jorge E. López: Klaviertrio op. 22
José Minguillón: Jade *+

Rolf Wallin: Stonewave
José Evangelista: Ò Bali

*+ Estreno absoluto. Encargo del CDMC

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID

www.osm.es

Teléfono: 91 532 15 03

Concierto n.º 3
Auditorio Nacional de Música. Sala Sinfónica
Jueves, 21 de enero de 2010, a las 19.30 horas

Gustav Mahler
(1860-1911)
Sinfonía n.º 3 en re menor (1902)
Eine Sommernorgentraum
(Un sueño de una mañana de verano)

Ekaterina Gubanova, mezzosoprano

Coro de RTVE
Coro de Niños de la Comunidad de Madrid

Jesús López Cobos, director musical

des Musicales. A.N.).

27,28: Sinfónica de Londres. John Eliot Gardiner. Maria João Pires, piano. Coro Monteverdi. Beethoven. (Ibermúsica. A.N.).

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 (servicaixa.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 18 horas, exclusivamente.

Los Sobrinos del Capitán Grant, de Manuel Fernández Caballero. Hasta el 3 de enero de 2010, a las 20:00 horas, domingo, 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.

XVI Ciclo de Lied. Lunes, 18 de enero, a las 20 horas. RECITAL IV: **Joyce DiDonato**, mezzosoprano. **David Zobel**, piano. Programa: Tres siglos de "Amore": F. Durante, G. B. Pergolesi, G. Caccini, L. Rossini, R. Rontani, G. Paisiello, L. V. Beethoven, G. Rossini, F. Santoliquido, I. Pizzetti, E. Toselli, S. Donaudy, M. Castelnuovo-Tedesco, A. Buzzi Peccia, R. Leoncavallo, B. Giuranna y V. Di Chiara. Coproducen: Fundación Caja Madrid y Teatro de La Zarzuela.

ORCAM

www.orcam.org

Martes 19 enero de 2010 19, 30 h.
Sala Sinfónica. Auditorio Nacional

ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Alberto Nosé, piano
José Ramón Encinar, director

P. I. Tchaikovsky Concierto n. 1 para piano y orquesta
B. Casablancas Alter Klang
B. Martinu I freschi di Piero della Francesca

Abono 5

29,30,31: ONE. Tan Dun. Lang Lang, piano. Tan. (A.N.).

31: Il Giardino Armonico. Giovanni Antonini. Haendel, Geminiani, Locatelli. (Ciclo Sinfónico Caja Madrid. A.N.).

MÁLAGA

FILARMÓNICA DE MÁLAGA

WWW.ORQUESTAFILARMONICADEMÁLAGA.COM

8,9-I: Arturo Díez. Mozart, Poulenc, Dukas, Britten.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

www.uam.es

XXXVII Ciclo de Grandes Autores e Intérpretes de la música de la Universidad Autónoma de Madrid

Auditorio Nacional de Música de Madrid

Día 29 de enero de 2010, viernes a las 22, 30 horas

ORQUESTA BARROCA DIVINO SOSPIRO

Portugal, o sentimento e o espírito

Director de la orquesta:

Massimo Mazzeo

PROGRAMA

Francisco Antonio de Almeida (1702-1755)

Oratorio "La Giuditta", Roma
Gemma Bertagnolli, soprano

Pedro Antonio Avondano (1714-1782)

Sinfonía em Fa maior

Francisco Antonio de Almeida
Cantata "A quel leggiadro volto" para soprano, cordas e baixo contínuo
Gemma Bertagnolli, soprano

Anónimo Coimbra
Concerto para cravo, cordas e baixo contínuo,
Fernando Miguel Jalóto, clavicembalo

Pedro Anton Avondano
Scena Aria de Berenice "Berenice, che a fai?"
Gemma Bertagnolli, soprano

Domenico Scarlatti (1685-1757)-
Charles Avison (1709-1770)
Concerto Grosso n.º 5 em Ré menor (das sonatas para cravo de Domenico Scarlatti)

Información y Venta de localidades: Auditorio Nacional de Música de Madrid tfno 91-3370100;
Venta telefonica servicaixa 902332211. Centro Superior de Música de la Universidad Autónoma de Madrid. tfno 91-4974978

MURCIA

AUDITORIO

WWW.AUDITORIOMURCIA.ORG

CARMEN (Buzet). Rodilla. López. Montiel, Puértolas, León, Frontal. **30-I.**

OVIEDO

AUDITORIO

WWW.PALACIOCONGRESOSOVIEDO.COM

8-I: Sinfónica del Principado de Astu-

TEATRO REAL

Información: 91 516 06 60. Venta Telefónica: 902 24 48 48. Venta en Internet: www.teatro-real.com

Der fliegende Holländer (El Holandés errante). Richard Wagner. Enero: 12, 14, 15, 17, 19, 20, 22, 23, 24, 26, 27, 28. 20.00 horas; domingos, 18.00 horas. Director musical: Jesús López Cobos. Director de escena: Álex Rigola. Escenógrafa: Bibiana Puigdefabregas. Figurinista: M. Rafa Serra. Director del coro: Peter Burian. Solistas: Hans-Peter König (12, 15, 19, 22, 24, 27) / Erik Halfvarson (14, 17, 20, 23, 26, 28), Anja Kampe (12, 15, 17, 19, 22, 24, 27, 28) / Elisabete Matos (14, 20, 23, 26, 28), Stephen Gould (12, 15, 19, 22, 24, 27) / Endrik Wottrich (14, 17, 20, 23, 26, 28), Nadine Weissmann, Vicente Ombuena, Johan Reuter (12, 15, 19, 22, 24, 27) / Egils Silins (14, 17, 20, 23, 26, 28). Coro Titular del Teatro Real (Coro Intermezzo). Orquesta Titular del Teatro Real (Orquesta Sinfónica de Madrid).

Programa Joven: Action Painting.

Enero: 16. 20.00 horas. Piano: Chano Domínguez. Pintor: Gabriele Amadori. Chano Domínguez Group.

Ana Vega Toscano, piano. Enero: 30. 20.00 horas. Obras de Mariana Martínez, María Rodrigo, Emma Chacón, Emiliana de Zubeldía y Rosa García Ascot. Sala Gayarre del Teatro Real.

Domingos de Cámara. Concierto IV. Enero: 17. 12.00 horas. Obras de Malcom Arnold, Juan Crisóstomo Arriaga, Max Bruch. Solistas de Orquesta Titular del Teatro Real. Orquesta Sinfónica de Madrid.

Ópera en Cine: L'Orfeo. Claudio Monteverdi. Enero: 24. 12.00 horas.

rias [www.ospa.es]. Maximiano Valdés. Guillermo Figueroa, violín. Revueltas, Del Águila, Turina.

15: Sinfónica del Principado de Asturias. Maximiano Valdés. Jean-Philippe Collard, piano. Panisello, Ravel, Schubert.

16: Krystian Zimerman, piano.

29: Real Filharmonía de Galicia. Christoph König. Alban Gerhardt, violonchelo. Weber, Shostakovich, Dvorák.

31: Sinfónica de Estocolmo. Sakari Oramo. Horacio Gutiérrez, piano.

ÓPERA

WWW.OPERAOVIEDO.COM

SIMON BOCCANEGRA (Verdi). Callegari. Vizioli. De Felice, Blancas, Gipali, Pecchioli. **23,25,28,30-I.**

PAMPLONA

BALUARTE

WWW.BALUARTE.COM

14,15-I: Sinfónica de Navarra.

François-Xavier Roth. Miguel de Silva, viola. Schubert-Webern, Bartók, Schumann.

19: Krystian Zimerman, piano.
21,22: Orquesta de Córdoba. Manuel Hernández Silva. Alexis Cárdenas, violín. Saint-Saëns, Chausson, Ravel, Schubert.

26: Lang Lang, piano. Beethoven, Albéniz, Prokofiev.

27: Sinfónica de Euskadi. Andrés Orozco-Estrada. Coral Andra Mari. Olaizola-Aragüés, Rachmaninov, Ginastera.

SANTIAGO DE COMPOSTELA

REAL FILHARMONÍA DE GALICIA

www.realfilharmoniagalicia.org

Auditorio de Galicia
www.auditoriodegalicia.org

5 Martes - 22.00 h Auditorio de Galicia
Concierto de Abono
Real Filharmonía de Galicia
Paul Daniel, director
Yury Minenko, contratenor

[Walton, Rossini, Mozart, Strauss]

8 Viernes - 21.00 h Auditorio de Galicia
Ciclo de piano "Ángel Brage"
Krystian Zimerman

14 Jueves - 12.00 h Auditorio de Galicia
Ensayo abierto
Real Filharmonía de Galicia
Manuel Hernández Silva, director
[Mozart]

21.00 h Auditorio de Galicia
Concierto de Abono
Real Filharmonía de Galicia
Manuel Hernández Silva, director
Luis Julio Toro, flauta

[Chaikovski, Groba, Mozart]

21 Jueves - 21.00 h Auditorio de Galicia
Concierto de Abono
Real Filharmonía de Galicia
Maximino Zumalave, director
Benjamin Schmid, violín

[García López Picos, Korngold, Dvorák]

22 Viernes - 11.00 h Auditorio de Galicia
Conciertos didácticos
Ultraia

23 Sábado - 21.00 h Auditorio de Galicia
Ciclo Sons da Diversidade
Sunrrá

28 Jueves - 21.00 h Auditorio de Galicia
Concierto de Abono
Real Filharmonía de Galicia
Christoph Köning, director
Alban Gerhardt, violonchelo

[Shostakovich, Dvorák]

SAN SEBASTIÁN

FUNDACIÓN KURSAAL
WWW.FUNDACIONKURSAAL.COM

17-1: Sinfónica de la Radio de Berlín. Marek Janowski. Merbeth, Smith, Snell. Strauss, Wagner.

ORQUESTA DE EUSKADI
WWW.EUSKADIKOORKESTRA.ES

22,25-1: Andrés Orozco-Estrada. Coral Andra Mari. Olaizola-Aragüés, Rachmaninov, Ginastera.

SEVILLA

TEATRO DE LA MAESTRANZA

www.teatromaestranza.com
Teléfono 954 223 344

Día 8 de enero, 2010 (Sala Manuel García)
Ciclo Chopin
Ludmil Angelov, piano
Integral de las obras de piano solo,
Concierto nº 1

Días 14, 15, 16, 18 y 19 de enero, 2010
Zarzuela

LOS SOBRINOS DEL CAPITÁN
GRANT de Manuel Fdez. Caballero
Dirección musical, Miguel Roa
Dirección de escena, Paco Mir
Principales intérpretes, Millán Salcedo, Antonio Torres, Fernando Conde, Ana Santamarina, Josep M^a Gimeno

Real Orquesta Sinfónica de Sevilla
Coro de la A. A. del Teatro de la Maestranza
Producción del Teatro de La Zarzuela

Día 20 de enero, 2010 (Sala Manuel García)
Ciclo Jóvenes Intérpretes
Esperanza Martín López
Piano

Día 24 de enero, 2010
Recitales Líricos
René Pape, bajo
Obras de Franz Schubert, Hugo Wolf y Robert Schumann

Días 25 y 26 de enero, 2010 (Sala Manuel García)
Ópera
DIARIO DE UN DESAPARECIDO de Leos Janáček
Piano, Ricardo Bini
Dirección de escena, Michal Znaniecki
Principales intérpretes, Irina Zhytynska, Joan Cavero
Producción del Teatro Real de Madrid

Día 27 de enero, 2010 (Sala Manuel García)
Ciclo Chopin
Ludmil Angelov, Piano
Integral de las obras de piano solo,
Concierto nº 2

SINFÓNICA DE SEVILLA
WWW.ROSSEVILLA.COM

22,23-1: Bruno Weil. Iván Martín, piano. Mendelssohn, Chopin, Schumann.

VALENCIA

PALAU DE LA MÚSICA
WWW.PALAUDEVALENCIA.COM

12-1: Cuarteto Brodsky. Stravinski, Beethoven, Chaikovski.
13: Grup Instrumental de València. Joan Cerveró. Messiaen, *Des canyons aus étoiles*.

15: Orquesta de Valencia. Yaron Traub. Salvador Martínez, flauta. Ravel, Ibert, Roussel.

21: Orquesta de Valencia. Enrique García Asensio. Mario Monreal, piano. Montesinos, Saint-Saëns, Chaikovski.

24: Lang Lang, piano. Beethoven, Albéniz, Prokofiev.

PALAU DE LES ARTS
WWW.LESARTS.COM

MADAMA BUTTERFLY (Puccini). Maazel. Trelinski. Dyka, Didyk, Pizzoloto, Sánchez. **3-1.**

LUCIA DI LAMMERMOOR (Donizetti). Chichon. Vick. Machaidze, Meli, Stoyanov, Cassi. **23,26,29,31-1.**

VALLADOLID

AUDITORIO
WWW.AUDITORIODEVALLADOLID.ES

8,9-1: Sinfónica de Castilla y León. Lionel Bringuier. Jean-Yves Thibaudet, piano. Glinka, Kachaturian, Dutilleux, Scriabin.

11: Jean-Yves Thibaudet, piano. Ravel, Brahms.

16: Sinfónica de la Radio de Berlín. Marek Janowski. Merbeth, Smith, Snell. Strauss, Wagner.

17: Krystian Zimerman, piano.
24: Emmanuel Pahud, flauta; Trevor Pinnock, clave; Jonathan Manson, chelo. Bach, Froberger, Telemann.

27: Il Giardino Armonico. Giovanni Antonini. Danielle de Niese, soprano. Locatelli, Haendel, Geminiani.

28,29: Sinfónica de Castilla y León. John Neschling. Camargo Guarnieri, Villa-Lobos, Chaikovski.

ZARAGOZA

AUDITORIO
WWW.AUDITORIOZARAGOZA.COM

16-1: JONDE. Cristóbal Halffter. María Ramallo, piano. Falla, Halffter.

22: Filarmónica de Nueva York. Alan Gilbert. Yefim Bronfman, piano. Prokofiev, Rachmaninov.

27: Real Filarmónica de Estocolmo. Sakari Oramo. Horacio Gutiérrez, piano. Hillborg, Chopin, Bartók.

INTERNACIONAL

ÁMSTERDAM

ORQUESTA DEL CONCERTGEBOUW
WWW.CONCERTGEBOUWORKEST.NL

13,14,15-1: Yuri Temirkanov. Vadim Repin, violín. Sibelius, Beethoven.
21,22: Markus Stenz. Lisa Batiashvili, violín. Adams, Lindberg, Zuidam.
28,29,31: Mariss Jansons. Janine Jansen, violín. Sibelius, Rachmaninov.

DE NEDERLANDSE OPERA
WWW.DNO.NL

LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Carydis. Wieler. Magee, Kaune, Arnet, Pisoni. **15,18,20,22,24,26,28,31-1.**

BERLÍN

FILARMÓNICA DE BERLÍN
WWW.BERLINER-PHILHARMONIKER.DE

8,9,10-1: Tugan Sokhiev. Hélène Grimaud, piano. Holliger, Ravel, Rachmaninov.

14,16,17: Bernard Haitink. Radu Lupu, piano. Brahms.

21,22,23: Bernard Haitink. Frank Peter Zimmermann, violín. Kurtág, Brahms, Bartók.

28,29,30: Ton Koopman. Coro de Cámara RIAS. Ek, Danz, Gura, Mertens. Bach, Haydn.

DEUTSCHE OPER
WWW.DEUTSCHEOPERBERLIN.DE

LA CENERENTOLA (Rossini). Arrivabeni. Hall. Siragusa, Myers, Regazzo, Benzinger. **2-1.**

LA TRAVIATA (Verdi). Letonja. Friedrich. Mosuc, Kang, Ataneli, Benzinger. **7,17-1.**

RIGOLETTO (Verdi). Arrivabeni. Neuenfels. Kang, Inverardi, Uyar, Lee. **9-1.**

TANNHÄUSER (Wagner). Schirmer. Hams. Hagen, MacAllister, Henschel, Bieber. **10,31-1.**

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Foremny. Krämer. Hagen, Kang, Carlson, Pauly, Fleischer. **15,23-1.**

TOSCA (Puccini). Allemandi. Barlog. Serjan, Antonenko, Almaguer, Szumanski. **16-1.**

RIENZI (Wagner). Jurovski. Stölzl. Kerl, Nylund, Jerkunica, Aldrich. **24,30-1.**

LOHENGRIN (Wagner). Schönwandt. Friedrich. Sigmundsson, Heppner, Merberth, Schulte. **29-1.**

STAATSOPER
WWW.STAATSOPER-BERLIN.ORG

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Beer-mann. Salemkour. Fischesser, Rügamer, Bauer, Schwartz. **7,9-1.**

MADAMA BUTTERFLY (Puccini). Grams. Carosi, Kammerloher, Novak, Richards. **8,13,16-1.**

DER FERNE KLANG (Schreker). Halffter. Mussbach. Schwane-wilms, Fritz, Müller-Brachmann, Rügamer. **17,21,23-1.**

BRUSELAS

LA MONNAIE
WWW.LAMONNAIE.BE

ELEKTRA (Strauss). Koenigs. Joosten. Herlitzius, Westbroek, Soffel, Grochowski. **19,21,22,24,26,27,29,31-I.**

DRESDE

SEMPEROPER
WWW.SEMPEROPER.DE

GIULIO CESARE (Haendel). De Marchi. Herzog. Vondung. Mayer, Aikin, Cencic. **2-I.**

DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL (Mozart). Zimmer. Marelli. Mesgarha, Götz, Petrick, Homrich. **7,9,11-I.**

LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Zanetti. Mouchtar-Samorai. Butter, Farnocchia, Teuscher, Marquardt. **17,19,25-I.**

DIE LUSTIGE WITWE (Lehár). Joel. Savary. Dorn, Mchantaf, Mohr, Nylund. **18,20-I.**

TOSCA (Puccini). Zanetti. SchAAF. Taigi, Agafonov, Rouillon, Lucic. **21,23,28-I.**

DIE SCHWEIGSAME FRAU (Strauss). Schneider. Marelli. Rydl, Mayeer, Butter, Strehl. **22,27,31-I.**

IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini). De Marchi. Asagaroff. Bruns, Eder, Tro, Capitanucci. **24,26-I.**

FRÁNCFORT

OPER FRANKFURT
WWW.OPER-FRANKFURT.DE

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Keil. Kirchner. Grümbell, Behle, Mayer, Durlovski. **1,9-I.**

LA BOHÈME (Puccini). Nielsen. Kirchner. Kim, Calleja, Demur. **2,8-I.**
LA TRAVIATA (Verdi). Carella. Corti. Lisnic, Murrhly, Cho, Argiris. **3-I.**

THE TEMPEST (Adès). Debus. Warner. Mahnke, Eröd, Sieden, Marsh. **10,15,17,23,29-I.**

MEFISTOFELE (Boito). Montanaro. Hilsdorf. Abdrazakov, Porta, Make-rov, Angeboul. **16,22,30-I.**

LUCIA DI LAMMERMOOR (Donizetti). Zorn. Stutcliffe. Nagy, Volle, Prégardien, Mühleck. **24,28,31-I.**

OWEN WINGRAVE (Britten). Zorn. Sutcliffe. Nagy, Volle, Prégardien, Mühleck. **24,28,31-I.**

LONDRES

BARBICAN CENTRE
WWW.BARBICAN.ORG.UK

12,14-I: Coro y Sinfónica de Londres. Valeri Gergiev. Charbonet, Denoke, Palmer, Goerne. Strauss, *Elektra* (versión de concierto).

16,17: Jornadas Henze. Varios.
23: Sinfónica de la BBC. Lionel Bringuier. Angela Hewitt, piano. Ravel, Couperin, Stravinski.

30: Susanna Mälkki. Artur Pizarro, piano. Webern, Ravel, Strauss.

SOUTH BANK CENTRE
WWW.SOUTHBANKCENTRE.CO.UK

16-I: Filarmónica de Londres. Vladimir Jurowski. Carolin Widmann, violín. Shostakovich, Szymanowski.

18: Orquesta Philharmonia. Lawrence Foster. Anna Netrebko, soprano; Dimitri Hvorostovski, barítono. Lawrence Foster.

19: Cedric Tiberghien, piano. Chopin, Scriabin, Szymanowski.

20: Real Orquesta Filarmónica. Charles Dutoit. Vadim Repin, violín. Stravinski, Chaikovski, Rimski-Korsakov.

21: Orquesta Philharmonia. Timothy Murray. Grime.

26,27: Cuarteto Takács. Beethoven. Osmo Vänskä. Henning Kraggerud, violín. Sibelius.

28: Orquesta Philharmonia. Vladimir Ashkenazi. Steven Isserlis, violonchelo. Elgar, Chaikovski.

— Orchestra of the Age of Enlightenment. Vladimir Jurowski. Beethoven.

29,31: Staatskapelle Berlin. Daniel Barenboim. Beethoven, Schoenberg.

30: Filarmónica de Londres. Osmo Vänskä. Helena Juntunen, soprano. Sibelius.

31: Orquesta Philharmonia. Vladimir Ashkenazi. James Ehnes, violín. Elgar, Mendelssohn.

ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN
WWW.ROH.ORG.UK

LA BOHÈME (Puccini). Nelsons. Copley. Beczala, Evans, Viviani, Dukach. **2,4,5,7,11-I.**

THE RAKE'S PROGRESS (Stravinski). Metzmacher. Lepage. Spence, Royal, Ketelsen, Blythe. **22,26,28,30-I.**

COSÌ FAN TUTTE (Mozart). Jones. Miller. Matthews, Surguladze, Castro-novo, Cook. **29-I.**

MILÁN

TEATRO ALLA SCALA
WWW.TEATROALLASCALA.ORG

RIGOLETTO (Verdi). Conlon. Deflo. Secco, Nucci, Pratt, Spotti. **15,17,20,22,24,17,29,31-I.**

DON GIOVANNI (Mozart). Langrée. Mussbach. Schrott, Zeppenfeld, Remigio, Gatell. **30-I.**

MÚNICH

FILARMÓNICA DE MÚNICH
WWW.MPHIL.DE

2,3-I: Christian Thielemann. Ben Heppner, tenor. Mendelssohn.

8,9: Valeri Gergiev. Coro del Teatro Mariinski. Stoyanova, Semishkur. Verdi, *Réquiem*.

BAYERISCHE STAATSOPER
WWW.BAYERISCHE.STAATSOPER.DE

LA TRAVIATA (Verdi). Ettinger. Krämer. Ciofi, Morel, Brower, Kim. **2,5,9-I.**

DON CARLO (Verdi). Armiliato. Rose. Salminen, Lee, Keenlyside, Burchuladze. **6,10,14,17-I.**

TANNHÄUSER (Wagner). Nagano. Alden. Salminen, Treleaven, Schnit-zer, Meier. **13,16,19-I.**

COSÌ FAN TUTTE (Mozart). Bolton. Dorn. Mikolaj, Brower, Borchev, Regazzo. **15,18,21,24-I.**

MADAMA BUTTERFLY (Puccini). Fisch. Busse. Guriakova, Sindram, Dvorsky, Erraught. **22,27,30-I.**

SALOME (Strauss). Debus. Friedkin. Ress, Michael, Held, Connors. **31-I.**

NEUVA YORK

METROPOLITAN OPERA
WWW.METOPERA.ORG

DER ROSENKAVALIER (Strauss). Levine. Merrill. Fleming, Graham, Sigmundsson, Ketelsen. **1,6,9,15-I.**

LES CONTES D'HOFFMANN (Offenbach). Levine. Sher. Kim, Netrebko, Gubanov, Lindsey. **2-I.**

HÄNSEL UND GRETEL (Humperdinck). Davis. Jones. Persson, Kirchschrager, Morley, Plowright. **2-I.**

TURANDOT (Puccini). Nelsons. Zeffirelli. Guleghina, Poplavskaja, Giordani, Ramey. **4,7,9,13,16,20,23,28-I.**

CARMEN (Bizet). Nézet-Séguin. Eyre. Garanca, Patriarco, Jovanovich, Kwiciczen. **5,8,12,16,21,27,30-I.**

STIFFELIO (Verdi). Domingo. Del Monaco. Marambio, Cura, Dobber, Ens. **11,14,19,23,26,30-I.**

SIMON BOCCANEGRA (Verdi). Levine. Del Monaco. Pieczonka, Giordani, Domingo, Morris. **18,22,25,29-I.**

PARÍS

7-I: Orquesta Nacional de Francia. Daniele Gatti. Tatiana Vasilieva, chelo. Stravinski, Saint-Saëns, Shostakovich. (Teatro de los Campos Elíseos).

14: Orquesta de París. Neeme Järvi. Sergei Khachatryan, violín. Rimski-Korsakov, Chaikovski, Rachmaninov. (Sala Pleyel [www.sallepleyel.fr]).

14,15: Orquesta Nacional de Francia. Riccardo Muti. Xavier de Maistre, arpa. Ravel, Ginastera, Falla. (T.C.E.).

20,21: Coro y Orquesta de París. Ingo Metzmacher. Thomas, Goerne. Britten, *War Requiem*. (S. P.).

27: Orquesta de París. Josep Pons. Labèque. Chausson, Ravel, Golijov. (S. P.).

29: Nikolai Luganski, piano. Debussy, Granados, Albéniz. (T.C.E.).

30,31: Sinfónica de Londres. John Eliot Gardiner. Beethoven. (S. P.).

OPÉRA BASTILLE
WWW.OPERA-DE-PARIS.FR

WERTHER (Massenet). Plasson. Jacquot. Kaufmann, Tézier, Jean, Koch. **14,17,20,23,26,29-I.**

LA SONNAMBULA (Bellini). Pidò. Marelli. Pertusi, Dessay, Camarena, Henry. **25,28,31-I.**

PALAIS GARNIER
WWW.OPERA-DE-PARIS.FR

IDOMENEO (Mozart). Haïm. Bondy. Villazón, Kasarova, Netrebko, Workman. **20,23,26,29-I.**

THÉÂTRE DES CHAMPS ÉLYSÉES
WWW.THEATRECHAMPELSEES.FR

LA CENERENTOLA (Rossini). Güttler. Brook. Suragusa, Degout, Spagnoli, Di Censo. **30-I.**

VENECIA

TEATRO LA FENICE

WWW.TEATROLAFENICE.IT

MANON LESCAUT (Puccini). Palumbo. Vick. Serafin, Fraccaro, Tiliakos. **29,30,31-I.**

VIENA

MUSIKVEREIN
WWW.MUSIKVEREIN.AT

15-I: Sinfónica de la Radio de Viena. Wayne Marshall. Weir, Martinu, Holst.

16: Sinfónica de la Radio de Baviera. Mariss Jansons. Lang Lang, piano. Brahms, Prokofiev, Ravel.

17: Elisabeth Leonskaia, piano. Ravel, Enescu, Debussy.

25: Cappella Andrea Barca. Andrés Schiff. Beethoven, Mozart.

27,28: Sinfónica de Viena. Dimitri Kitaïenko. Lilia Zilberstein, piano. Shostakovich, Prokofiev, Musorgski.

STAATSOPER
WWW.WIENER-STAATSOPER.AT

DIE FLEDERMAUS (J. Strauss). De Billy. Kulman, Tonca, Daniel, Lohner. **1,4,6-I.**

IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini). Carignani. Lopera, Bankl, Yang, Monarcha. **2-I.**

L'ELISIR D'AMORE (Donizetti). Eschwé. Gheorghiu, Brellsk, Capitanucci, Maestri. **7,10,13-I.**

MANON (Massenet). De Billy. Damrau, Vargas, Dumitrescu, Eiche. **8,11,14,17-I.**

LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Oza-wa. Isokoski, Reinprecht, Selinger, Capitanucci. **15,18,20,23-I.**

DON GIOVANNI (Mozart). Fischer. Wall, Tamar, Volle, Korchak. **22,24,28,31-I.**

I PURITANI (Bellini). Latham-König. Gruberova, Fischesser, Mukeria. **25,30-I.**

OTELLO (Verdi). Fischer. Stoyanova, Antonenko, Ataneli. **26,29-I.**

ZÜRICH

OPERNHAUS
WWW.OPERNHAUS.CH

IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini). Santi. Lievi. Olivera, Camarena, Chausson, Raimondo. **1,6,8,10,13,15,17,20,22,24-I.**

IL CORSARO (Verdi). Gullberg. Jensen. Mosuc, Grigolo, Scorsin, Pons. **1-I.**

ORLANDO (Haendel). Christie. Herzog. Mijanovic, Janková, Olivera, Wolff. **2-I.**

LA CENERENTOLA (Rossini). Tang. Lievi. Bartoli, Guo, Widmer, Chausson. **2,5-I.**

DIE FRAU OHNE SCHATTEN (Strauss). Welser-Möst. Pountney. Magee, Baird, Remmert, Trattung. **3,9-I.**

IL TROVATORE (Verdi). Fischer. Del Monaco. Poplavskaja, D'Intino, Chucrova, Álvarez. **7,10,14,17-I.**

ELEKTRA (Strauss). Gatti. Kusej. Johansson, Baltas, Magee, Guo. **23,26,29-I.**

NABUCCO (Verdi). Santi. Miller. Guleghina, Kaluza, Chucrova, Pons. **28,30-I.**

HAY QUE SALVAR A LA CRÍTICA

Eran las cinco de la madrugada cuando me llamaron del periódico para decirme que se había muerto Alex. Entre la conmoción y la oscuridad me di cuenta que una época de la crítica había llegado a su fin. Alexander Walker era no sólo un nombre familiar, no sólo un crítico cuyos artículos yo había estado leyendo desde que tenía catorce años. Era el escritor que definió el cine británico en tiempos modernos. Ser su jefe durante un año fue para mí toda una educación. Sustituir a Walker era imposible. Lo que hacía falta, comprendí, era una reconfiguración del papel del crítico de cine.

Aquella semana, en julio de 2003, murió Harold C. Schonberg. Probablemente fue el crítico de música más leído del mundo pre-informático. También era un pianista que podía haber tocado profesionalmente y gran maestro del ajedrez. Lo que contenía una reseña de Schonberg en el *New York Times* no era opinión sino perspectiva. Podía estar provocadoramente equivocado pero nunca sin antes reflexionar sobre las cosas. La crítica de la época de Walker y Schonberg no existió tanto para orientar al consumidor —qué espectáculo se debe ver y cuál no— como para valorar el estado en el que se encontraba el arte y echar sapos y culebras contra los que lo ponían en peligro. Schonberg se ponía rojo cada vez que tenía que escuchar a alguien tocar mal el piano, sobre todo si el pianista era Leonard Bernstein quien, según Schonberg tenía que haber sido más sensato. Walker se subía por las paredes, con la indignación típica de un hombre del Ulster, cuando se enteraba de que se estaban despilfarrando fondos públicos en un banal guión de cine.

El deber de un crítico, en la segunda mitad del siglo XX, fue defender los patrones de calidad clásicos frente a las frivolidades de la moda y transmitir un ideal de ilustración a quienes no echaban más que un vistazo al periódico mientras viajaban a su trabajo. No había más *glamour* en su labor que el de la maestra que intenta meter algunos conocimientos en las duras cabezas de sus alumnos. Pero, por duro que fuera el esfuerzo, el crítico oportuno en el lugar y tiempo oportunos podía cambiar una nación y su civilización. Neville Cardus despertó a Australia a las posibilidades de la música sinfónica durante la década de 1940. Pauline Kael demostró a Norteamérica que el cine podía ser una cosa más seria que una diversión sentimentaloidé. Marcel Reich-Ranicki estableció una referencia de calidad para la ficción de la Alemania de postguerra. Greil Marcus definió la apreciación del *rock*. Tres australianos —Clive James, Germaine Greer y Robert Hughes— añadieron dimensiones de irreverencia. Leer críticas era, al igual que beber un zumo de naranja, bueno para la salud de la gente.

Los tiempos cambian. Hoy es fácil menospreciar a los críticos como indignos de llevar los zapatos de aquellos gigantes, pero los retos del siglo XXI son de un orden bastante distinto a cualquier cosa que hayamos conocido relacionada con las artes desde los tiempos en los que Gutenberg dejó obsoleta la pluma. La letra impresa, en declive, pierde su innata autoridad junto con la esperanza de que la palabra será leída por mucha gente de la misma forma y al mismo tiempo. La inmediatez es la quintaesencia de la crítica de los periódicos. Al leer *on line*, un mes después de su publicación, esa misma reseña, hecha la misma noche del acto, se vuelve más fría que una piedra. Al contrario de la venganza, el retraso no la hace más dulce. En un reino sin fronteras, donde cualquiera puede decir disparates sin saber de lo que habla, la crítica razonada está amenazada y subestimada. Las artes son las primeras víctimas de los periódicos que se batan en retirada. Muchos diarios de los Estados Unidos han echado a sus críticos y eliminado la sección dedicada a los libros.

Muchos de esos mismos periódicos, antaño importantísimos, están hoy en quiebra o en manos de administradores.

Más dañino todavía es el hecho de que los directores exijan jovialidad a sus críticos. Sus lectores, dicen, no quieren despertarse y ponerse a leer vituperios y, desde luego, los anunciantes menos. Los críticos han recibido órdenes de ser más optimistas, más positivos, más sonrientes. A menudo se ven en la obligación de escribir sobre celebridades rancias en lugar de hacerlo sobre los talentos frescos. Con la grave recesión, los periódicos no quieren líos —y la crítica es una bomba, no una válvula de seguridad. Los críticos pierden confianza y se vuelven evasivos. Por supuesto hay buenos y malos críticos —he contratado y echado a los dos tipos. Hay pocas mujeres, ¿por qué será eso? La crítica siempre ha sido un trabajo cerrado, que pasaba de mentor a protegido, hostil a los que venían de fuera. Asediados, han resistido los cambios y cortejado la marginalidad. Sin embargo, en estos tiempos cambiantes, esa erosión está perjudicando nuestra cultura. Un joven director de orquesta que ha revitalizado por completo una orquesta de provincias me preguntó hace poco desesperadamente: “¿Qué tengo que hacer para que salga una crítica sobre nosotros?”.

¿Cómo va a enterarse el público de las nuevas ideas que se apartan de las corrientes dominantes? ¿Quién hay hoy que pueda gritar a los cuatro vientos acerca de políticas musicales? Se puede encontrar en algunas páginas web y en los *blogs* buena y osada crítica, pero no conectan con la gente como lo hacen las reseñas de los periódicos. Algunos críticos —en primera línea está Alex Ross del *New Yorker*— han adoptado una personalidad *on line* con relativo éxito. Tim Page, ganador del Pulitzer, enseña crítica en California sin saber si quedará algún sitio donde sus graduados podrán escribir.

Lo que se necesita —me di cuenta con la muerte de Walker— es reinventar la crítica para el siglo XXI, y para hacerlo tenemos que preparar una generación que sea flexible en la práctica a la vez que inflexible en los principios. El crítico del futuro no va a ser un académico llamado por el redactor jefe para que eche abajo ideas nuevas ni tampoco un articulista de la sección de espectáculos que escribe una reseña después de entrevistar a las estrellas y mucho menos —como hemos visto a veces— la pareja de un atractivo miembro del consejo de administración.

La esencia no ha cambiado nada. Un crítico necesita conocimientos, valor y rapidez para los aforismos con potencial para convertirse en titulares —“Pura Viagra teatral” es uno de Charles Spencer que Nicole Kidman no olvidará jamás. Los críticos de la nueva época tienen que estar preparados para un *tweeter* en el intermedio, un *facebook* en el viaje hacia casa, escribir 400 palabras para el diario del día siguiente y añadir un comentario de viva voz a un fragmento de alguna interpretación que se colgará en YouTube. Estas son las tareas adicionales. Pero más allá de las voraces exigencias de unos medios de comunicación en continua evolución, jamás ha existido más necesidad en una sociedad democrática de una crítica que sea fuerte e independiente. Las ciudades sin críticos nunca alcanzarán todo su potencial creativo.

Las artes florecen sólo cuando hay mediadores y la civilización muere cuando sus voces son acalladas. Es el momento decisivo en el diálogo entre la creación y la recepción, entre el arte y la sociedad. Una gran oportunidad espera a los jóvenes críticos que cumplan plenamente estos requisitos. Y a algunos de nosotros, los más viejos, enseñarles cómo hacerlo.

Norman Lebrecht

MADRID, 2010

CICLO DE GRANDES INTERPRETES

15

Organizado por la
FUNDACIÓN SCHERZO,
con el patrocinio
del diario EL PAÍS
y la colaboración del
Ministerio de Cultura (INAEM)
y la Fundación Hazen-Hosseschrueders

CICLO DE GRANDES
INTERPRETES
15 AÑOS
1996 - 2010

REVISTA
SCHERZO
25 AÑOS
1985 - 2010

www.scherzo.es

ORGANIZA:

scherzo
FUNDACIÓN

PATROCINA:

EL PAIS

1

CHRISTIAN ZACHARIAS

Miércoles, 13 de enero 19:30 horas

piano

2

KRYSTIAN ZIMERMAN

Lunes, 25 de enero 19:30 horas

piano

3

LEIF-OVE ANDSNES

Miércoles, 17 de febrero 19:30 horas

piano

4

GRIGORI SOKOLOV

Martes, 9 de marzo 19:30 horas

piano

5

RADU LUPU

Martes, 6 de abril 19:30 horas

piano

6

ELISABETH LEONSKAJA

Martes, 25 de mayo 19:30 horas

piano

7

PIOTR ANDERSZEWSKI

Martes, 15 de junio 19:30 horas

piano

8

JOSEP COLOM

Martes, 28 de septiembre 19:30 horas

piano

9

PIERRE-LAURENT AIMARD

Martes, 26 de octubre 19:30 horas

piano

10

EMANUEL AX

Martes, 30 de noviembre 19:30 horas

piano

**CUARTETO QUIROGA
JAVIER PERIANES**

+ 1*

Miércoles, 13 de octubre 19:30 horas

piano

*Concierto Extraordinario gratuito "15 años del Ciclo y 25 años de la revista Scherzo". Exclusivamente para los abonados del 15 Ciclo de Grandes Intérpretes. (incluido en el abono sin coste adicional)

A
Auditorio
Nacional
de Música

SALA SINFÓNICA



FUNDACIÓN HAZEN
HOSESCHRUEDERS

II Ciclo de música coral

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

Temporada 2009-2010

Jueves 28 de enero de 2010

Coro Nacional de España

Mireia Barrera, directora

La suite del año

Jueves 22 de abril de 2010

Coro Nacional de España

Josep Vila Casañas, director

Noche y día

Jueves 25 de marzo de 2010

Coro Nacional de España

Mireia Barrera, directora

Historias naturales

Jueves 20 de mayo de 2010

Nederlands Kamerkoor

Peter Dijkstra, director

El sol del sur

Auditorio Nacional de Música. Sala de Cámara, 19:30 h.

Venta de localidades: En taquillas del Auditorio Nacional de Música, Teatro de La Zarzuela, Teatro Pavón, Teatro María Guerrero y Teatro Valle-Inclán, y en Servicaixa (tel.: 902 33 22 11 y www.servicaixa.es). Precio localidades: 7 €.

<http://ocne.mcu.es>

