

SCHERZO
25 AÑOS
1985 - 2010

sch^{erzo}erzo

REVISTA DE MÚSICA
Año XXV - N° 250 - Marzo 2010 - 7 €

ANNA NETREBKO ALMA RUSA

ENTREVISTAS

Leif Ove **Andsnes**
Isabelle **Faust**

DOSIER

Música en **USA**

ACTUALIDAD

Yo-Yo **Ma**
Ottavio **Dantone**

REFERENCIAS

Las noches de verano
de Berlioz

JAZZ

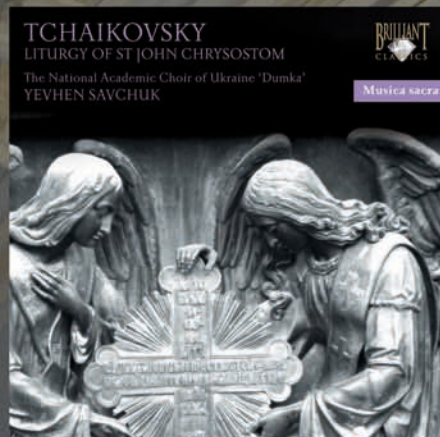
Grapelli y Reinhardt



Música Sacra



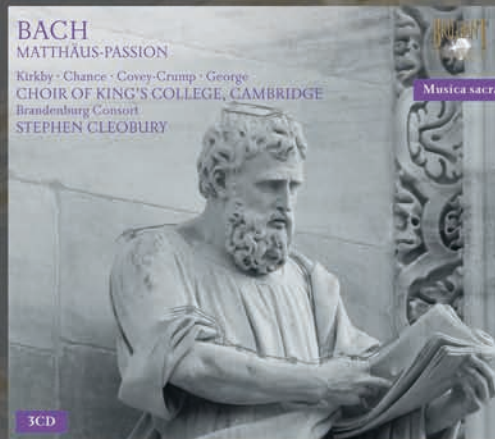
1cd



1cd



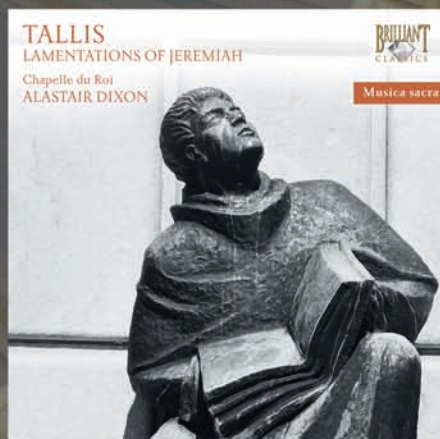
2 cd



3 cd



1cd



1cd



sch^{erzo}erzo

AÑO XXV - Nº 250 - Marzo 2010 - 7 €

2	OPINIÓN		DOSIER	117
	CON NOMBRE PROPIO		Música en USA	
8	Anna Netrebko		Introducción a una música libre	
	Blas Matamoro		Luis Suñén	118
12	Yo-Yo Ma		Óperas y operistas made in USA	
	Asier Vallejo Ugarte		Santiago Martín Bermúdez	122
14	Ottavio Dantone		La vanguardia norteamericana	
	Pablo J. Vayón		Francisco Ramos	128
16	AGENDA		El minimalismo	
24	ACTUALIDAD NACIONAL		David Rodríguez Cerdán	132
52	ACTUALIDAD INTERNACIONAL		ENCUENTROS	
64	ENTREVISTA		Isabelle Faust	
	Leif Ove Andsnes		Catalina García	136
	Juan Antonio Llorente		EDUCACIÓN	
68	Discos del mes		Joan-Albert Serra	140
69	SCHERZO DISCOS		JAZZ	
	Sumario		Pablo Sanz	142
			LIBROS	144
			LA GUÍA	146
			CONTRAPUNTO	
			Norman Lebrecht	152

Colaboran en este número:

Javier Alfaya, Julio Andrade Malde, Roberto Andrade Malde, Íñigo Arbiza, Emili Blasco, Alfredo Brotons Muñoz, José Antonio Cantón, Jacobo Cortines, Patrick Dillon, Pierre Élie Mamou, José Luis Fernández, Fernando Fraga, Germán Gan Quesada, Catalina García, Manuel García Franco, José Antonio García y García, Carmen Dolores García González, Juan García-Rico, José Guerrero Martín, Fernando Herrero, Bernd Hoppe, Paul Korenhof, Antonio Lasiera, Norman Lebrecht, Juan Antonio Llorente, Fiona Maddocks, Santiago Martín Bermúdez, Joaquín Martín de Sagarminaga, Enrique Martínez Miura, Aurelio Martínez Seco, Blas Matamoro, Erna Metdepenninghen, Juan Carlos Moreno, Antonio Muñoz Molina, Rafael Ortega Basagoiti, Josep Pascual, Enrique Pérez Adrián, Javier Pérez Senz, Víctor Pliego de Andrés, Francisco Ramos, Arturo Reverter, David Rodríguez Cerdán, Leopoldo Rojas-O'Donnell, Ignacio Sánchez Quirós, Pablo Sanz, Joan-Albert Serra, Bruno Serrou, Christian Springer, Luis Suñén, José Luis Téllez, Asier Vallejo Ugarte, Pablo J. Vayón, José Luis Vidal, 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.

QUE SIGA LA MÚSICA

Todos los años el editorial de este mes de marzo nos sirve para repasar un poco lo que ha sido el MIDEM, la feria en la que se encuentran algunos de los más significativos actores de la industria musical en sus distintos ámbitos y donde, como nuestros lectores saben, acude SCHERZO como miembro fundador de los Midem Classical Awards, los premios que concedemos, en el marco de esa cita anual, unas cuantas revistas de música clásica y emisoras especializadas que un día decidimos trabajar juntos. La crisis, naturalmente, ha sido el telón de fondo pero también es cierto que los sellos independientes dedicados a la música clásica se quejaban poco de ella, dando la sensación de que habían conseguido capearla y de que, en efecto, en algunos países europeos se atisba ya una cierta luz al final del túnel, esa que aún nos queda por ver a los españoles. Por cierto, esta vez la presencia institucional hispana ha sido menor, más activo el *stand* catalán que el semi-desierto de la SGAE —en otras ocasiones sobrado de efectivos—, quizá más volcada ésta en los días del MIDEM en resolver problemas graves y —ojalá, aunque no lo parece— en explicar sin acritud los derechos de los creadores a cobrar por su trabajo —García Lorca en un colegio, las peluquerías y los campos de fútbol como protagonistas últimos de un asunto que nunca debía haber llegado a semejantes extremos.

En los días del MIDEM surgía también la noticia, que recoge y comenta nuestro colaborador Norman Lebrecht, del fichaje del pianista Lang Lang por parte de Sony. La noticia coincidía con la presencia del pianista en España, con el equipo de Deutsche Grammophon volcándose en su promoción, y cabe pensar por ello en la sensación de desilusión que debió embargar a quienes han hecho de él la estrella que hoy es. Son cosas que pasan en cualquier ámbito —del editorial al futbolístico— y que inciden sin duda en cómo la música clásica, a pesar de las crisis, es todavía para las grandes compañías un negocio a tener en cuenta, sobre todo si el artista es un verdadero animal mediático en un mercado emergente como el chino. Un mercado, curiosamente, en el que la piratería es ley —China encabeza una clasificación en la que, se dice, España ocupa el segundo lugar— pero en el que, con todo y ello, la presencia mediática de Lang Lang puede servir para hacer que el producto acabado resulte más atractivo para los compradores que su falsificación. Y dada la potencialidad de las posibles ventas chinas, los beneficios habría de resultar más que suficientes para la nueva compañía de Lang Lang que, con toda seguridad, aprovechará el tirón de su nuevo fichaje para algo más que grabar discos.

La corporación Sony Music, a través de sus distintas marcas, ha invertido en los últimos años en nuevos artistas que sustituyeran a las grandes glorias de la casa como Glenn Gould o Yo-Yo Ma, ha recuperado para los estudios de grabación a Murray Perahia, ha mantenido a grandes figuras como Nikolaus Harnoncourt —en Deutsche Harmonia Mundi— o lanzado definitivamente a otras que al fin lo son, como Christian Gerhaher o Paavo Järvi —en RCA. Quizá sería interesante que, a partir del fichaje de Lang Lang, Sony apostara un poco más por España, donde sus novedades de música clásica aparecen en mucha menor medida que en otros países europeos y donde su nueva estrella es una figura extraordinariamente querida por el público —recordemos su debut entre nosotros de la mano, precisamente, de SCHERZO y su antigua casa de discos, Deutsche Grammophon, todo un éxito que se ha ido repitiendo a cada nueva visita.

En fin, que el piano, y si su intérprete tiene los ojos tirando a rasgados más aún, sigue siendo el rey. Para sustituir a Lang Lang, Deutsche Grammophon, que perdió en su día al excelente y muy serio Yundi Li —que ha fichado por una EMI que anunciaba hace unos días pérdidas por valor de dos mil millones de dólares y amenaza de quiebra— jugará las cartas de Alice Sara Ott y Yuja Wang, jóvenes, guapas y buenas pianistas. Ambas han protagonizado en diciembre pasado los dos conciertos del Ciclo de jóvenes intérpretes de la Fundación Scherzo, que de nuevo se ha adelantado a los acontecimientos. En los tiempos todavía dorados los aspirantes a estrellas eran otros. Los nombres cambian, el negocio debe seguir, la música sonar sin descanso.



Diseño
de portada
Argonauta
Foto portada:
Felix Broede / 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)
crstinaramos@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

CANTOS DE IGLESIA Y REBELDÍA

En una iglesia se ven más claras y se entienden mejor algunas cosas que en un auditorio o en un club. En la iglesia de Saint Bartholomew, que no parece tan gigante como es porque la abruma la cercanía de algunas de las torres más imponentes de Park Avenue, asisto un sábado de mucho frío a un concierto de la Mingus Orchestra y siento como un golpe en el pecho la fuerza de la religión y de las tradiciones africanas en la música de Charles Mingus, más poderosa que nunca en esta noche en la que se recuerda su muerte, hace treinta y un años. A Mingus se le asocia sobre todo con las vanguardias del jazz, y es cierto que se movió con mucha desenvoltura en los filos más audaces de la experimentación de los años sesenta, no lejos de Ornette Coleman o del más arrebatado —y a veces extraviado— John Coltrane. Pero, como tantos revolucionarios, Charles Mingus fue también un tradicionalista riguroso. Un revolucionario en las artes es quien pone sobre la mesa la tradición entera en toda su complejidad y su crudeza, y no sólo la parte que se ha ido filtrando académicamente. Habría sido un instrumentista y compositor de música clásica si no se lo hubiera hecho imposible el racismo que padeció en su juventud. Amaba a Ravel, a Debussy y a Bartók, pero de su maestro Duke Ellington había aprendido a conjugar el legado musical europeo con las raíces más sólidas de la tradición afroamericana, los cantos de trabajo y los *negro spirituals*, los gritos de los *bowlers* que desafiaban con sus impresiones a la comunidad y las cadencias de la oratoria religiosa, que con tanta frecuencia se vuelven música y se confunden con ella en el *crescendo* de la posesión colectiva.

Bajo los mármoles neorrománicos de St. Bart's, que es el nombre coloquial de la iglesia, el trombonista Kumba Frank Lacy deja a un lado su instrumento y recita los versículos del *Eclesiastés* contra un fondo de jowiales disonancias apaciguadas por un ritmo de blues. Nos damos cuenta, no intelectualmente, sino en la boca del estómago, del modo en que los instrumentos en el jazz tienen la inmediatez de la voz humana: y también de cómo la voz es un instrumento flexible para el grito y para la improvisación, imprecadora siempre, no enunciativa, alentando y exigiendo una respuesta. Charles Mingus creía que una de las maneras de sacar al jazz del gueto



Wallig

estrecho de sus más fieles era ampliar el repertorio instrumental: en el altar mayor de St. Bart's hay saxos, batería, contrabajo, trompeta, trombón, pero también un arpa que estalla en cascadas de swing, un fagot que emprende improvisaciones velocísimas, una trompa que se conjuga con el arpa y el fagot en un trío de una sonoridad más luminosa todavía gracias a la acústica de la iglesia.

Esa anciana diminuta y bravía a la manera americana que ha hablado al principio es Sue Mingus, la rubia de pómulos altos que lo acompañó y lo cuidó en los años finales, la que ha mantenido su orquesta contra viento y marea. El tono de responso se acentúa cuando los músicos atacan *Goodbye, Pork Pie Hat*, la canción de despedida para la muerte de Lester Young que ya es también un réquiem para el propio Charles Mingus. Y en el momento en que el contrabajo anuncia el ritmo de melopea de *Wednesday Night Prayer Meeting* ya estamos sumergidos en el corazón sagrado y colectivo de la música: no en el lujo catedralicio de esta iglesia de Park Avenue, sino en cualquier capilla baptista del Sur.

Antonio Muñoz Molina

DERECHOS DEL AUTOR Y DEL COMPRADOR

Sr. Director:

He leído con interés el editorial de enero de la revista SCHERZO de la que soy suscriptor desde hace años y coincido en parte con su contenido. Usted sabe que la SGAE y las editoriales musicales tienen gran parte de culpa en el fenómeno de la piratería. Los datos que se ofrecen sobre este problema son sencillamente sospechosos (destinados a crear opinión), los autores, con excepciones, son peleles en manos de las editoriales y la calidad actual deja mucho que desear. Antes de seguir quiero asegurarle que nunca he comprado música en un vendedor ambulante ni me he bajado una sola pieza vía Internet, también que he sido profesional del *marketing* y conozco algo de los negocios.

Es innegable el derecho de los autores a percibir una adecuada remuneración y que la piratería industrial debe estar perseguida y penada. Pero el hecho es que los derechos de autor han sido suplantados por los derechos del editor y que todo el modelo de negocio se ha derrumbado estruendosamente a manos de la tecnología, porque Internet y sus conquistas están para quedarse. Sin embargo, la maraña de intereses creados entre productores de equipos, editoriales y distribución, entre otros, ha hecho inviable hasta ahora un nuevo modo de enfocar la cuestión.

Ante el problema de la piratería, la solución de las discográficas y las grandes empresas del entretenimiento no ha sido la búsqueda inmediata de modelos acordes a los nuevos tiempos, sino invertir su dinero y su influencia en lobbies cerca de Washington, de Bruselas y de cada gobierno para mantener despierto al moribundo. Y lo han conseguido. Ahí andan los gobiernos legislando, la oposición enredando, los internautas y autores protestando y nadie repara en los instigadores. ¿No cabe preguntarse por qué las manifestaciones de autores en Madrid han sido originadas por las editoriales?

La muletilla actual es la defensa de la cultura y de los autores. No se habla de los abultados márgenes que permiten que un DVD marcado en 45 euros se venda en promoción (no liquidación) a 15 en grandes almacenes y este año en menos de 10. Mientras las grandes discográficas se quejan como plañideras, las editoriales de precio medio (Naxos, Brilliant) consiguen récord de ventas. Son las propias discográficas las que con precios abusivos y calidades infames, están echando a sus clientes en brazos de los "top manta" e incentivando las descargas. He comprado álbumes de música clásica durante más de 40 años y las dis-

CARTAS
AL DIRECTOR

discográficas han tenido a bien reducir lo grabado en cada cara de vinilo para extender una obra de dos a tres o más discos y aumentar así el precio hasta en un 100%. Un fraude que nunca fue denunciado por la SGAE; otra que muerde la mano que le da de comer llamando deleznable a quienes la sostienen. Ahora las discográficas venden óperas grabadas en directo con una toma de sonido lamentable y la música ligera con inaceptables niveles de compresión. Alguna revista del sector (*Stereophile*) ha confesado en alguna ocasión no poder elegir el disco del mes por no encontrar material digno de mención. Como se ve, la cultura importa según convenga.

Los autores y los intérpretes, en vez de jugar el papel de tontos útiles, harían bien en estimular la creación de ese nuevo modelo de negocio y, en el ínterin, exigir mejores condiciones a las discográficas, que no existirían sin ellos. Han tenido que ser otras empresas las que se han lanzado, con éxito, a vender música vía Internet. Grandes orquestas han abandonado el "sistema" y empezado a ofrecer sus interpretaciones directamente, como lo están haciendo también algunos autores y cantantes.

Reclamar además que un organismo oficial se encargue de las recaudaciones. Y como no se entiende que los gobiernos consientan que los bolsillos de los consumidores sean saqueados sin conciencia y, a la vez, obligados a pagar un canon revolucionario, la ley de defensa de los derechos de autor debe incluir también la defensa de los derechos del comprador. Tengo para mí que no todos los piratas están en este lado del mercado. Mi respuesta ha sido reducir mis compras de un par de CDs o DVDs al mes a cuatro o cinco por año, en muchos casos siguiendo las recomendaciones de los críticos de SCHERZO.

Atentamente,

José Santiago
Madrid

LOS ESCLAVOS FELICES

Sr. Director:

A propósito de SCHERZO nº 248, enero 2010, p. 22, reseña de Joaquín García. ¿Existió una obertura para la ópera *Los esclavos felices* de Juan Crisóstomo de Arriaga (1806-1826)? Esta pregunta la planteó José Antonio Gómez

en el *Simpósio de Berlín* sobre Arriaga en 2006, y la respuesta que se le puede dar es, que nunca se ha encontrado ni el más ligero rastro o mención a dicha obra. Por otra parte, entre los papeles de Juan Crisóstomo que llegaron a Bilbao, se encontraron los materiales de una obertura interpretada en París en 1824, y que Emiliano de Arriaga (1844-1919) registró como *Obertura pastoral*, con 564 compases. Hacia 1887, Emiliano realizó una versión de 399 compases, de los cuales, 281 provenían de la *Obertura pastoral* de Juan Crisóstomo, que nos ha llegado gracias a la copia de 1889 del Conservatorio de Madrid. A partir de entonces, los materiales originales permanecieron inaccesibles en los archivos de los Arriaga hasta 1957. Poco a poco, tanto Emiliano como su hijo José, fueron creando el mito de que aquella obertura de 399 compases era la *Obertura de "Los esclavos felices"* que Juan Crisóstomo había compuesto en 1819. Entre tanto, José había mutilado las partes del violín 1º y clarinete 1º recortando numerosos compases autógrafos.

Existen diversas ediciones de la versión de Emiliano de 399 compases cuyo valor es escaso. La edición de 564 compases de Tritó preparada por W. de Wal (2000) da fecha y título de la obra erróneos, amén de una reconstrucción de los compases mutilados poco documentada y numerosos errores. La edición del ICCMU realizada por el equipo Casares-Rousset-Ortega (2006) está basada en la anterior.

El Ayuntamiento de Bilbao ha realizado una edición facsimilar en 2006, de dominio público, de los materiales de la *Obertura pastoral* (1824), poniéndolos, por primera vez, al alcance de todos los interesados, que también pueden consultarse en la página de Internet:

www.bilbao.net o bien www.bilbao.net/bibliotecas.

Dado que de las obras orquestales de Juan Crisóstomo de 1824, *Obertura pastoral* y *Sinfonía en re mayor*, todavía no existe una partitura fiable para el gran público, sería deseable que se realizase ese esfuerzo. Esperemos.

Joaquín Pérez de Arriaga
Madrid

¿no encuentra sus discos?

diverdi.com

fácil, rápido, cómodo, seguro...

Prismas

ORTVE, LO DE SIEMPRE

Es una fatalidad como cualquier otra dirán ustedes, sobre todo si son abonados o frequentadores de los conciertos de la Orquesta y Coro de la Radio Televisión Española. Parece que es víctima de un sino maldito. No hay año en que no se ponga en cuestión incluso su existencia. Cómo y por qué habría que preguntárselos a una burocracia sin imaginación, a unos sindicatos anclados en sabe Dios qué pasado, y a una incapacidad oficial para encontrarle su verdadero sitio entre las otras formaciones sinfónicas de Madrid. Un director decente y trabajador, Adrian Leaper, ha ayudado a arrinconar en un pasado al que casi nadie quiere volver, los años aquellos de pesadilla en que viejos fantasmas intentaron reinstaurarse en lo que había sido su sillón de mando. Pero la ORTVE sigue sin tener una sede propia, por ejemplo. Apenas hay lugar para sus músicos más allá del escenario donde tienen que actuar. Un viejo cine de barrio, que antaño tenía una fantástica acústica de la cual nos acordamos sólo unos cuantos veteranos melómanos, pero que en gran medida se perdió con los arreglos y desarreglos de hace ya bastantes años, sigue



siendo su sede oficial. Y esa situación, incómoda e injusta se refleja en la incomodidad e inseguridad en que vive la orquesta. Una orquesta que no sólo tiene un buen pasado sino un buen presente. ¿Por qué entonces tantas inseguridades? El otro día la ORTVE, bajo la batuta de ese excelente director que se llama Juanjo Mena, hizo una soberbia interpretación de la *Sinfonía "Inextinguible"* de un clásico absoluto del siglo XX, el danés Nielsen. Antes había hecho un estupendo acompañamiento del *Segundo Concierto para piano y orquesta* de Chopin por Elisabeth Leonskaia, esa maravillosa pianista que es asidua desde hace años de nuestro ciclo de Grandes Intérpretes. Leaper hace unas semanas dirigió muy bien las *Variaciones Enigma* de Elgar, en una versión que me recordó otra, magis-

tral, de Sergiu Comissiona, de allá, de los años setenta del pasado siglo. Podríamos poner muchos ejemplos más, siempre recientes.

Entonces ¿por qué siempre ese ambiente de inseguridad en torno a esa orquesta? ¿Por qué esa reticencia que se susurra de vez en cuando y que suena a eco de un pasado que, repito, creo que nadie quiere repetir? ¿Por qué nadie o casi nadie rompe una lanza por ella? ¿Por qué se sigue teniendo la sensación de que algo no funciona adecuadamente para la ORTVE, de que cualquiera de estos días podemos recibir todos un disgusto?

No, repito, la Orquesta y Coro de Radio Televisión Española no se merecen un trato semejante. Es hora de que alguien, algunos, se sienten a pensar y a negociar en serio un futuro para un conjunto que está lleno de buenos músicos y que en ocasiones desborda, a pesar de todo, de entusiasmo. Lo digo desde esta página una vez más aunque uno, al escribir estas notas tenga la sensación de que está haciéndolo ante un espacio vacío.

Javier Alfaya

JOYAS DE LA MÚSICA SACRA

EN EL TEATRO AUDITORIO de San Lorenzo de EL ESCORIAL

27
DE MARZO

UN PROGRAMA MARIANO DIRIGIDO POR ALAN CURTIS

STABAT MATER DE PERGOLES
IL COMPLESSO BARROCO

20/30 EUROS

20 HORAS

1
DE ABRIL

PASIÓN EN LA ALEMANIA DE BACH

CON CARLOS MENA, DIRIGIDO POR VITTORIO GHIELMI

IL SUONAR PARLANTE

20 EUROS

20 HORAS

3
DE ABRIL

EL CORO DE LA JORCAM DEBUTA CON EL GLORIA DE POULENC

PROGRAMA QUE AÚNA TRADICIÓN Y MODERNIDAD

DIRECTOR INVITADO XAVIER PUIG

15 EUROS

20 HORAS

26
DE MARZO

OFICIO DE SEMANA SANTA DE T.L. VICTORIA

MÚSICA POPULAR Y RELIGIOSA EN EL SIGLO XVI

CUARTETO VOCAL LA COLOMBINA

15 EUROS

20 HORAS

Compra ya tus entradas en...

entradas.com

902 486 486

...y en las taquillas del Teatro, Más información: 91 890 07 07 www.teatroauditorioescorial.es

Gestión y programación: Clece

La Suma de Todos

Teatro Auditorio San Lorenzo de El Escorial

Música reservata

EL TIEMPO DISGREGADO (I)

La idea de un tiempo *estriado* y un tiempo *liso* de la que ya se ha hablado en estas páginas tiene su materialización más obvia en ciertas obras (o fragmentos de ellas) en que la pulsación rítmica, periódica o aperiódica pero perceptible, configura el avance del discurso, su continuidad: un vals es reconocible por su ritmo ternario (en realidad, el genuino vals vienés es, más bien, un 6/4 implícito) y la *estría* sería definible como repetición una figura concreta de tres pulsaciones cada una de las cuales tiene un sentido temporal específico según la relación dialéctica que establece con las otras dos (cabría recordar la connotación trinitaria y casi mística del *tempus perfectus* en los tratadistas medievales).

Por el contrario, el tiempo *liso* sería aquél en que ni el compás ni siquiera el *tempo* son directamente discernibles: el ejemplo privilegiado es el comienzo de *L'après-midi d'un faune*, esa lánguida frase de la flauta que planea sobre el silencio y se desliza cromáticamente a lo largo de un tritono descendiendo primero y ascendiendo después: no hay percepción del ritmo ni del movimiento hasta el compás undécimo, ni sentido de la tonalidad antes del cuarto, con el ambiguo acorde defectivo de tónica (do sostenido menor sin quinta: pero la obra concluirá en el relativo, mi mayor) con apoyatura del la sostenido: apoyatura, por su parte, que es la nota resaltada por el arpa en su envolvente *glissando* ascendente y descendente, así como la *finalis* de la flauta. En su célebre estudio sobre esta obra, Jean Barraqué ha puesto el acento sobre el hecho de que esta melodía aparezca nueve veces consecutivas con una armonización y un colorido instrumental diferente en cada una de ellas. La sensación de transcurso y la posibilidad de identificación formal (que puede verse como una especie de combinación *sui generis* entre la sonata y el *lied*) desaparecen en la escucha: el agente enmascarador de esa estructura es la recurrencia de la misma melodía sin modificaciones substanciales, que impregna la integridad de la composición con un tornasolado efecto de inmovilidad. En la escala de la microforma, el tiempo se *alisa* como consecuencia de su negativa a enunciar un ritmo y un *tempo*: en la de la macroforma, tanto por la ambigüedad de la armonía como por su fluctuación, que impide toda posible lectura de la obra como un *rondó* pese a la obvia recurrencia invariable de la melodía inicial. La *estría armónica* se ha disuelto en su propia flotabilidad e inconcreción: toda posible direccionalidad de la música ha quedado abolida en virtud del concienzudo borrado de cualquier progresión arquitectónica previsible a gran escala, y la obra pareciera poder tomar cualquier itinerario cadencial en cada momento. Debussy conserva la escritura convencional: cuatro sostenidos en la clave salvo en la sección central —la suntuosa melodía que se sitúa entre la cuarta y la quinta repetición, en un re bemol mayor enarmónico del do soste-

nido del comienzo— pero esa persistencia de la armadura no corresponde en absoluto a lo escuchado. La forma sonata resulta ilegible, pese a que el desarrollo (cuya sección principal es la citada melodía) comience, justamente, con una caída sobre si mayor, la dominante del tono conclusivo que, para mayor perplejidad, es la única cadencia perfecta de toda la obra: verdadero *trompe-l'oeil*, la estructura se difumina en el mismo grado en que se conserva y se exhibe. De este modo, el principio formal no reside en transformar la

materia temática alejándola de su diseño inicial sino que, por el contrario, su propósito es realzar su inmovilidad contemplándola desde diferentes perspectivas armónicas y tímbricas: la *narratividad* inherente a la forma se ha impugnado desde su propio interior. El arranque de *Le sacre du printemps* proporciona un ejemplo análogo: al do natural melódico del fagot se opone el do sostenido armónico de la trompa: la modalidad (y el ritmo) quedan en entredicho desde el segundo compás. Bien es cierto que, en este caso, la forma general no se corresponderá con ninguna estructura preexistente: se trata de un texto cuyo material se consume en el propio hecho de su enunciación.

En ambos casos, el precedente está en Wagner: el comienzo de *Das Rheingold*. En ese inicio subyugador se abre también una concepción suspensiva del tiempo musical que disuelve la noción misma de transcurso: melodía, armonía y ritmo, dimensiones independientes desde el punto de vista del análisis, resultan inseparables en la escucha, integrándose en una realidad discursiva sin precedentes: la *estría* es perceptible (correspondería a la nota más grave del arpeggio de mi bemol), pero pierde su sentido en razón de las repeticiones (el fenómeno no es diferente al del comienzo de la *Klavierstücke IX* de Karlheinz Stockhausen).

Con el arranque de *Das Rheingold* se inaugura en la tradición europea la posibilidad de una música al margen del tiempo, pero Debussy, más allá de sus conquistas armónicas y de su imaginación instrumental, es el artista en quien cristaliza la idea de *lo moderno*, en la medida en que se trata del compositor que de un modo más radical haya enfrentado el problema de la forma, el que de un modo más lúcido y eficiente haya luchado por anular en la música el sentido del tiempo y el movimiento discursivo lineales: cada una de sus obras ofrece una estructura particular que se desenvuelve al margen de las formas históricas, una forma que no se impone a la materia sonora, sino que, por el contrario, crece a partir de ella. En Debussy la forma se ramifica y se desvanece: se disgrega en *momentos elementales* que pueden reaparecer o no, trazando una imprevisible red de meandros discursivos: en Debussy, la forma —es decir: el tiempo musical— se autoconstruye a partir de su propia destrucción.

José Luis Téllez



Chopin

Bicentenario 1810-2010



CONMEMORACIÓN
DE LOS 200 AÑOS
DEL NACIMIENTO DE
FRÉDÉRIC CHOPIN
(1810-2010)



-50%

DESCUENTO
EN UNA
SELECCIÓN DE



50 CD



PROMOCIÓN VÁLIDA DEL 1 DE MARZO AL 30 DE ABRIL DE 2010



www.elcorteingles.es

CON NOMBRE PROPIO

CON NOMBRE PROPIO

Una estrella para oír y ver

ANNA NETREBKO



Nacida en Krasnodar, Rusia del Sur, en 1971, a la espera de iniciar la década que se atribuye a la madurez de una cantante, Anna Netrebko es, desde hace un quinquenio, el ejemplo de la soprano capaz de unir el brillo vocal con el garbo y la desenvoltura de una estrella audiovisual. Su rostro de medalla, donde nos acechan sus oscuras pupilas felinas, su boca de diseño y un óvalo que vale por mil caricias, coronan una figura de exquisita carnalidad y porte de gran diva.

Antes de diplomarse en canto en el Conservatorio de San Petersburgo (1995), en 1993 mereció el premio de su especialidad y el debut en el Mariinski como Susanna en *Las bodas de Fígaro*. La maestría y el consejo de Valeri Gergiev la fueron conduciendo por el repertorio ruso donde alternó protagonistas (Ludmila, Iolantha, Marfa en *La novia del Zar*, La Doncella de las Nieves, Luisa en *Bodas en un monasterio* de Prokofiev) con roles menores o más breves: Natacha en la también profkofieviana *Guerra y paz* —fugazmente, en Madrid—, Xenia en *Boris Godunov*, Ninetta en *El amor de las tres naranjas*. Justamente fue con la Ludmila de Glinka que obtuvo su primer éxito internacional, en San Francisco (1995). Y, siempre de la mano de Gergiev, su inicial aplauso europeo: Teresa en *Benvenuto Cellini* de Berlioz (Róterdam, Ámsterdam y Londres, 1999). Netrebko, con rapidez, fue llamada por ilustres batutas y confió, disciplinada y laboriosa, en ellas. Abbado, Harnoncourt, Barenboim, Levine, Colin Davis, Gianandrea Noseda.

En 2002, Salzburgo esperaba el *Don Giovanni* de Thomas Hampson con Harnoncourt en el podio y se encontró con la escandalosa puesta de Martin Kusej, que provocó la patriótica ira de Schwarzkopf, mas, sobre todo, con la deslumbrante Doña Ana de su tocaya rusa: lánguida, señorial, insolente de agudos. Ocurrió asimismo en tierras germánicas, en Munich (2004) su primera conquista del gran público, con una *Traviata* de complemento que abarrotó la Ópera y produjo aglomeraciones y cortejos en la escalera y la plaza. Ya Netrebko invadía las pantallas de televisión y las portadas de las revistas de moda, en tanto la Deutsche Grammophon vendía 20.000 ejemplares de su recital de presentación.

La evolución vocal y escénica de nuestra artista fue dejando atrás el mundo eslavo y se diversificó en títulos italianos y franceses. Como mozartiana ya había pasado de Zerlina, Servilia y Susana, las *soubrettes* juveniles. Lo mismo en cuanto a Verdi: de la ligera Nannetta en *Falstaff* saltó no

sólo a Violetta sino a la Gilda de *Rigoletto* (Washington, 1999). En el mundo belcantista, a las pizpiretas y líricas Norina (*Don Pasquale*) y Adina (*L'elisir d'amore*) sucedió Lucia di Lammermoor y se sumó la Giulietta belliniana (*Capuletti e Montecchi*). Ahora va camino de la Anna Bolena.

Este ensanchamiento del repertorio se asienta en la riqueza de los medios que atesora Netrebko. Se trata de una voz claramente lírica, mórbida y esmaltada, flexible en cuanto a matices y volúmenes, de infalible musicalidad, cálida en los ataques y sumada a unos pasajes resueltos con imperceptibles deslizamientos, lo que da a sus registros una homogeneidad de timbre que señorea en toda su generosa extensión. Puede hacer vistosas coloraturas y ascender a la cuarta sobreaguda, hasta tocar un *mi bemol*, lo que le permite brillantes cadencias y remates.

Estas alternancias han abierto a nuestra soprano los difíciles espacios del canto de agilidad y ligereza que pertenecen, al mismo tiempo, a personajes de enjundia dramática. Violetta es pimpante en el primer acto pero luego se interna en el desgarró, la melancolía y la tragedia. La hermosa y apetecible Dama de las Camelias se desmaya en brazos de una enfermedad implacable que la torna inválida y agonizante. Gilda es la virgen que se enamora de una figura ilusoria, es arrastrada por el fango del deshonor como cualquier desdichada de tango y acaba sacrificándose ante el puñal de un sicario. Lucia añora a su amante imposible y enloquece en una escena impregnada por el delirio y la muerte. Aunque al final todo se arregle para bien, la Elvira de *I puritani* también atraviesa un momento de alienación que Netrebko resuelve en una actitud impresionante, de espaldas sobre el tablado, con algo de estatua yacente. Aun otra heroína belliniana, la homónima Sonámbula, finalmente reconciliada con su novio cuando se aclara su afición nocturna y queda intacta su honestidad, tiene su momento a orillas de lo psiquiátrico. Estas dualidades Netrebko las maneja con magistral polaridad, haciendo verosímil lo grave con lo festivo y lo sentimental, sintetizados en un canto capaz de cualquier persuasión.

Hay algo de estelar en ciertas personalidades histrionicas que, por eso mismo, suelen denominarse estrellas. En la penumbra de la sala se descorre el telón y la electricidad alumbrá a una cantidad de personajes. De pronto, aparece alguien que prescinde de los focos y semeja irradiar, él mismo o ella misma, una luz exclusiva. Todo el teatro se torna un cielo ficticio donde titi-

la esa única estrella. Baste, en nuestro caso, ver a Netrebko cantando *Meine Lippen die küssen so heiss* de la ópera *Giuditta* de Lehár en el Festspielhaus de Baden-Baden (2007) sobre un tinglado desierto y de espaldas a la orquesta, bailando los pasajes instrumentales y arrojando flores a la platea. Hay miles de personas allí y su vestido es inconsútil. No importa: todos caben en su inexistente bolsillo.

En este espacio donde anidan los despliegues líricos de una voz cálida y de coruscante cristal a la vez que las grietas por donde respira la desesperación y gime la tristeza de la derrota, la soprano rusa pasea su arte interpretativo. Podemos apreciarla en el DVD haciendo su Lucia di Lammermoor con la dirección escénica de Mary Zimmermann y en el que exhibe *La bohème* de Puccini en el film de Robert Dornhelm, junto al tenor Rolando Villazón, con quien formaría una pareja de referencia si existiera estabilidad profesional por parte del compañero. Allí no hay trucos que valgan: los primeros planos son estupendos o terribles, un gesto excesivo se sale de cuadro, una expresión impertinente o desmesurada nos puede llevar del drama a la farsa, la edad del personaje no admite convenciones finas o gruesas. Netrebko domina las cortas distancias al igual que la mejor actriz de cine o de televisión. Su Mimì (como antes, su Musetta en Tokio y San Francisco, 2004) es verdadera en cualquier formato. Y vaya de paso el apunte de que Musetta, a menudo confiada a sopranos ligeras o *soubrettes*, exige un caudal de voz muy distinto, teniendo en cuenta que su mejor cuadro, el de la noche de Navidad, tiene un dispositivo orquestal complicado.

Abundando en ejemplos, ténganse en cuenta dos papeles franceses que ahora insisten en sus programas. Durante el presente año: *Manon* de Massenet (Viena, Londres y Tokio) y *Romeo y Julieta* de Gounod (Salzburgo). Son dos obras de la misma escuela, donde se ponen en juego similares recursos melódicos y que, a la vez, presentan a unas heroínas que mueren muy jóvenes tras iniciarse en la vida de modo festival y que resultan introducidas por el destino en una historia de drama, estrechez y destrucción. Ambas son seductoras y enardecen a sus galanes a primera vista. Ambas coquetean con lo ilegal. Ambas acaban sin conocer de la vida más que una suerte de frenética primavera. Para darles verdad escénica hace falta una especie de seducción ingenua, sin segundas, unas ganas de vivir desbordantes y, por fin, una secreta vocación trágica. En lo vocal se requieren instru-



mentos de un declarado lirismo, con un registro central rico, a la vez que facilidad para resolver los eventuales pasajes de agilidad (el vals de Julieta y la gavota de Manon). Pero ha de mostrarse, a la vez, la vena dramática (el aria de la desesperación ante el veneno y la escena de la cripta para Julieta y, para Manon, la humillante derrota al terminar el cuadro del hotel de juegos y el exhausto final, iluminado por un atardecer orquestal que suena a elegía) que no estropee, sin embargo, el curso lírico de la música.

Netrebko se ha mostrado capaz de resolver estos envites con inteligencia y encanto. Sus heroínas no sólo son bellas, plásticas, tangibles, sino que adquieren, de pronto y con la debida matización, el carácter de herramientas de la fatalidad que las arrastra junto con a los hombres que han enamorado. No es que Manon o Julieta sean lo que tópicamente se llaman “mujeres fatales” (en rigor: Carmen, Lady Macbeth, Electra) sino que ellas mismas

son mediadoras de la fatalidad en forma de vistosos juguetes vivos, tibios y voluptuosos.

¿Estamos en una época de lo que podríamos llamar ópera audiovisual y que exige unos intérpretes capaces de estas dualidades? Sin duda que el cine primero y, luego, la televisión y las virguerías digitales, han educado nuestra mirada. No me refiero a los cantantes que inventaron el cine y la radio, de buena presencia fotogénica o mimados por el micrófono pero que no soportarían más que un modesto lugar en los escenarios operísticos. Me refiero a lo contrario: a los cabales cantantes de ópera que, además y por junto, son de buen parecer y con una ductilidad actoral que no resulte impertinente al ser filmada. En este sentido sí estamos en los tiempos de las Netrebko, Fleming, Bartoli, Antonacci y suma y sigue. Como también es la época de los Villazón, Kaufmann, Cura, Flórez, Alagna y suma y sigue. Hasta nuestra soprano ha tenido el buen gusto de

formar una glamorosa pareja con su marido, el barítono uruguayo Erwin Schrott. No hay cotilleo en esta noticia que es pública y notoria. Simplemente, viene al caso porque redondea ese perfil del actual artista de ópera. Una puesta en escena moderna, pensada para el ojo avizor de la cámara, ya no soportaría ciertas convenciones “raciales” de otros tiempos.

Netrebko también se asoma al recital de cámara. Lo prueba la reciente edición —en el mercado, a finales de marzo— del concierto que mantuvo junto al piano de Daniel Barenboim en el Festival de Salzburgo, el 17 de agosto de 2009 (DGG 0708286) y que está dispuesta a repetir en un inmediato futuro. Es decisivo un diálogo que mantuvieron poco antes de ponerse a prepararlo. “Tenemos que fijar la fecha de los ensayos” dijo la soprano. “No vamos a ensayar, vamos a hacer música” replicó el maestro. Y, escuchando los resultados, así parece porque el dúo alcanza esa fluidez que parece una segunda naturaleza, como si no presentaran el resultado de un trabajo, que lo es, sino como si acabaran de inventar toda esta música.

Siguiendo su temperamento lírico, Netrebko eligió unas canciones de Rimski-Korsakov. Barenboim propuso las de Chaikovski, que a ella le parecían especialmente dificultosas pero que, al encararlas con el firme apoyo del compañero, se mostraron perfectamente adaptadas, desde luego, a su capacidad dramática.

En efecto, el recital tiene dos mitades que, dentro de la unidad estética del tardorromanticismo ruso, admiten diferenciarse. Rimski es más poemático, se recuesta en piezas descriptivas, ensoñadas, donde hay un sutil trabajo de atmósferas. Chaikovski, en cambio, propone veloces historias, dramas, situaciones subjetivas. Si en la primera mitad se convoca, sobre todo, a la cantante, en la segunda pasa la actriz a primer plano. Y ya tenemos a Netrebko de cuerpo entero, incluida el alma.

Es música de su tierra y es, como todo arte verdadero, algo universal. Los medios generosos de la cantante se adaptan a la proporción del mundo camerístico. Su naturaleza flexible y lírica se expone sostenida por una emisión dueña de sí, que se recoge y se expande, salta cualesquiera diferencias de registros y todo lo resuelve en una pareja tesitura. El trabajo de Barenboim es tan equilibrado y de tal claridad de fraseo que da la sensación de estar escuchando a la cantante para involucrarse con su voz. Y, qué decir: nosotros con ellos.

Blas Matamoro

UNA TEMPORADA ÚNICA
PALAU
DE LA MÚSICA
 VALENCIA

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

PRIMAVERA 2010 / CONCIERTOS DE ABONO

SALA ITURBI

ABONO 1

26 de marzo, viernes. 19.30 horas
Joshua Bell, violín
PHILHARMONIA ORCHESTRA
Riccardo Muti, director
 L. van Beethoven: Concerto para violín y orquesta en re mayor, op. 61;
 Sinfonía nº 3 en mi bemol mayor,
 op. 55 "Heroica"
 (60/45/30 €)

ABONO 2

27 de marzo, sábado. 19.30 horas
Sir Willard White, bajo/Barbazul
Jane Irwin, soprano/Judith
ORQUESTA DE VALENCIA
Josep Pons, director
 B. Bartók: El Castillo de Barbazul,
 op. 11
 (Ópera en versión concierto)
 (20/15/10 €)

ABONO 3

28 de marzo, domingo. 19.00 horas
Klara Ek, soprano
Marina de Liso, alto
Bernard Loonen, tenor/Evangelista
Juan Sancho Martínez de Carvajal,
 tenor (arias)
Christopher Purves, bajo (arias)
Jesús María García Arejula,
 bajo/Christus
ORQUESTA Y CORO DE LA
ACADEMY OF ANCIENT MUSIC
Richard Egarr, director
 J. S. Bach: La Pasión según
 San Mateo, BWV 244
 (30/25/15 €)

ABONO 4

9 de abril, viernes. 19.30 horas
María Rubio, trompa
ORQUESTA DE VALENCIA
Pinchas Steinberg, director
 J. Brahms: Variaciones sobre un
 tema de Haydn, op. 56a
 K. Fuchs: Canticle to the sun
 (Concierto para trompa y orquesta)*
 J. Brahms: Sinfonía nº 4 en mi
 menor, op. 98
 *Estreno en España
 (20/15/10 €)

ABONO 5

15 de abril, jueves. 20.15 horas
Asier Polo, violonchelo
DRESDNER PHILHARMONIE
Rafael Frühbeck de Burgos,
 director
 R. Strauss: Don Quixote, variaciones
 fantásticas, op. 35
 J. Brahms: Sinfonía nº 2 en re mayor,
 op. 73
 (60/38/25 €)

ABONO 6

16 de abril, viernes. 19.30 horas
Asier Polo, violonchelo
ORQUESTA DE VALENCIA
Lü Jia, director
 M. Ravel: Rapsodia española
 H. Dutilleux: Todo un mundo
 lejano..., (para violonchelo y
 orquesta)*
 S. Rachmáninov: Sinfonía nº 2 en
 mi menor, op. 27
 *Estreno en Valencia
 (20/15/10 €)

ABONO 7

23 de abril, viernes. 19.30 horas
SPANISH BRASS LUJR METALS
ORQUESTA DE VALENCIA
Yaron Traub, director
 R. Strauss: Salomé (Danza de los
 siete velos), op. 54
 J. J. Colomer: La Devota Lasciva,
 para quinteto de metal y orquesta
 R. Strauss: Muerte y Transfiguración,
 poema sinfónico, op. 24; Las
 divertidas travesuras de Till
 Eulenspiegel, poema sinfónico,
 op. 28
 (20/15/10 €)

ABONO 8

28 de abril, miércoles. 20.15 horas
Ainhoa Arteta, soprano
ORQUESTA DE CADAQUÉS
Gianandrea Noseda, director
 I. Albéniz: Suite española;
 Canciones Italianas
 E. Granados: Tonadillas
 R. Schumann: Sinfonía nº 2 en
 do mayor, op. 61
 (30/23/15 €)

ABONO 9

5 de mayo, miércoles. 20.15 horas
GRIGORY SOKOLOV, piano
 J. S. Bach: Partita nº 2 en do menor,
 BWV 826
 J. Brahms: Fantasía, op. 116
 R. Schumann: Sonata nº 3 en fa
 menor, op. 14 "Concert sans
 orchestre"
 (40/30/20 €)

ABONO 10

7 de mayo, viernes. 19.30 horas
Jean-Yves Thibaudet, piano
ORQUESTA DE VALENCIA
Michael Christie, director
 F. Liszt: Concerto para piano y
 orquesta nº 2 en la mayor, S 125
 R. Strauss: Burlesca en re menor
 para piano y orquesta
 H. Berlioz: Romeo y Julieta,
 op. 17 (Fragmentos sinfónicos)
 (25/19/13 €)

ABONO 11

11 de mayo, martes. 20.15 horas
ORQUESTA FILARMÓNICA
CHECA
Eliahu Inbal, director
 G. Mahler: Sinfonía nº 10 en fa
 sostenido mayor
 (40/30/20 €)

ABONO 12

14 de mayo, viernes. 19.30 horas
Joaquín Achúcarro, piano
ORQUESTA DE VALENCIA
Walter Weller, director
 V. Asencio: Quatre dances i una
 albadá
 M. de Falla: Noches en los Jardines
 de España
 A. Glazunov: Sinfonía nº 6, en do
 menor, op. 58
 (20/15/10 €)

ABONO 13

21 de mayo, viernes. 19.30 horas
Serge Zimmermann, violín
ORQUESTA DE VALENCIA
Walter Weller, director
 W. A. Mozart: Sinfonía nº 25 en sol
 menor, KV 183
 B. Bartók: Concerto para violín y
 orquesta nº 1, op. posth.
 A. Christen: As Cataratas do Iguazu
 Z. Kodály: Háry János, suite para
 orquesta
 (20/15/10 €)

ABONO 14

28 de mayo, viernes. 19.30 horas
ORQUESTA DE VALENCIA
John Stodgards, director y solista
 R. Schumann: Genoveva, obertura,
 op. 81; Concerto para violonchelo
 y orquesta en la menor, op. 129
 (versión para violín)
 J. Sibelius: Sinfonía nº 5 en mi bemol
 mayor, op. 82
 (20/15/10 €)

ABONO 15

31 de mayo, lunes. 20.15 horas
Hakan Hardenberger, trompeta
LONDON SYMPHONY
ORCHESTRA
Daniel Harding, director
 R. Wagner: Prelude und Liebestod
 de "Tristán e Isolda"
 G. Aerial: Concerto para trompeta
 y orquesta
 A. Dvořák: Sinfonía nº 7 en re menor,
 op. 70
 (60/45/30 €)

ABONO 16

4 de junio, viernes. 19.30 horas
CAPELLA SAETABIS
Rodrigo Madrid, director
 J. B. Comes: Danzas para la
 procesión del Corpus Christi
 (20/15/10 €)

ABONO 17

10 de junio, jueves. 20.15 horas
Waltraud Meier,
 mezzosoprano/Kundry
Simon O'Neill, tenor/Parsifal
Roman Trekel, barítono/Klingsor
CORAL CATEDRALICIA DE
VALENCIA
ORQUESTA DE VALENCIA
Yaron Traub, director
 R. Strauss: Metamorfosis
 R. Wagner: Parsifal, Acto II (versión
 concierto)
 (40/30/20 €)

ABONO 18

11 de junio, viernes. 19.30 horas
ORQUESTA SIMFÓNICA DE
BARCELONA I NACIONAL DE
CATALUNYA
Eiji Oue, director
 J. Guinjoan: Pantonal
 R. Strauss: Don Juan, poema
 sinfónico, op. 20
 M. Musorgski: Cuadros de una
 exposición
 (20/15/10 €)

ABONO 19

18 de junio, viernes. 19.30 horas
ORQUESTA DE VALENCIA
Michel Plisson, director
 E. Chausson: Sinfonía en si bemol
 mayor, op. 20
 G. Fauré: Pelleas et Melisande,
 op. 80 (suite)
 M. Ravel: Daphnis et Chloé, suite
 nº 2
 (20/15/10 €)

CONDICIONES DE ABONO
TEMPORADA INVIERNO 2010
 19 conciertos

Precio del Abono
Abono A (Anfitrion y Butaca).....489,00 €
Abono B (Tribunas)367,00 €
Abono C (Fondos)244,00 €

Renovación de Abonos: 1 y 2 de marzo de 2010
 Nuevos Abonos: 4 y 5 de marzo de 2010
 Reparto de números y venta de localidades: 10 de marzo
 de 2010

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

El Corte Inglés
 y Tienda El Corte Inglés
 LLAMANDO AL TELÉFONO 902 402 828
www.elcorteingles.es

Abierto al mundo

YO-YO MA



A lo largo de su carrera, el norteamericano Yo-Yo Ma ha ido dando forma a una especie de sistema orbital en el que estilos musicales muy dispares (el tango, el bossa nova y el bluegrass, por ejemplo) parecen girar alrededor de un centro de gravitación determinado por, digamos, la música de tradición clásica. Así lo demuestra su reciente trabajo para Sony, *Songs of Joy & Peace*, ganador de un Grammy en la categoría de Mejor disco clásico *crossover*, donde tiene a su lado a figuras como Diana Krall, James Taylor, Dave Brubeck, Alison Krauss, Cristina Pato, Chris Botti o Paquito D'Rivera. Desde luego, esa forma de entender la música apenas interesa a quienes creen que el *crossover*, en cualquiera de sus vertientes, no es cosa de artistas serios. Pero Ma no es el primero en confundir las fronteras entre lo clásico y lo popular, ni seguramente será el último. Lo realmente importante quizá sea que cuando ha tenido que demostrar que es un músico íntegro lo ha hecho con creces, no hay sino que recordar su aproximación al barroco alemán de la mano de Ton Koopman, una labor para la que se sometió a un intenso proceso de aprendizaje y de asimilación de una técnica, una disciplina, una sonoridad, una retórica, un estilo y unos criterios interpretativos muy particulares. Para ello era preciso tener una base musical firme y sólida, desarrollada sin duda durante años sus años de estudio en París, donde nació en 1955, y sobre todo en Nueva York, donde su familia, de origen chino, se estableció en 1962. A partir de ahí, su paso por la Juilliard School le abrió las puertas de la Universidad de Harvard, y Harvard le abrió las puertas del mundo.

Su amplia discografía para Sony es de algún modo un reflejo de la senda que ha seguido su trayectoria; en ella encontramos sonatas para violonchelo y piano de Beethoven, Brahms, Strauss, Rachmaninov, Prokofiev, Shostakovich y Britten (en todos los casos junto a su amigo Emanuel Ax) y otras páginas de autores clásicos al lado de álbumes jazzísticos, melodías japonesas, tangos argentinos y bandas sonoras de, entre otros, John Williams, Ennio Morricone y Tan Dun. Particularmente importante es su relación con este último, probablemente el compositor chino más imaginativo de los últimos años, con quien comparte un afán



Stephen Danelian

de romper el muro que separa la cultura occidental de la oriental, algo que en su caso viene simbolizado por la creación hace doce años de The Silk Road Project alrededor de las tradiciones musicales de la Ruta de la seda. Del encuentro entre ambos vino a ver la luz una obra tan fascinante como *El mapa* (2003). La enorme popularidad de Ma, comparable o superior a la de un Plácido Domingo, un Daniel Barenboim o una Anne-Sophie Mutter, viene por otro lado reafirmada por su presencia en multitud de cuadros del paisaje actual norteamericano, ya sea en la proclamación de Barack Obama como presidente de los Estados Unidos, en el funeral de Edward M. Kennedy, en la inauguración de los Juegos Olímpicos de invierno de Salt Lake City o en un capítulo de *Los Simpsons*.

Así, Yo-Yo Ma aparece ante el oyente del siglo XXI como un artista plural que hace hablar a su violonchelo desde una musicalidad viva y apasionada, extrayendo siempre un sonido amplio, cálido, sedoso y profundo, de una belleza melancólica cuando el lirismo tiende a lo nostálgico. Es un músico creativo y extrovertido pero a la vez muy riguroso, lo cual le ha permitido desarrollar una técnica depurada y flexible abierta a un sinfín de

caminos. Y si todavía pudiésemos creer que aún no tiene claro cuál es el suyo, ahora tiene una buena oportunidad de demostrar al público de Madrid y de Zaragoza que el músico serio sigue estando ahí. Porque, es evidente, con autores como Schubert, Franck y Shostakovich no se puede jugar.

Asier Vallejo Ugarte

Madrid. Auditorio Nacional. 2-III-2010. Zaragoza. Auditorio. 3-III-2010. Yo-Yo Ma, violonchelo; Kathryn Stott, piano. Obras de Schubert, Shostakovich, Piazzolla, Gismonti y Franck.

DISCOGRAFÍA SELECCIONADA

BACH: *Suites para violonchelo n.ºs 1, 5 y 6.* Sony. 2002.

BARBER: *Concierto para violonchelo y orquesta op. 22.* **BRITTEN:** *Sinfonía para violonchelo y orquesta op. 68.* SINFÓNICA DE BALTIMORE. Director: DAVID ZINMAN. Sony. 1989.

BEETHOVEN: *Sonatas para piano y violonchelo.* EMANUEL AX. Sony. 1987.

BRAHMS: *Sonatas para piano y violonchelo.* EMANUEL AX. Sony. 1992.

BRAHMS/BEETHOVEN/MOZART: *Tríos para piano, clarinete y violonchelo.*

RICHARD STOLTZMAN, EMANUEL AX. Sony. 1995.

DVORAK: *Concierto para violonchelo op. 104.* FILARMÓNICA DE BERLÍN. Director: LORIN MAAZEL. Sony. 2002.

PIAZZOLLA: *Soul of the Tango.* Sony. 1997.

RACHMANINOV/PROKOFIEV: *Sonatas para violonchelo y piano.* EMANUEL AX.

Sony. 2003.

SHOSTAKOVICH: *Concierto para violonchelo n.º 1.* ORQUESTA DE FILADELFA. Director: EUGENE ORMANDY. Sony. 1989.

STRAUSS/BRITTEN: *Sonatas para violonchelo y piano.* EMANUEL AX. Sony. 1989.

YO-YO MA toca a Ennio Morricone. Sony. 2005.

OTTAVIO DANTONE

In furore

OTTAVIO DANTONE



Fotos: Benjamin Ealovega

Adoptando el *incipit* del motete de Vivaldi, *In furore*, que dio título a su colaboración con Sandrine Piau para Naïve, podría decirse que el *furore* es una de las notas básicas que caracterizan el talante musical de Ottavio Dantone, un furor entendido como pasión y vitalidad interpretativas

que lo han llevado a realizar algunas de las grabaciones más impetuosas y fúlgidas del actual panorama barroco, sobre todo, en lo que hace al repertorio italiano del *setecientos*, del que es sin duda uno de sus más fieles traductores.

Formado en el Conservatorio Giuseppe Verdi de Milán, el nombre de

Dantone está especialmente vinculado a la Accademia Bizantina, conjunto radicado en Rávena del que asumió la dirección artística en 1996 y con el que se sumó al gran impacto causado por los conjuntos historicistas italianos en los 90, si bien con algo de retraso a la irrupción de los más conocidos (Europa



Galante, Il Giardino Armonico, Concerto Italiano). Los primeros trabajos del grupo empezaron a conocerse a final de aquella década y aparecieron en el sello Arts. Los conciertos de *L'estro armonico* de Vivaldi se escucharon entonces con una luminosidad y una transparencia casi inéditas en el disco, mientras que *Las cuatro estaciones* se sumaron sin ninguna duda al grupo de las selectas. La presencia en la Accademia de Stefano Montanari, uno de los violinistas mejor dotados de su generación, tuvo sin duda mucho que ver con el prestigio que muy pronto alcanzaron tanto el grupo como su director.

Ganador en los 80 de algunos importantes premios clavecinísticos, la carrera de Dantone como solista se había fijado en torno a los nombres fundamentales de los grandes maestros del tardobarroco (Bach, Haendel, Scarlatti), aunque también se preocupó por maestros poco conocidos (Pietro Domenico Paradisi, por ejemplo). Pronto llegaron las colaboraciones con destacados solistas instrumentales (el mismo Montanari o la violinista rusa Viktoria Mullova, con la que grabó unas *Sonatas* de Bach inolvidables) y vocales, en especial el contratenor alemán Andreas Scholl, una relación artística que terminó por acercar a Dantone y a la Accademia Bizantina al sello Decca, en donde graban habitualmente desde hace siete años.

Sus trabajos operísticos se habían iniciado en 1999 con la recuperación de *Giulio Sabino* de Sarti (Teatro Alighieri de Rávena), un rescate que dejó registrado para la posteridad el sello Bongiovanni y donde aparecía una joven Sonia Prina, para moverse después entre Vivaldi, cuyo *Tito Manlio* es una de las mayores contribuciones realizadas a la edición que el sello Naïve dedica al veneciano, Haendel (*Rinaldo* en la Scala en 2005) o Paisiello (*Nina* también en el gran templo de la lírica milanesa). Tras su paso por Valencia con *Una cosa rara* de Martín y Soler, su debut en el Teatro Real se convierte en uno de los principales alicientes de la producción que Francisco Negrín ha preparado de *El árbol de Diana*, la tercera colaboración del compositor valenciano con Lorenzo Da Ponte.

Pablo J. Vayón

Madrid. Teatro Real. 17, 18, 19, 20, 22, 24, 25, 26-III-2010. Martín y Soler, *El árbol de Diana*. Director musical: Ottavio Dantone. Director de escena: Francisco Negrín. Liubov Petrova, Marina Comparato, Ainhoa Garmendia, Marisa Martins.

DISCOGRAFÍA SELECCIONADA

Arcadia. ANDREAS SCHOLL, contratenor. ACCADEMIA BIZANTINA. Decca.

Arias para Senesino. ANDREAS SCHOLL, contratenor. ACCADEMIA BIZANTINA. Decca.

BACH: *El clave bien temperado I y II*. Arts (2 CD + 2 CD).

— *Sonatas para violín y clave*. VIKTORIA MULLOVA, violín. ONYX (2 CD).

— *Conciertos para clave BWV 1052, 1053, 1055 y 1056*. ACCADEMIA BIZANTINA. L'Oiseau-Lyre.

CORELLI: *Sonatas para violín op. 5*. STEFANO MONTANARI, violín. Arts (2 CD).

HAENDEL: *Suites para clave*. Arts (2 CD).

— *Conciertos para órgano op. 4*. ACCADEMIA BIZANTINA. Decca.

— *Il duello amoroso*. ANDREAS SCHOLL, contratenor; HÉLÈNE GUILMETTE, soprano. ACCADEMIA BIZANTINA. Harmonia Mundi.

SARTI: *Giulio Sabino*. Solistas. ACCADEMIA BIZANTINA. Bongiovanni.

SCARLATTI, A.: *Il giardino di rose* (sinfonías y conciertos). ACCADEMIA BIZANTINA. Decca.

SCARLATTI, D.: *Sonatas*. Vols. 2, 7 y 8 de la integral del sello Stradivarius.

Seicento italiano. Obras de Frescobaldi, Merula, Marini, Kapsberger, etc. ACCADEMIA BIZANTINA. Arts.

Settecento veneziano. Obras de Galuppi, Platti, Albinoni y Vivaldi. ACCADEMIA BIZANTINA. Arts.

VIVALDI: *L'estro armonico op. 3*. ACCADEMIA BIZANTINA. Arts (2 CD).

— *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione op. 8*. ACCADEMIA BIZANTINA. Arts (2 CD).

— *In furore*. Sandrine Piau, soprano. ACCADEMIA BIZANTINA. Naïve.

— *Arie ritrovate*. Sonia Prina, mezzosoprano. ACCADEMIA BIZANTINA. Naïve.

— *Tito Manlio*. Solistas. ACCADEMIA BIZANTINA. Naïve (3 CD).

Sucedirá a Aldo Ceccato **COLOMER, TITULAR EN MÁLAGA**

El Consejo de Administración del Consorcio de la Orquesta Filarmónica de Málaga ha nombrado como nuevo director titular y artístico de la formación a Edmon Colomer (Barcelona, 1951). No ha hecho falta llegar al final de una temporada en la que todos los directores invitados eran españoles para tomar una decisión que une



al buen resultado de los conciertos encomendados al maestro catalán su experiencia acumulada a lo largo de una carrera de casi treinta

años. Colomer sucede en el cargo al italiano Aldo Ceccato y bien puede decirse que con él la OFM inicia una etapa decisiva.

Concurso Internacional de Composición Auditorio Nacional-Fundación BBVA **SHIN Y LIENENKÄMPER, GANADORES**

Un jurado internacional presidido por Luis de Pablo e integrado por Hilda Paredes, Zygmunt Krauze, Georges Kouroupos, Alexander Muel-lenbach, Cristóbal Halffter y Agustín Charles ha decidido dividir los 30.000 euros del primer premio del Concurso

Internacional de Composición Auditorio Nacional de Música-Fundación BBVA, entre Donghoon Shin (Corea, 1983), por *Kalon* y Stefan Lienenkämper, nacido en Alemania en 1963, por *Of thee I sing*. El galardón incluye además un compromiso para la presencia de ambas

obras en la Temporada de Abono 2011-2012 de la Orquesta y Coro Nacionales de España.

El segundo premio ha sido para Jesús Navarro (Santander, 1980) por *Blind Focus* y el tercero para Eneko Vadillo (Málaga, 1973) por *Cimes*.

XXVII Festival de Música Antigua de Sevilla **VIEJA EUROPA Y NUEVO MUNDO**

Bajo la dirección de Fahmi Alqhai el Festival de Música Antigua de Sevilla llega a su vigésimo séptima edición, y entre los domingos 7 —*Visperas* de Monteverdi en la Iglesia de la Magdalena con Les Sacqueboutiers de Toulouse y el Coro Barroco de Andalucía— y 21 de marzo —Orquesta Barroca de Sevilla con un programa titulado *Mittleuropa!*— propone una serie de conciertos del máximo interés agrupados bajo el título general de *Tierra y raíces: tradiciones de la vieja Europa y conversa-*

ciones con el Nuevo Mundo. Como novedad este año, la presencia de un artista invitado, que será el gran violinista Enrico Onofri, representante conspicuo de la vitalidad de su instrumento en los últimos años en Italia. Habrá conmemoraciones, como las de los 300 años del nacimiento de Pergolesi y Wilhelm Friedemann Bach o los 350 de Alessandro Scarlatti. Y todo ello con un elenco que incluye a figuras como Hopkinson Smith, Juan Carlos Rivera, José Miguel Moreno o Pierre Hantaï.



ENRICO ONOFRI

Necrología

JUAN ONCINA

A los jóvenes quizá no les diga nada el nombre de este tenor barcelonés nacido en 1925 y fallecido hace unas semanas; pero durante una buena treintena de años fue alguien en el terreno de los lírico-ligeros y más tarde, cuando la voz se densificó, en el de los líricos. Curiosamente sus primeros estudios musicales los realizó en Orán, adonde su familia se había trasladado. Ya pensando en ser cantante trabajó en Barcelona con Mercedes Capsir, en París con Madame Campredon y en Milán con Augusta Oltrabella. Se debutó como Des Grieux de *Manon* en el Teatro Municipal de Gerona lo situaba ya en el campo de los tenores de gracia, que él sirvió con técnica y musicalidad, aunque la voz se le iría ensanchando año a año. El Liceo le abrió sus puertas enseguida, en 1946 (Des Grieux), y poco después tuvo su primer espaldarazo internacional al cantar *Almaviva* junto a Tito Gobbi en Bolonia. En los cincuenta visitó todo teatro importante y se hizo un nombre en Glyndebourne. En 1964 cantaba ya Alfredo de *Traviata* en Regio Emilia. El asentamiento definitivo lo tuvo en la Staats-



Tenor versátil, que cantaba lo mismo una ópera de Verdi que una de Dargomiski o que estrenaba, por ejemplo, *Vivi* de Franco Mannino. El timbre era lustroso, no exento de brillo y de cierta calidez, lastrada, en su etapa más dramática, por una apreciable dificultad en proyectar notas agudas, que lograba colocar no sin esfuerzo tras resolver algunos problemas en el pasaje de registro.

oper de Viena, a la que se ligó de 1961 a 1974 y donde cambió de repertorio: Rodolfo de *Luisa Miller*, Riccardo, Alvaro, Cavaradossi, Pinkerton...

Arturo Reverter

XX Festival de Arte Sacro de la Comunidad de Madrid

DE CABEZÓN A ROSSI

Este año, el Festival de Arte Sacro de la Comunidad de Madrid, que cumple veinte, ha prestado especial atención al aniversario del nacimiento de Antonio de Cabezón que será celebrado por el Grupo Alfonso X El Sabio el 2 de marzo en la Iglesia de San Salvador de Leganés con la *Misa del Espíritu Santo*. Pero hay más cosas. Entre ellas el Grupo Zéfiro, que el 13, en el Teatro Auditorio de San

Lorenzo de El Escorial, presenta un programa de arias sacras. El 15, en la Iglesia de Santa Teresa y Santa Isabel de Madrid, el Coro Cervantes de Londres, propone un recital bajo el rótulo *O Cruz*. El 27, Zarabanda

aborda en el Teatro Bulevar de Torrelozón sonatas de Telemann y Haendel. Y en los Teatros del Canal, el 30, la Compañía Opera Nova presenta *Il sacrificio di Abramo* de Camilla de Rossi.

Músicas Contemplativas y Pórtico do Paraíso

GALICIA EN MÚSICA

Del 28 de marzo al 3 de abril llega a Santiago de Compostela la V edición del Festival de Músicas Contemplativas con una programación que reúne, de nuevo, distintas formas de relación entre espiritualidad y arte sonoro. Así, el inicio será, por así decir, bien propio de la tradición clásica europea, con Philip Pickett y el New London Consort que interpretará el *Oratorio de Pascua* de Bach. El mismo día, por la noche, llegará la otra vertiente de la propuesta de la mano de Vietnam y con Huong Thanh. A lo largo de los seis días del festival veremos desfilar por lugares tan de por sí adecuados a la intención de la muestra como las iglesias de San Paio de Antealtares o San Martiño Pinario a gentes como Fretwork, Emma Kirkby o Les Éléments de un lado y los mogoles Urna y Ensemble, los iraníes Parissa o los uzbekos Monâjât Yulchieva de otro. Todo concluirá el día 3 en la Igrexa das Animas con las lecciones de tinieblas de Couperin, D'Anglebert y Delalande a cargo de Kenneth Weiss, Hasnaa Bennani, Camille Poul y Julian Leonard. Una magnífica idea musical en un marco irrepetible. Y, además, en año xacobeo.

Por su parte, tranquilamente pero con creciente calidad,



R. Haughton

PHILIP PICKETT

Ourense va consolidando su Festival Internacional de Música, ese Pórtico do Paraíso que se inicia este año el 5 de marzo con la actuación de Florilegium y concluirá el 14 con Calefax Reed Quintet. Entre una y otra fecha, Emma Kirkby, Robin Blaze y Alla Francesca destacan en los conciertos. Encuentros, clases magistrales y una mesa redonda sobre la música antigua en Galicia completan la atractiva propuesta orensana, una muestra más —la otra bien puede ser el excelente ciclo Sen Batuta— de cómo una ciudad de vieja tradición intelectual va moviéndose hoy por los caminos de la música.

Necrología

MARIO MONREAL

El pasado 2 de febrero falleció de repente, a los setenta y un años de edad, el pianista Mario Monreal. La triste noticia tomó especialmente por sorpresa al público musical valenciano cuando el día 3 se pidió por los altavoces de la sala Iturbi del Palau de la Música de Valencia un minuto de silencio. Sólo once días antes, allí mismo se había aplaudido con fuerza al artista de Sagunto una muy notable versión del *Segundo Concierto* de Saint-Saëns con

acompañamiento de la Orquesta de València bajo dirección de Enrique García Asensio.

Formado en Valencia, Alemania y Austria, en sus inicios Monreal obtuvo varios premios nacionales e internacionales y contó con el aval de José Iturbi. Su actividad como intérprete le llevó, además de por toda Europa, a los más importantes auditorios de Sudamérica, China, Australia y Sudáfrica. Como docente ostentó la cátedra de su instrumento en el Conservatorio

de Valencia e impartió numerosas clases magistrales.

Desde 1987, en el Palau ofreció hasta 46 conciertos y recitales. Entre éstos cabe mencionar los monográficos e integrales que dedicó a Mozart (sonatas), Beethoven (sonatas), Liszt (*Estudios de ejecución trascendental*), Chopin, Albéniz (*Suite Iberia*) o el pianismo ruso del siglo XX. Deja una importante cantidad de grabaciones discográficas, radiofónicas y televisivas.

El día 18 de febrero, la



Orquesta de València, con su titular Yaron Traub al frente, homenajeó a Mario Monreal con un concierto extraordinario en el que Leonel Morales asumió la parte solista del *Primero* de Chopin.

Alfredo Brotons Muñoz

Dotado con 400.000 euros

CRISTÓBAL HALFFTER GANA EL PREMIO FUNDACIÓN BBVA FRONTERAS DEL CONOCIMIENTO

El Premio Fundación BBVA Fronteras del Conocimiento en la categoría de Música Contemporánea ha sido concedido al compositor y director Cristóbal Halffter (Madrid, 1930). El jurado, presidido por Jürg Stenzl, y Siegfried Mauser, y formado también por Hugues Dufourt, Ranko Markovic, Luis de Pablo y Dieter Torkewitz, destacó cómo las obras de Halffter, “a través de su coherencia y de la continuidad de su compromiso, han contribuido enormemente a la idea de una música contemporánea europea”. Por su parte, el premiado manifestó: “Aunque he vivido y se me ha reconocido antes fuera, nunca he querido desvincularme de España. Este premio me emociona, pero también me obliga más con nuestra cultura”. Su candidatura fue presentada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (España), la editorial Universal Edition (Austria), la Fundación Paul Sacher (Suiza) y la Fundación Prince Pierre de Mónaco.



Rafá Martín

Del 27 de marzo al 3 de abril

CUENCA, CASI 50

Jornadas sobre México — con el estreno de *Kamech ch'ab* de Hilda Paredes— y un homenaje a Antonio de Cabezón constituyen los ejes de la XLIX edición de una Semana de Música Religiosa de Cuenca que ha sabido mantener una programación tan

rigurosa como siempre y con una interesante apertura a las músicas de hoy. El grueso de la de este año recae sobre nombres del prestigio de Harry Christophers —que inaugura la Semana el 27 de marzo— con la *Misa en si menor* de Bach—, The Hilliard

Ensemble —con un concierto de música contemporánea que incluye el estreno citado—, Marc Minkowski —*Pasión según San Juan* de Bach— o Piotr Anderszewski. La otra obra de estreno de la Semana será *Línea de vacío* de Abel Paúl.



Vuelve Musika-Música al Euskalduna CON CHOPIN EN BILBAO

Del 5 al 7 de marzo vuelve Musika-Música, la cita anual en el Palacio Euskalduna de Bilbao que reúne a todas clases de público, los aficionados de toda la vida y los que se acercan por vez primera a un concierto, chicos y grandes, a precios asequibles a todos para disfrutar de un intenso fin de semana. Este año, el título general es Chopin y la generación de 1810, aprovechando el bicentenario del nacimiento del polaco y de Robert Schumann y los flecos de la misma efemérides mendelssohniana que tuvo lugar el año pasado. La cita está llena de propuestas de interés y a quien acuda a orillas de la Ría le será difícil elegir. Por ejemplo, se ofrecerá íntegramente, en catorce sesiones, la obra para piano de Chopin por varios intérpretes entre los que hay que destacar a ese excelente pianista demasiado desconocido entre nosotros que es Abdel Rahman El Bacha. Habituales a la cita bilbaína estarán de nuevo este año. Así, los pianistas Javier Perianes, Luis Fernando Pérez, Judith Jáuregui, Iván Martín y Marta Zabaleta; los violonchelistas Asier Polo y Adolfo Gutiérrez Arenas; orquestas como la Real Filharmonía con Ros-Marbà, la Sinfónica de Bilbao con Neuhold, Das Neue



Orchester con Christoph Spering, la Orquesta Nacional de Burdeos-Aquitania con Kwamé Ryan o la Sinfonía Varsovia con Michel Corboz; y grupos de cámara como el Cuarteto Casals, el Trío Wanderer o el Cuarteto Arriaga. Siempre hay buenas razones para ir a Bilbao y Musika-Música es una de ellas.

Bilbao. Palacio Euskalduna. 5/7-III-2010. Musika-Música.

Música en la Red RARO Y CURIOSO <http://www.raff.org>



Hay formas y formas de pasar a la historia. En primera fila —y muchas veces después de una vida demasiado dura— o en segunda sin haber sufrido más de lo estrictamente necesario. Los compositores que alcanzaron el Olimpo viven desde allí contemplando cómo los mortales les rinden pleitesía, los estudian, los disfrutan y se emocionan con ellos. Los que acampan para siempre en las faldas de la morada de los dioses deben conformarse con una entrada pequeña pero digna en los diccionarios, unas líneas en los manuales y, eso sí, el aprecio de quienes aún creen en su causa o, más resignados, se dedican a estudiar las vetas de talento que se pueden rastrear a lo largo de su obra.

Un ejemplo de lo dicho es sin duda Johann Joachim Raff —que pasó media vida dura y otra media mucho más tranquila— y cuya familia se extinguiría pronto en su línea directa: en 1942, es decir, sólo sesenta años después de su muerte. De esto y de muchas más cosas puede uno enterarse en la estupenda página web www.raff.org, dedicada a la vida y la obra del músico por la Joachim Raff Society y puesta al día con regularidad. Página bien diseñada, cómoda de

manejar, en la que esos datos biográficos se enlazan entre sí para acabar dándonos una visión general de excelente altura acerca de la cultura, y no sólo musical, de la época. Encontramos, igualmente, una descripción exhaustiva de algunas de sus obras más significativas presentada en formatos pdf o html en las ediciones Nordstern y Höflich. También se nos ofrece un curioso archivo de críticas de los estrenos y hasta de estudios pioneros sobre su personalidad compositiva.

¿Qué más? Pues, naturalmente, actualidad sobre nuevas interpretaciones de las obras de Raff, grabaciones discográficas con sus correspondientes críticas, publicaciones, fuentes para los estudiosos y los aficionados y un foro en el que comentar todo ello y que suele incluir conversaciones acerca de otros compositores igualmente desdénados por la posteridad. Como ilustración sonora pueden escucharse pequeños fragmentos musicales en mp3 —siete horas de música en total. Una muestra magnífica de amor a una música demasiado olvidada tal vez pero que, con ayudas como esta, seguramente vivirá para siempre en su bien confortable *aurea mediocritas*.

Del Liceu al Palau

SAVALL EN SU FEUDO

La televisión en España suele vivir de espaldas a la realidad de la música clásica. Desde que la dictadura de las audiencias condiciona hasta la saciedad la programación de las cadenas —lo mismo da que sean privadas que públicas, tampoco importa mucho si son autonómicas o locales, todas huyen de la música clásica como si de la peste se tratase. Quedan, tan sólo, algunas transmisiones operísticas, desde el Teatro Real o el Liceu, y algunos, muy pocos, conciertos, en especial de la temporada de la Orquesta de la RTVE, a los que podemos sumar en el ámbito catalán puntuales transmisiones desde el Palau y el Auditori. No parece que las cosas puedan cambiar a mejor en los próximos años, más bien lo contrario, es posible que, al rebufo de la crisis, caminemos hacia la virtual desaparición de cualquier música en televisión que no sea puramente comercial. Por eso merece todos los aplausos el documental de TV3 *Música Savall/Història Borja*, con guión y dirección de la periodista Maria Gorgues, una de las referencias en el ámbito de la información musical de la televisión catalana. No es, como asegura la publicidad, la primera vez que se muestra ante las cámaras cómo trabaja Jordi Savall, porque tanto la televisión francesa como la televisión alemana pública, y canales especializados como Arte han prestado atención al gran violagambista y director catalán, que sigue siendo, pese a quien pese, el músico español en activo de mayor prestigio internacional. Lo novedoso, y no debería serlo en un país que dice proteger su cultura, es que este documental es el primero que la televisión autonómica consagra a Savall. Podía haberlo hecho hace diez o quince años, pero, bueno, más vale tarde que nunca, así que felicidades a TV3, que emitió el documental en una hora aceptable (23:15), lo que no es poco dado los tiempos de recortes publicitarios que corren. El film, de 80 minutos,



acerca al gran público el universo de Savall a partir del minucioso proceso de trabajo desarrollado por el violagambista para crear su último disco-libro, *Dinastía Borgia. Iglesia y poder en el Renacimiento*, centrado en la música de la época de la familia Borgia, digna, por cierto, de todas las películas que quieran consagrarles. El acierto de Gorgues está en la sencillez, en la claridad de ideas, en la sensibilidad para mostrar a Savall en acción en su feudo natural, el maravilloso castillo de Cardona, donde realiza sus grabaciones. Captar su mágica atmósfera, la inspiración que nace de esas piedras, es uno de los grandes atractivos del documental, en el que no faltan declaraciones, algunas especialmente reveladoras, de grandes músicos y especialistas que trabajan habitualmente con Savall y Montserrat Figueras. Podemos ver al músico, naturalmente, pero también al investigador, al pedagogo, al empresario. Durante nueve meses, las cámaras viajaron con Savall: podemos verle en una visita al taller de su luthier de cabecera, David Bagué; en Roma, donde consultó los archivos del Instituto Pontificio de Música Sacra en busca de partituras; en la recién restaurada Colegiata de Santa María de Gandía, construida por los Borgia, donde se presentó su última aventura musical y literaria. O compartiendo una paella entre amigos. Las imágenes ilustran a las mil maravillas las sesiones de grabación del disco en el castillo de Cardona, junto a sus grupos, La Capella Reial de Catalunya, Hespèrion XXI des Nations. Esperemos que otras televisiones, al menos las que se financian con dinero público, decidan emitir este documental, especialmente valioso porque muestra a Savall en su incesante búsqueda del sonido original que hace cobrar vida a las músicas del pasado.

Javier Pérez Senz

VIII Festival Internacional de Música Pórtico de Zamora
EL ESPEJO DE DIOS

El Pórtico de Zamora propone este año el título de *El espejo de Dios* para una programación que va más allá de la música religiosa para ofrecernos también contenidos con una fuerte carga mitológica. Como plato fuerte, el 13 de marzo, la colaboración de la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC) y la Fundación Siglo para las Artes de Castilla y León para coproducir una reconstrucción musical de la obra de Juan García de Salazar a cargo de La Grande Chapelle dirigida por Albert Recasens. Completan la programación nombres tan interesantes como el Ensemble Ausonie —que será el encargado de inaugurar esta edición del Pórtico 2010 con un programa basado en extractos de *Zaïs* y *Zoroastre de Rameau*—, Nicolau de Figueiredo, Max Emanuel Cencic, L'Arpeggiata y el Cuarteto Casals.



LA GRANDE CHAPELLE

XV Ciclo de Grandes Intérpretes QUERIDO SOKOLOV

Llega de nuevo Grigori Sokolov al Ciclo de Grandes Intérpretes de la Fundación Scherzo. Se repite, pues, uno de los acontecimientos de casi cada año en la vida musical madrileña en la que el gran pianista ruso es huésped tan asiduo como admirado. Cartel de no hay billetes, múltiples bisés y un público entregado a la expresión de un artista único que, a su vez, da en cada recital todo lo que tiene.

El programa de la que será su undécima participación en el Ciclo se abrirá con la *Partita en Do menor, BWV 826* de Johann Sebastian Bach para proseguir con esas páginas magistrales del Brahms crepuscular que son las *Fantasías, op. 116* y concluir con una obra tan extraordinaria como poco habitual en los programas de los grandes pianistas: la *Sonata n.º 3 en fa menor, op 14*, "Concierto sin orquesta" de Robert Schumann. Seguro que la cosa no quedará ahí dada la proverbial generosidad de Sokolov en los *encores*.

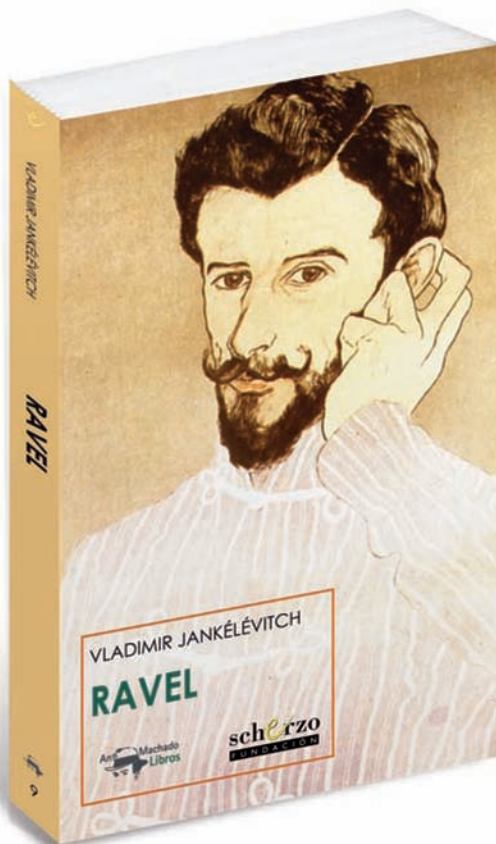
Madrid. Auditorio Nacional. 9-III-2010. Grigori Sokolov, piano. Obras de Bach, Brahms y Schumann.
www.fundacionscherzo.es



Rafael Martín

En la colección Musicalia-Scherzo

EL RAVEL DE JANKÉLÉVITCH: UN CLÁSICO MODERNO



La colección Musicalia, que editan conjuntamente la Fundación Scherzo y Antonio Machado Libros publica estos días uno de esos libros que son ya clásicos entre los clásicos del siglo XX: *Ravel* de Vladimir Jankélévitch. La primera edición es de 1939 y, desde entonces, se ha convertido en el ejemplo de lo que debe ser un texto sobre un compositor que quiera combinar una aproximación rigurosa y un estilo atractivo. Por otra parte, este *Ravel* aportó en su día algo que hoy le sigue diferenciando de manera muy especial: la presencia de las ilustraciones no ya como mero complemento de lo literario sino casi como discurso paralelo. De las iniciales influencias de Liszt o Rimski al interés por contemporáneos como Chabrier o Satie hasta llegar a la consecución de un estilo personal e inconfundible, Jankélévitch sigue la trayectoria raveliana como la aventura de un inconfundible espíritu francés abierto a todos los vientos. Para llegar a la conclusión inevitable de que en él se da de modo muy especial la caracterización de lo que llamaríamos un músico puro. Biografía y análisis al mismo tiempo, muestra también de la originalidad y la hondura del pensamiento musical de Jankélévitch la edición española de este *Ravel* es todo un acontecimiento.

Vladimir Jankélévitch, *Ravel*. Traducción de Santiago Martín Bermúdez. Fundación Scherzo-Antonio Machado Libros. Colección Musicalia. Madrid, 2010. 312 páginas.

Necrología

EARL WILD

Esta vez sí que se ha ido uno de los grandes: pianista y transcriptor genial. Pero si las loas a la técnica de Earl Wild son habituales en la hora de su muerte, se habla menos sobre su innata disposición para el piano e insólita precocidad, de su imponente aspecto —con manos que abarcaban casi una duodécima—, todo lo cual hacía de él un *pianista natural*, capaz de afrontar con aparente facilidad las obras más peliagudas. A esas aptitudes añadía una formación muy sólida, que le permitió abordar cualquier empeño, incluida la composición.

Su técnica, es cierto, abrevó en las mejores fuentes del pianismo romántico europeo, pues su maestro Selmar Jansé había sido alumno de Eugen d'Albert, autor de *Tiefland* y discípulo de Liszt; de ahí le viene el diablo en el cuerpo. Además, Wild —en una insólita combinación de las dos familias pianísticas más ilustres de una época—, fue alumno de Egon Petri, discípulo favorito de Busoni, sobrio y grave; de ahí procede el transcriptor. Con tales ancestros y su inaudita facilidad en relación con las teclas, no es extraño que tocara —algo así ocurría con Lipatti, Haskil, Anda— como si respirase. Como tampoco que a los 14 años sus proezas empezaran a ser conocidas *urbi et orbi*, y se elogiara la vastedad de su repertorio, tocado con Horenstein o Toscanini, o que fuera el primer norteamericano en grabar una integral de los conciertos para piano de Rachmaninov, piedra miliar de su propio catálogo.

Lo oí tocar en el Carnegie Hall de Nueva York, en su 80 cumpleaños. Sufro de *jet lag* también en las idas, en vuelo estoy siempre en vela y ni siquiera logro adormilarme. Pero nunca le agradeceré lo bastante a la pianista Silvia Torán que se brindara a alojarme en el apartamento de Pedro Carboné en Manhattan. Ver a Wild me compensó de no haber podido escuchar, por razones de época, a los grandes románticos:



Hofmann, Moiseivitch, Horowitz, pues la línea que une a todos es la misma. De pronto me vi transitando por una calle que se me antoja la mejor pavimentada e iluminada de cuantas tiene el piano. Y, sí, en Ravel, Wild tuvo problemas insalvables, pero había tocado un *Andante spianato y gran polonesa* de Chopin como no lo he oído nunca. Virtuosismo, estilo, ¡gracia!, y ese surtido de colores que obtenía con las asombrosas ligazones del pedal y unía a un *rubato* en constante toma y daca. Consideraba la transcripción como un arte, lo que de nuevo deriva de sus ancestros románticos. La suya de un delicado *pas de quatre* de *El lago de los cisnes* tiene una levedad nívea. Como compositor, su obra era tradicional, cierto, pero su *Sonata* (2000) es muy *pianística*, en sabiduría y hechuras.

Joaquín Martín de Sagarmínaga

En su edición 2009

SUNGJI HONG, PREMIO JESÚS VILLA ROJO

La obra *Resting in Light*, para clarinete, viola, violín y violonchelo, de la compositora coreana Sungji Hong (1973) ha obtenido el II Premio Internacional de Composición Jesús Villa Rojo, organizado por la Fundación Siglo Futuro de Guadalajara y la Fundación BBK. El jurado, presidido por Jesús Villa Rojo e integrado por Rafael Aponte-Ledée, Marian Borkowski, Emilio Casares, Azio Corghi y Juan Garrido, destacó de la obra galardonada “la claridad de las ideas, la nitidez de las propuestas instrumentales y la concepción universal de su lenguaje”.





CASTILLA Y LEÓN



EL ESPEJO DE DIOS

Viernes 12 de marzo

San Cipriano 21:30h.

Que los dioses se parezcan a los mortales (Rameau)

ENSEMBLE AUSONIE

SOPRANO: Eugénie Warnier
BAJO: Arnaud Richard
DIRECCIÓN: Frédéric Haas

Sábado 13 de marzo

San Cipriano 20:30h.

*Juan García de Salazar
Ad Dominica Palmarum*

**LA GRANDE CHAPELLE
SCHOLA ANTIQUA**

DIRECCIÓN: Albert Recasens

Domingo 14 de marzo

San Cipriano 18:30h.

Un Bach solar y un Haendel planetario
CLAVE: **NICOLAU DE FIGUEIREDO**

Viernes 19 de marzo

San Cipriano 20:30h.

*Amore et passion
(Leonardo Leo)*

**ENSEMBLE
MODERNTIMES 1800**

CONTRATENOR: Max Emanuel Cenčić
DIRECCIÓN: Ilija Korol

Sábado 20 de marzo

Morales del Vino 12:00h.

La Retórica de los Dioses

XAVIER DÍAZ-LATORRE
LAUD Y GUITARRA BARROCA

Sábado 20 de marzo

San Cipriano 20:30h.

Dioses, héroes y humanos

L'ARPEGGIATA

BAJO: João Fernandes
DIRECCIÓN: Christina Pluhar

Domingo 21 de marzo

San Cipriano 18:30h.

*Las Siete Últimas Palabras
de Cristo en la Cruz (Haydn)*

CUARTETO CASALS

VIII festival Internacional de Música

12 13 14
19 20 21
marzo '10



**PORTICO
de ZAMORA**

fest^{clásica}

Asociación Española de Promotores de Música Clásica

REMA

Red de Escuelas de Música de Castilla y León

Información General **980 533 694**

www.porticozamora.es
info@porticozamora.es

teleVenta **902 105 179**

Venta ABONOS a partir del 01/03/2010
Venta ENTRADAS a partir del 08/03/2010

Organiza



Patrocinan



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

Colaboran



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

El concierto de La Grande Chapelle y Schola Antiqua, que conmemora el 300 aniversario de la muerte de Juan García de Salazar (1710-2010), es una coproducción de:

Jennifer Wilson fue una espléndida Isolda

WAGNER EN UNA VIÑETA

Gran Teatro del Liceo. 23-I/6-II-2010. Wagner, *Tristán e Isolda*. Deborah Voigt/Jennifer Wilson, Peter Seiffert/Ian Storey, Kwangchul Youn/Attila Jun, Michaela Schuster/Janina Baechle, Bo Skovhus/Tómas Tómasson, Norbert Ernst, Francisco Vas, Manuel Esteve Madrid. Director musical: **Sebastian Weigle**. Director de escena: **Thor Steingraber**. Escenografía y vestuario: **David Hockney**. Producción de la Ópera de Los Angeles.



Michaela Schuster, Deborah Voigt, Kwangchul Youn y Peter Seiffert en *Tristán e Isolda*

BARCELONA Un Wagner sin extravagancias, sin afán provocador ni propuestas pedantes jaleadas por los esnobs más recalcitrantes. El montaje de *Tristán e Isolda* procedente de la Ópera de Los Angeles que ha recalado en el Liceo lleva el inimitable sello visual del dibujante, ilustrador y escenógrafo David Hockney, es decir, es un espacio abierto a la imaginación, un Wagner plasmado con los códigos del pop-art: colores primarios en decorados y vestuario, poéticamente iluminados por Duane Schuler en una atmósfera de cómic de aventuras —en algunas escenas, parecían cobrar vida las viñetas de *El Jabato* o *El Capitán Trueno*—, de cuento infantil, como aquellos desplegados que tanto excitaban la imaginación del niño. ¿Lectura trivial? En absoluto. Thor Steingraber firma una dirección de actores precisa y respetuosa, al servicio de la narración. ¿Un Wagner demasiado ingenuo? Probablemente, pero un teatro no debe limitar su oferta sólo a las

propuestas modernas y radicales. Sebastian Weigle se empeña en lograr un Wagner de texturas transparentes, mucha delicadeza y relieve en las maderas, dinámicas bien contrastadas, tensión dramática y cuidadoso fraseo. Vale, eso funciona, por ejemplo, con una orquesta de primera, y en disco (bendito Kleiber, bendita Staatskapelle Dresden), pero con los mimbres liceístas, las buenas intenciones se quedan en eso. El famélico sonido de las cuerdas era descorazonador en muchas zonas del teatro. Deborah Voigt fue una Isolda más irregular que antaño: sigue dando las notas, que no es poco, pero su voz se ha tornado más ácida, muy estridente en los agudos, con un color menos bello. La sorpresa la dio en el segundo reparto Jennifer Wilson, que fue una espléndida Brünnhilde en el *Anillo* del Palau de les Arts y entusiasmó en su debut liceísta con una Isolda poderosa, de voz plena, color atractivo y mucho plomo. Peter Seiffert juega bien sus bazas y brinda un Tristán de

bello color vocal y acentos intensos, muy en la línea de un René Kollo, más lírico que heroico. Desfalleció no poco en el tercer acto, pero, a pesar de los reparos, fue un Tristán de gran expresividad y pasión, a años luz de la tosquedad y la insuficiencia mostrada por Ian Storey en el segundo reparto. El soberbio Marke de Kwangchul Youn fue el papel mejor cantado de la noche; Attila Jun lo cantó con más desgarró, pero sin la nobleza y la redondez de su colega. Aunque la voz de Bo Skovhus ha perdido empaque, su Kurwenal tuvo matices y musicalidad. En el mismo papel, Tómas Tómasson estuvo discreto y apenas pudo mantener el tipo en el último acto. La competente Brangäne de Michaela Schuster deparó momentos más inspirados que la mucho más discreta Janina Baechle, y cumplieron bien sus cometidos Norbert Ernst (Melot), Francisco Vas (un pastor) y Manuel Esteve Madrid (un timonel).

Javier Pérez Senz

Ibercamera

MAHLER SIN VAPORETTO

Barcelona. Auditori. 1-II-2010. Sergei Khachatryan, violín. Sinfónica de Bamberg. Director: Jonathan Nott. Obras de Beethoven y Mahler.

Para muchos de mi generación el Adagietto de la *Quinta* de Mahler va indisolublemente unido a la larga y demorada escena inicial de *Muerte en Venecia*, la mórbidamente bella película de Visconti. Demasiado unido: se hace imposible atender al objetivo discurso musical sin que se interponga la imagen brumosa y decadente de la arribada a Venecia del destartado vapor que lleva entre el pasaje, anímicamente destartado él también, a ese trasunto de Gustav Mahler, a Gustav von Aschenbach. Visconti es una especie de mágico manipulador cuando elige —sabidamente— las músicas (piénsese también en el Bruckner de *Senso*, el Franck de *Vaghe stelle dell'Orsa*, etc.), sobre todo si nos descubre una música, si no la hemos oído con anterioridad: en ese caso nos arrebató no sé si definitivamente la sensación de escuchar por primera vez y la vincula fatalmente en

nuestro recuerdo a la imagen, una y otra vez. Fue virtud, rara virtud, de la versión de ese movimiento por la batuta de Jonathan Nott que la imagen casi desapareciera y que nos enfrentáramos relativamente despejados a la música, pues lo que este director, cuya ascendente trayectoria y cuyo trabajo al frente de la respetable orquesta de Bamberg merecen la máxima atención, busca (y consigue) es la mayor expresividad objetiva, por medio de una atención sostenida e incisiva a cada frase, a cada intervención. No es que fragmente el discurso ni la concepción general de la obra, al contrario. Lo que ocurre es que la exposición prima sobre la versión, casi hasta el expresionismo: la construcción de la obra aparece transparente, los grupos orquestales suenan perfectamente definidos, incluso demasiado definidos, diríamos. Hubo algo de descarnado, por ejemplo, en la



KHACHATRYAN

P. Gomier

Trauermarsch inicial: con unos metales imponentes (sí, un leve fallo en el ataque de la trompeta) y una cuerda no del todo capaz de empastarse con aquéllos; no hubo allí demasiado lugar para la poesía o la *pensée* mahleriana, más bien parecía un Mahler, como se ha dicho, expresionista. Hay que insistir, no obstante, en las ventajas del planteamiento: verdad, sobriedad, objetividad, expresión; la desventaja,

menor complicidad por parte del oyente, menor seducción. En cuanto a sonido exquisitamente buscado, pasando a otra obra, el del joven solista del *Concierto para violín de Beethoven*, que se había ofrecido en la primera parte de la velada. Unas semanas antes habíamos gozado del stradivarius de Zimmermann y ahora gozamos del de Khachatryan. Para este último intérprete tampoco parecía haber secretos técnicos ni color ni timbre que no se pudiera obtener: las dos cadencias quitaron la respiración. Falló, no obstante la concepción. El de Beethoven es “el” concierto para violín y los experimentos, ya se sabe, mejor con gaseosa. El refinamiento preciosista, los *fiatti* que quitaban el resuello, la demora moribunda en los *tempi* no convinieron a esa obra inmarcesible: un Beethoven manierista apenas si es Beethoven.

José Luis Vidal

Temporada de Cambra de l'Auditori

UN CAMINO DE PROGRESIÓN

Barcelona. Auditori. 10-II-2010. Alba Ventura, piano. Obras de Beethoven, Granados y Rachmaninov.

Los antecedentes que debe conocer el lector son éstos: a propuesta del Auditori de Barcelona, miembro desde 2007 del European Concert Hall Organization (ECHO), asociación integrada por las principales salas de conciertos de Europa, Alba Ventura (Barcelona, 1978) ha sido escogida como única pianista solista para el programa *Rising Stars*, lo que le asegura una quincena de recitales en los auditorios europeos más emblemáticos. La distinción la comparte con otros cinco solistas jóvenes y conjuntos de cámara elegidos por el resto de los com-

ponentes del ECHO.

Los hechos: la pianista barcelonesa seleccionó un programa compuesto por las *Sonatas n.º 20 y n.º 23* de Beethoven; *Los requiebros* y *Quejas o la maja y el ruiseñor* de Granados; y *Seis momentos musicales, op. 16* de Rachmaninov. Tres compositores que fueron, además, pianistas. Tres estilos diferentes con sus correspondientes estéticas diferenciadas que precisan, por lo tanto, una diferente transmisión al oyente. A juzgar por lo escuchado, donde Alba Ventura se sintió más a gusto, y donde mejores resultados obtuvo, fue con

Beethoven, especialmente con la *Sonata Appassionata*, que requiere interiorización del discurso y matices en la expresión. La capacidad técnica, la potencia de sonido, la nitidez en la digitación y la generosa entrega en el toque se daban por supuestos, pues Alba Ventura es una artista lanzada por un camino de progresión. No está seguro quien esto escribe de que el orden del recital fuese el más conveniente, de modo que quizás debió de abrir con Rachmaninov, con el que la pianista se nos mostró brillante en la mecánica y menos convincente —o, si se

quiere, más distante— con el mensaje romántico del autor ruso, y haber cerrado precisamente con la *Appassionata*, cumbre sin duda de la velada. En medio, las dos *Goyescas* de Granados, donde nos hubiera gustado percibir una mayor diferenciación expresiva de las piezas, aunque cabe reconocer el buen conocimiento que la pianista tiene del repertorio español, no en vano ha bebido de las aguas de la Academia Marshall, con Carlota Garriga de profesora y Alicia de Larrocha como mentora suprema.

José Guerrero Martín

El sonido original

RAMEAU REINÓ EN LA FIESTA

Barcelona. Auditori. 15-II-2010. Le Concert des Nations. Director: **Jordi Savall**. Obras de Corelli, Telemann y Rameau.

Jordi Savall cuenta con un público fiel que sigue sus conciertos. Tiene a favor la moderación en taquillas: el Auditori mantiene en su temporada un precio único de 25 euros y uno reducido, de 12 euros, para menores de 26 años, jubilados y parados. Pero, cuando ves que ni con estos asequibles precios llenan, queda claro que alguien no está haciendo bien su trabajo. ¿Qué pasaría si el Auditori, o el Liceu y el Palau, invirtieran más medios, ilusión, esfuerzo e imaginación en el empeño de captar nuevos públicos? Quedan muchos canales que explo-

rar, más allá de la no siempre eficaz política de anuncios de intercambio, las socorridas notas de prensa y las puntuales ruedas de prensa para difundir los conciertos. Mientras tanto, reconforta ver el poder de convocatoria que mantiene Savall. En la cita que nos ocupa, las cosas comenzaron regular y acabaron muy bien. Bien concebido, como siempre, el programa, que ilustraba el esplendor de Le Concert Spirituel en tiempos de Luis XV. Abrieron boca con Corelli, una correcta versión del *Concerto grosso op. 6, n.º 4*, a la que siguieron dos joyas

concertantes de Telemann, el *Concierto en la menor para flauta dulce, viola da gamba y cuerdas, TWV 52:a1*, con Pierre Hamon y Savall como solistas, y, de su *Tafelmusik*, la *Obertura con la Suite en mi menor para dos flautas traveseras y cuerdas, TWV 55:e1*, con Marc Hantaï y Charles Zebley como solistas. Versiones bien resueltas, pero un punto planas en la expresión. La calidad subió muchos enteros en la segunda parte con otra perla de Telemann, la *Suite en re mayor para viola da gamba y cuerdas TWV 55:d6*, matis-

ada por Savall con exquisitez, elegancia y expresividad desbordante. Se disfrutó en todo el programa con el fino trabajo de Enrico Onofri, concertino de lujo, Rolf Lislevand (tiorba y guitarra) y Luca Guglielmi (clave). Un Rameau colosal cerró la velada, una selección de sinfonías de *Les Indes galantes* dirigidas con finura, elegancia y viveza rítmica. Fue una verdadera fiesta de color y virtuosismo orquestal en la que Le Concert des Nations dejó bien claro que es una de las mejores formaciones del planeta barroco.

Javier Pérez Senz

Temporada de la OBC

EXCELENCIA Y FLEXIBILIDAD

Barcelona. Auditori. 22-I-2010. **Josep Colom**, piano. Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Director: **Eiji Oue**. Obras de Beethoven, Hindemith y Strauss. 19-II-2010. OBC. Director: **Jesús López Cobos**. Mahler, *Décima* (versión de Mazzetti).

Eiji Oue se siente más a gusto con las obras complejas, la instrumentación poderosa, los acentos intensos. Josep Colom es sobrio y se desenvuelve bien en la medida y el intimismo. La colaboración de aquel director y este pianista en el *Cuarto Concierto* de Beethoven, una obra que por una parte es puro clasicismo vienés y por otra contiene en potencia, sobre todo en su segundo tiempo, tanta música compleja y futura, se preveía interesante. Y lo fue. Colom planteó el tema inicial del primer movimiento con una serenidad clásica, un punto galante, y Oue condujo la respuesta orquestal con sorprendente contundencia, pero ambos progresaron hacia un punto de encuentro, Oue mesurándose y poniendo la orquesta a disposición de un Colom que

se fue imponiendo por convicción y diálogo. Lo más provechoso de estas perspectivas contrapuestas, precisamente por el carácter estrictamente dialógico del movimiento, fue la versión de ese prodigio de adelantarse a su tiempo que es el Andante.

En la segunda parte de la velada, fueron las *Metamorfosis sinfónicas sobre temas de Carl Maria von Weber* de Hindemith las que alcanzaron, por el camino del bien impuesto ritmo, la conseguida policromía, incluso de una convincente trepidación —con unas estúpidas intervenciones solistas, a recordar sobre todo las del flauta—, el mejor nivel. La OBC se mostró en todo momento, desde el clasicismo vienés a Hindemith sin olvidar la suite, que cerró concierto, de *El caballero de la rosa* —vertida por

Oue con menos refinamiento y decadentismo de lo que conviene— con excelencia y flexibilidad.

Esas características de la Orquesta —está atravesando sin duda un buen momento— volvieron a brillar días más tarde en la interpretación de la *Décima* de Mahler. López Cobos, que la dirigió, es un decidido adalid de la versión y complementación de Mazzetti de estos importantes apuntes inconclusos de Mahler. Reenviamos al lector a la exposición que hace Pérez de Arteaga, en su monografía sobre el compositor, de todos los intentos —y de las prudentes negativas a acometerlos— de construcción y revisión que se han hecho. La propuesta de Mazzetti no es desde luego la que más se programa, todavía menos la que más se graba (probablemente un solo registro del

propio López Cobos con Cincinatti), pero en manos de este director, tan querido y aplaudido siempre que se pone al frente de la OBC, es absolutamente convincente y hondamente emocionante. Es en momentos —claro está, el imponente Adagio inicial— cuando Mahler, suena a Mahler en otros —el último— y tiene sorprendentes ecos straussianos (de Richard, claro) en otros. ¿Y podía ser de otra manera? ¿Y es de extrañar en el cosmos sonoro de la víspera del atonalismo? La magistral y vencida dirección de López Cobos y la mencionada flexibilidad y virtuosismo de los músicos de la OBC —de nuevo el mismo excelente flauta solista— dieron una gran, emotiva, versión de este inconcluso testamento mahleriano.

José Luis Vidal

EMOZIONE MAGGIO

IFADDER

OPERA

DIE FRAU OHNE SCHATTEN / R. STRAUSS / MEHTA / KOKKOS » 29.04 - 2/5/8.05
DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL / MOZART / MEHTA / GRAMMS » 14/16/19/21.05
NATURA VIVA / BETTA / SISILLO / CAPPUCCIO » 15/17.06

CONCERT

SÄCHSISCHE STAATSKAPELLE DRESDEN » 9.05
BARENBOIM » 24.05
MEHTA / BARENBOIM » 25.05
CONTEMPOARTENSEMBLE / CECCANTI » 27.05
LONG YU / ASHKAR » 29.05
RAVA / SILVESTRI » 1.06
MONTI / CORO DEL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO » 4.06
WELLBER » 5.06
KREMERATA BALTICA / KREMER » 9.06
HOGWOOD » 11.06
MATHEUZ / KHACHATRYAN » 16.06
THE LAST NIGHT OF FESTIVAL / MASUR » 22.06

BALLET

THE FORGOTTEN SEED / VALLI » 6/7.05
IMPERMANENCE / CÔTE / KONVALINA » 18/20/22/23.05
BALLET NATIONAL DE MARSEILLE / FLAMAND » 20/21/22.05
DANCE GALA » 21/06

DRAMA

CANTI D'OMBRA / SENGHOR / LUCONI / FRESU » 26.05

info & booking
www.maggioflorentino.com
call center +39 055 2779350

2010
29/04»22/06
VERSO ORIENTE
73° MAGGIO MUSICALE FIORENTINO

Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica

73
MAG
GIO

Tutto Verdi

CARNAVAL VERDIANO

Palacio Euskalduna. LVIII Temporada de la ABAO. 13-II-2010. Verdi, **Un ballo in maschera.** Salvatore Licitra, Micaela Carosi, Dalibor Jenis, Elena Zaremba, Alessandra Marianelli, Javier Galán, Miguel Sola, Jong-min Park. Coro de Ópera de Bilbao. Sinfónica de Euskadi. Director musical: **Renato Palumbo.** Director de escena: **Joseph Franconi Lee.** Producción del Teatro San Carlo di Napoli.

BILBAO No es ninguna proeza subir a escena todas las óperas de Verdi si las condiciones en las que se hace son apenas dignas. Una proeza (a menor escala, claro) fue el *Anillo* de Valencia, pero el *Tutto Verdi* aún debe remontar mucho el vuelo para llegar a serlo. El punto negro de este *Ballo in maschera* vino dado sin duda por las insuficientes prestaciones del italiano Salvatore Licitra, un tenor de voz sana, viril, amplia y voluminosa que parte de un canto descuidado, más bien primario y demasiado muscular. Más allá de los apuros en la zona de paso, donde el instrumento se vuelve un tanto mate, en el tercer acto aparecieron muchos problemas de afinación y la emisión se vio en exceso sofocada. Lo curioso es que en este mundo se habla a menudo de crisis de voces verdianas, cuando casos como el de Licitra, para nada aislados, apuntarían en realidad a una crisis de cantantes verdianos. Mucho mejor estuvo su compatriota Micaela Carosi, otra voz importante en color y en amplitud pero ahora en manos de una artista más delicada y musical. En el aspecto dramático su Amelia incidió en unos modos muy clásicos, lo cual es probable que restase un punto de emotividad a su interpretación de *Morrò, ma prima in grazia*. El barítono Dalibor Jenis, que sustituía en Renato a Charles Taylor, mostró por su parte una voz muy lírica de escaso aliento verdiano, si bien trató de cantar en todo momento con propiedad y pareció crecerse en su gran escena del tercer acto; así y todo, quedó claro que no tiene aún el temple del personaje. La aún jovencísima Alessandra Marianelli estuvo impecable en el anodino



Moreno Esquivel

Escena de *Un ballo in maschera* de Verdi en el Palacio Euskalduna de Bilbao

Oscar, mientras que la rusa Elena Zaremba, rotunda en el grave aunque algo opaca en el centro, rodeó a su Ulri-

ca de un fascinante halo sobrenatural. Con gran solvencia resolvieron también sus partes Javier Galán,

Miguel Sola y Jong-min Park, lo mismo que el siempre serio y sólido coro bilbaíno.

Por otro lado, la versión de Renato Palumbo desde el foso fue la de un excelente profesional que compensa una concepción muy común del melodrama verdiano con grandes dosis de ímpetu y pasión; así, la tragedia vibró con mucha fuerza interior pero sin la esperada fluidez dramática. En su favor hay que decir que la Orquesta Sinfónica de Euskadi estuvo realmente pletórica de sonoridad. Y todo ello tuvo como marco una puesta en escena tradicional, equilibrada, majestuosa y hermosa en la que todo (la dirección de Joseph Franconi Lee, la escenografía de Mauro Carosi, el vestuario de Odette Nicoletti y la iluminación de Guido Levi) respondía a una lógica muy sensata, con la salvedad acaso de la coreografía, muy simplona, de Marta Ferri. Pero no hay que olvidar que *Un ballo in maschera* es en el fondo una ópera de tenor, y en ese sentido esta función tenía, casi diríamos que de inicio, un inconveniente que a la larga se reveló insalvable.

XIII JORNADAS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA CÓRDOBA 2010
 Conservatorio superior de Música Rafael Orozco
 MARZO / 20'00 H
 Entrada libre hasta completar aforo

PROGRAMACIÓN
 Director artístico: Juan de Dios García Aguilera

- Viernes 5: ZIRYAB (Cuarteto de saxofones)
- Sábado 6: PABLO AMORÓS (Piano)
- Sábado 13: ESCLATS (Cuarteto de percusión)
- Domingo 14: CAMERATA DE MADRID (Orquesta de cuerda)
 MANUEL GUILLÉN (concertino)
 JOSÉ LUIS TEMES (Director invitado)
- Viernes 19: SPAI SONORENSEMBLE
- Sábado 20: DÚO JUAN RONDA - AUXILIADORA GIL (Flauta y piano)
- Domingo 21: PLURALENSEMBLE

Asier Vallejo Ugarte

Sociedad Filarmónica

CONTUNDENTE

Bilbao. Sociedad Filarmónica. 10-II-2010. Isabelle Faust, violín. Orquesta de Cámara Mahler. Director: Daniel Harding. Obras de Beethoven y Brahms.



Daniel Harding con la Mahler Chamber Orchestra

Dentro de la pequeña gira española que llevaron a cabo a primeros de febrero, Isabelle Faust, Daniel Harding y la Mahler Chamber Orchestra escogieron la más que centenaria sala de la Sociedad Filarmónica de Bilbao para grabar su próximo disco, que al parecer editará Harmonia Mundi el año que viene. Lo cierto es que pocas veces se tiene la oportunidad en esta ciudad de disfrutar de una orquesta como la formidable agrupación fundada por Claudio Abbado (entre otros) hace ya más de diez años. La redondez de su sonido y la entrega de sus músicos brillaron a toda luz desde la esplendorosa versión de la *Obertura "Egmont"* de Beethoven, en la que Harding, su director principal, pareció escorar su controlada pasión hacia una cierta estética historicista. La alemana Faust es una artista de similar temperamento, muy vehemente pero a la vez muy seria, de tal forma que en el concierto de Brahms su fuego fluyó a tra-

vés de su violín con un lirismo prodigioso y con una musicalidad inatacable. No menos luminosa fue la interpretación de la *Heroica* beethoveniana, en la que la falta de masa orquestal se vio compensada por una diáfana transparencia que dio importancia a las voces secundarias y por un sentido unitario de la obra que realizó su extraordinaria fuerza retórica y su espíritu heroico no desde la exuberancia sino desde la contundencia. Pero no por ello Harding dejó de poner mucha carga dramática y emotiva en el fúnebre *Adagio assai*, con un trágico clímax central que lo fue de toda la sinfonía. Así, el joven director británico no sólo reapareció como un músico hecho e informado sino que demostró que sabe ahora seguir su propio camino tras haber absorbido con gran inteligencia las impagables influencias de sus dos grandes mentores, nada menos que Simon Rattle y el propio Abbado.

Asier Vallejo Ugarte

DECCA

Bellini La Sonnambula



NATALIE DESSAY
JUAN DIEGO FLÓREZ
MICHELE PERTUSI

The Metropolitan
Opera Orchestra,
Chorus and Ballet

EVELINO PIDÒ

BELLINI: LA SONNAMBULA

Juan Diego Flórez, Natalie Dessay

Uno de los mejores repartos posibles: el para muchos mejor tenor del mundo Juan Diego Flórez, y la excelente Natalie Dessay, en uno de sus papeles más característicos, nos deleitan con una extraordinaria interpretación de esta exigente ópera de lucimiento. Incluye entrevistas con los solistas, imágenes del Met, etc.

BELLINI: LA SONNAMBULA
JUAN DIEGO FLÓREZ / NATALIE DESSAY / MICHELE PERTUSI
ORQUESTA Y CORO DEL METROPOLITAN
EVELINO PIDÒ
OVO





deccaclassics.com universalmusic.es

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

XXVI Festival de Música de Canarias

DINAMISMO Y PRECISIÓN

Santa Cruz de Tenerife. Auditorio. 18, 19-I-2010. Leif Ove Andsnes, piano. Sinfónica de Gotemburgo.

Director: Gustavo Dudamel. Obras de Beethoven, Nielsen, Benzecry, Rachmaninov y Sibelius. 20, 21-I-2010.

Carolin Widmann, violín; Mitsuko Uchida, piano. Filarmónica de Londres. Director: Vladimir Jurowski. Obras de Shostakovich, Szymanowski, Turnage, Beethoven y Prokofiev.

CANARIAS La fresca, vibrante energía, cuidada concepción estructural de las obras y una permanente masa sonora, con un trabajado tratamiento de la dinámica y del estilo fueron los rasgos más destacados de las interpretaciones de las obras dirigidas por la impetuosa batuta de Gustavo Dudamel al frente de la Göteborgs Symfoniker en la XXVI edición del Festival de Música de Canarias.

Comenzó su esperada intervención en el festival con la interpretación de la *Sinfonía n.º 6* de Beethoven ofreciendo una versión más descriptiva que evocadora, pasando de lo contemplativo a lo explosivo, en la tormenta, conservando el equilibrio formal en la ejecución de la obra. El programa se completó con un despliegue de arrolladora energía de orquesta y director anunciada ya en el estruendoso *tutti* inicial de la *Sinfonía n.º 4* de Nielsen,

rotunda en la ejecución de las densas texturas de la obra y culminante en el duelo entre los timbales en el último movimiento. Su segunda intervención empezó con el segundo estreno mundial de la obra de Esteban Benzecry *Rituales amerindios* dedicada a Gustavo Dudamel —interesante y enriquecedora como propuesta de encuentro entre variados y efectistas procedimientos compositivos con sonoridades inspiradas en raíces y ritmos de las culturas precolombinas; continuó con la interpretación del *Concierto para piano n.º 4 en sol menor* de Rachmaninov —formidable equilibrio sonoro entre orquesta y solista e impecable interpretación del magnífico pianista Leif Ove Andsnes— y terminó con la correcta ejecución de la *Sinfonía n.º 2 en re mayor, op. 43* de Jean Sibelius.

Por otro lado, la elegancia, fuerza y precisión de Vladimir Jurowski al frente



de la London Philharmonic Orchestra dejaron excepcionales interpretaciones de las obras ejecutadas, selladas con explosivos y entregados aplausos del público. El brillante sonido con el que la violinista Carolin Widmann profirió una espléndida continuidad musical al difícil discurso del elocuente *Concierto para violín y orquesta n.º 1, op. 35* de Karol Szymanowski

sedujo de la misma manera que lo hicieron la sensibilidad musical y el color depositado en la interpretación de *Cinco fragmentos para orquesta, op. 42* de Shostakovich y el perfecto equilibrio sonoro, vertiginoso virtuosismo y la tensión sin tregua de la interpretación de la magna *Sinfonía n.º 4 en do menor, op. 43* de Shostakovich, culminada con el inesperado pero paradójicamente congruente delicado final.

Su segunda participación concluyó con la tensión sostenida en *Texan Tenebrae* de Mark Anthony Turnage, la exquisita coherencia de la interpretación del *Concierto para piano y orquesta n.º 3* de Beethoven con la profunda y emocionante interpretación de la extraordinaria pianista Mitsuko Uchida y la cohesionada versión de la rica orquestación de la *Sinfonía n.º 4* de Prokofiev.

Carmen D. García González

Éxito de Iván Martín

FUERA DE ÓRBITA

Las Palmas. Auditorio Alfredo Kraus. 30-I-2010. Iván Martín, piano. Coro y Filarmónica de Gran Canaria.

Director: Pedro Halffter. Obras de Rueda, Albéniz y Holst.

La única participación de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria en la presente edición del Festival de Música tuvo una marcada orientación cósmica, con un programa que se iniciaba con la breve obra de Jesús Rueda *La Tierra* y concluía con la célebre suite de Holst *Los planetas* para quedar incluso corroborada por el bis de Williams y su música para galácticos filmes. La única obra que no participaba de esta temática, la *Rapsodia española* de Albéniz, fue sin duda lo mejor de la

noche, debido a la presencia del solista, el brillante pianista canario Iván Martín, que, pese a lo endeble de la obra, se lució en su virtuosismo y en las diferentes calidades sonoras con un peso de brazo muy bien controlado e inspirado fraseo. Lástima que la página, fragmentaria donde las haya en concepción, resultara farragosa y sin pulso interno, pese a ocasionales buenos momentos de determinados solistas. El pianista, muy aplaudido, ofreció como regalo un pasional *Estudio* de Chopin y, curiosamente,

a cuatro manos con el director, una juvenil página de Mozart.

Sin pena ni gloria pasó la efectista obra de Jesús Rueda, entre ráfagas y movimiento perpetuo, evocadores de telúricas fuerzas. Mucho más irregular se nos antojó la lectura de *Los planetas*, pues, pese a un brioso y bien acentuado *Marte*, quedaron desdibujadas las sutilezas de *Venus*, plana en cuanto a contrastes y exenta de sensualidad. Banal el fraseo en *Mercurio* con una poco afortunada intervención del con-

certino. En general resultó toda la suite de Holst, (página si no genial, al menos de excelente factura artesanal) rutinaria y superficial, con algún que otro buen momento —bien cantada la amplia frase central, de reminiscencias de Elgar, en *Júpiter*, pero sin alcanzar ni de lejos otras noches gloriosas de la orquesta grancanaria. Ni siquiera el coro, en su breve participación interna en *Nepituno* estuvo afortunado, con una muy calante afinación.

Leopoldo Rojas-O'Donnell

Clausura del festival

HERENCIA Y POTENCIA

Las Palmas de Gran Canaria. Auditorio. 4, 5-II-2010.
 Denis Matsuev, piano. Orquesta Nacional Rusa. Director:
 Mikhail Pletnev. Obras de Taneiev, Shostakovich,
 Golovanov y Rachmaninov.

Se cerraba la vigesimosexta edición del Festival de Música de Canarias con la visita de la Orquesta Nacional Rusa, una formación surgida en 1990 al socaire de los nuevos tiempos en el país y gracias a la iniciativa de ese músico inteligente, gran pianista y, a lo que se ve, con buenas dotes organizativas y gestoras que es Mikhail Pletnev. La pregunta es siempre la misma: ¿se ha perdido, al cabo del tiempo, un gran pianista a cambio de un director de orquesta de inferior categoría? Suele suceder y seguramente Pletnev no sea una excepción. Pero también en su caso habría que decir que la solidez de la base musical está ahí y que con ella ha construido una orquesta muy a su medida. Una orquesta que, además, conserva algunas de las características de su escuela aunque Pletnev —estilo rector no demasiado atractivo, larga batuta, directo al grano y mínima gestualidad— haya dicho más de una vez que no cree en estas cosas. La ONR recuerda —sus poderosísimos metales sobre todo pero también esos clarinetes y oboes tremolantes, ese flautín fabuloso— a lo que fue aquella Orquesta Sinfónica del Estado de la URSS que dirigiera Evgeni Svetlanov. Seguramente aquel maestro enorme hubiera sacado petróleo de la sólo a medias interesante *Cuarta Sinfonía* de Taneiev y probablemente poco más de la inane *Obertura rusa* de su colega Golovanov. Donde Pletnev dio de sí de veras fue en un Shostakovich que podríamos llamar objetivo frente a la línea clásica, más dura, de los canónicos —y testigos de primera mano— Kondrashin o Barshai —Mravinski es capítulo aparte—, menos cordial que el de Jan-



MIKHAIL PLETNEV

sons, menos emocional que el de Wigglesworth. Su logro estuvo en ofrecer tres caras de su producción perfectamente complementarias y a través de una traducción de admirable limpieza. La suite de *El perno* fue un dechado de virtuosismo interpretativo por parte de la orquesta y de control rítmico por la de su director. La *Primera Sinfonía* quiso dejar claro lo que en agrad ya presenta y la *Novena* más que los porqués el puro resultado de su aparente desapego de la circunstancia. Todo por la vía de la claridad y con las dosis justas de lirismo, ni un gramo más. Denis Matsuev fue solista en el *Concierto n.º 3* de Rachmaninov. El pianista de Irkutsk es algo así como una bestia del teclado, dicho sea con la máxima admiración. Un virtuoso al que no se le escapa una nota y un maestro de las dinámicas capaz de conseguir una potencia sonora apabullante sin perder un átomo de expresividad.

Luis Suñén

Festival de Música Antigua de Sevilla
 www.femas.es

XXVII EDICIÓN
femás
 TIERRA Y RAÍCES
 del 7 al 21 de marzo de 2010

Les Sacquebutiers de Toulouse & Coro Barroco de Andalucía
Enrico Onofri & Imaginarium
Orquesta Barroca de Venecia & Romina Basso
Andrew Laurence King & The Harp Consort
Hopkinson Smith
Robert Barto
Pierre Hantaï

Juan Carlos Rivera	Ensemble Carmen Veneris
Enrique Solinis	Academia barroca FeMÁS-Conservatorio Superior de Sevilla
Xavier Díaz	Nova Lux Ensemble
Pedro Estevan	Música Prima
José Miguel Moreno	Orquesta Barroca de Sevilla
John Potter	Ministriles de Marsias
Ariel Abramovich	Juan Sancho Trio
Rami Alqhai	Coro Asociación Musical de Sevilla
Miguel Rincón	
Alejandro Casal	

NO8DO
 AYUNTAMIENTO DE SEVILLA

ICAS,
 SEVILLA INSTITUTO DE LA CULTURA Y LAS ARTES

El Jovellanos se reabre tras ocho meses de reforma

DIRECCIÓN BRILLANTE

Teatro Jovellanos. 29-I-2010. Svetla Krasteva, soprano; Mario Malagnini, tenor; Lola Casariego, mezzosoprano; Martin Tzonev, barítono. Orfeón Donostiarra. Sinfónica Ciudad de Gijón. Director: **Óliver Díaz.** Verdi, *Réquiem*.

GIJÓN La reapertura del Teatro Jovellanos permitió a la Orquesta Sinfónica Ciudad de Gijón organizar el más ambicioso concierto de su historia. Se eligió para la ocasión el *Réquiem* de Verdi, una buena piedra de toque para calibrar el notable talento de Óliver Díaz, titular de la agrupación, pero también para corroborar la extraordinaria calidad del Orfeón Donostiarra. El Jovellanos tiene una sonoridad mala para la clásica. El sonido

casi no resuena, y es por esto por lo que hasta los más mínimos defectos se notan, como se notaron, en algunos pasajes orquestales. Con todo, la versión resultó francamente bella, sobre todo gracias al trabajo desarrollado por el coro y el director. Los solistas ofrecieron una versión, si no brillante, sí consistente y, hasta cierto punto, refinada, a pesar de algún problema de afinación y empaste. Dos de ellos, Martin Tzonev y Mario Malagnini no

parecían estar en perfectas condiciones, pero aun con todo, la versión resultó convincente. Svetla Krasteva es una soprano de sobra conocida en Gijón, capaz de sorprender con notables recursos líricos ante lo más complejo de la partitura. Malagnini resultó ser un tenor técnicamente muy seguro, un cantante de calidad que también podría haber sonado algo más cálido y emotivo. Lola Casariego dibujó su línea de canto con un estilo refinado y

elegante. Tzonev cantó su parte con seguridad. Óliver Díaz ofreció una versión musical profunda de necesidad, precisa en el gesto hasta decir basta, con una concepción técnica y estilística totalmente de vuelta de la obra. Los matices interpretativos fueron muchos, muy cuidados y personales, que permitieron ver su propia versión, y llegaron a emocionar en más de una ocasión.

Aurelio M. Seco

Ciclo de la OSG

UN GOZO Y UN PRIVILEGIO

Palacio de la Ópera. 15-I-2010. Elisso Virsaladze, piano. Sinfónica de Galicia. Director: **Carlo Rizzi.** Obras de Beethoven y Schubert. 22-I-2010. Emmanuele Pahud, flauta. OSG. Director: **Carlo Rizzi.** Obras de Groba, Nielsen y Rachmaninov. 29-I-2010. Niños Cantores de la OSG. Director: **Juanjo Mena.** Obras de Bartók, Guridi y Debussy. 5-II-2010. **Alban Gerhardt,** violonchelo. OSG. Director: **Jesús López Cobos.** Obras de Prokofiev y Schubert-Mahler. 12-II-2010. OSG. Director: **Jean-Christophe Spinosi.** Obras de Mozart y Haydn. 19-II-2010. Ana Ibarra, soprano. OSG. Director: **Pablo González.** Obras de Vara y Mahler.

LA CORUÑA Un concierto cada semana constituye un gozo y un privilegio. Sobre todo, cuando los días 16 y 21 de enero tuvieron lugar otros dos actos musicales: uno, excelente, de la Orquesta Joven de la OSG, dirigida por Pietro Rizzo; el otro, soberbio, a cargo de la Royal Philharmonic, con Dutoit empuñando la batuta, dentro de la formidable programación del Xacobeo Classic. Lamento que sólo pueda dejar constancia de su celebración. Carlo Rizzi, director muy querido por los profesores de la orquesta, un sólido profesional, tuvo a su cargo dos programas: en el primero la magnífica pianista georgiana, Virsaladze (feliz sustitución de última hora), hizo un impecable *Tercer Concierto* de Beethoven; la velada se completó con una interesante *Octava* ("La Grande"), de Schubert. El notable flautista Pahud tocó el *Concierto para flauta*



JEAN-CHRISTOPHE SPINOSI

realizada con mano maestra por Mahler. En las programaciones de todas las orquestas, debería figurar siempre algún concierto clásico; en este caso, Spinosi planteó la obertura de *Così fan tutte* y la *Sinfonía n.º 40*, de Mozart; la *Sinfonía n.º 83 "La gallina"*, de Haydn, redondeó un precioso programa, en el cual el rector corso se mostró más identificado con el humor haydniano que con el *pathos* mozartiano. En fin, Pablo González tuvo a su cargo un difícil reto: estrenar *La noche más allá de la noche*, hermosa obra que el compositor coruñés, Juan Vara, escribió sobre unos magníficos versos de Antonio Colinas; a su lado, la *Quinta*, de Mahler, redondeó un programa que, por la doble vía de la metáfora poética y de la ensoñación musical, ahonda en lo más profundo del ser humano.

Julio Andrade Malde

XII Certamen Nacional de Piano

Del 5 al 8 MAYO 2010

VEGUELLINA DE ÓRBIGO LEÓN



Alumnos de
Primer Ciclo de la E.S.O.

Alumnos de
Segundo Ciclo de la E.S.O.

Alumnos de
Bachillerato

Jóvenes Concertistas

CATEGORÍAS

ORGANIZA

www.musicaenelriodeloro.com



I.E.S. "RÍO ÓRBIGO"

PATROCINAN

Caja España



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



DIPUTACIÓN DE LEÓN



EXCMO. AYTO. DE VILLAREJO DE ÓRBIGO

Revisión mozartiana y primer Wagner

SEXO, DROGAS Y... HOLANDÉS

Teatro Villamarta. 23-I-2010. Mozart, **Don Giovanni.** Vladimir Chernov, Rubén Amoretti, María José Moreno, María Rey-Joly, Ismael Jordi, Ruth Rosique, Ángel Jiménez, Rosendo Flores. Coro del Teatro Villamarta. Filarmónica de Málaga.

Director musical: **Cristóbal Soler.** Director de escena: **Francisco López.** 12-II-2010. Wagner, **El Holandés errante.** Adam Wozniak, Annette Yasmin Glaser, Ivaylo Guberov, Nikolai Vishniakov, Vera Pachová, Robert Remeselnik. Coro y Orquesta de la Ópera Checa de Praga. Director musical: **Norbert Baxa.** Director de escena: **Martin Otava.**

JEREZ Revisaba el Villamarta por vez primera su discutida producción de 2004 del *Don Giovanni* mozartiano. Discutida, digo, porque —nota discordante dentro de una generalmente plausible concepción escenográfica de líneas sencillas en su ortodoxia— la dirección escénica no desdeñaba atizar sobre ésta pinceladas que un público exento de veleidades “a la violeta” considerará de gusto dudoso, si no burdo o abiertamente grosero: Don Giovanni se transforma aquí en una suerte de yonqui de alta cuna, histriónico y delirante, enfermizamente adicto a sus chutes de sexo y heroína, con una gestualidad inequívoca en la que no escasean tocamientos, roces y magreos de escasa naturalidad en su rigidez. Con todo, tal “salida” no es, por fortuna, sino el lunar de “exotismo” dentro de un trabajo dramático pulcra y milimétricamente enhebrado, aun dentro de las coordenadas de obligada modestia que se le suponen al coliseo jerezano.

Además, el tino exhibido en la elección del elenco vocal (con no pocos aciertos, unos parciales y otros de finísima puntería) hizo que fueran pocos los que lamentaran haber asistido a estas representaciones. La mejor con mucho, a criterio del firmante, fue otra vez la sanluqueña Ruth Rosique, quien ya asumiera el rol en el estreno de la producción, al delinear con trazo fino y teatralísimo una Zerlina de muchísimos quilates por presencia escénica, por desovoltura sobre las tablas, por maestría vocal (un fraseo aquilatado que es pura delicia; una dicción irreprochable, personalísimamente cincelada; una frescura tímbrica plena de



Vladimir Chernov en *Don Giovanni* de Mozart en el Teatro Villamarta de Jerez

seducción y encanto...). Es la suya una campesinota ladina, frescachona y rozagante, dotada de una carnalidad enervante, restallante, torrencial, una auténtica hembra de bandera, de empuje y revolcón. A su lado tuvo al deslucido Masetto de Ángel Jiménez, muchos peldaños por debajo del nivel medio.

Debutaba el rol titular un Vladimir Chernov que supo a menudo hacer parecer virtudes sus defectos: así, diría que me gustó no sabría decir si por o a pesar de su histrionismo exacerbado, del disfraz de fresco perfume improvisatorio que parecían emanar sus ocasionales imprecisiones, errores y olvidos. Correcto, aunque vocalmente gris, el Leporello de Amoretti, que parecía querer equilibrar el pasadísimo histrionismo de su amo con una contención tal vez también excesiva.

Estupenda, como de costumbre, María José Moreno, una Donna Anna marmórea, de una perfección casi inhumana. De menos a más fue la Donna Elvira de Rey-Joly: en su dibujo del personaje, tan singular como arriesgado, parecía explorar sus ras-

gos más desquiciados y extremados, lo que a veces la llevó a pasearse por el filo de la navaja y sin la red de unos medios sobrados para tales cometidos. Ismael Jordi hubo de lidiar con ese insufrible panoli que es Don Ottavio. Mozart, sabido es, es un espejo que revela: ante tan ingrato y antipático rol —ello pese a la belleza de sus dos arias— el tenor jerezano evidenció sus no escasas virtudes en cuanto al fraseo, la dicción y la musicalidad, pero también ciertas limitaciones de agilidad en la coloratura, sin lograr empañar por ello un resultado global muy digno. Tan cumplidor como perfectamente olvidable, por último, el Comendador de Rosendo Flores. Bien el coro en sus breves intervenciones y voluntariosa pero irrelevante la dirección musical de Cristóbal Soler, forzosamente confinada a cubrir el expediente ante una agrupación, la filarmónica malagueña, que bordea a veces la huelga de celo en sus ya habituales excursiones al foso villarmartino.

Dos semanas después nos llegaba el primer Wagner ofertado por el coliseo jerezano, un modestísimo

Holandés venido de tierras checas. En la concepción escénica floja y previsible de Martin Otava Senta es una enferma mental que, recluida en un psiquiátrico, experimenta durante uno de sus delirios todo su episodio amoroso con el Holandés. Así descafeinado, el dramón romántico pergeñado por Wagner queda muy diluido. Si a ello le sumamos una dirección musical de mero trámite, como aquejada de avitaminosis, y un elenco vocal que anduvo entre lo apuradamente solvente pero paliducho (el Holandés rutinario y sin relieve de Wozniak y la Senta simplemente pasable de Yasmin Glaser), lo correcto con destellos (el Timonel de Remeselnik) y lo manifiestamente insuficiente (el Daland de Guberov), el resultado no es sino una representación que merecería ir directa al desván del olvido de no ser por el ígneo arrojado algo suicida exhibido en el Erik de Nikolai Vishniakov, único cantante que acertó a destejer un poco el velo de sopor que se cernía sobre esta primera incursión wagneriana del teatro jerezano.

Ignacio Sánchez Quirós



LA MEJOR EDICIÓN COMPLETA DE CHOPIN A UN PRECIO INSUPERABLE. LAS GRABACIONES DE LOS MEJORES PIANISTAS DE DG Y DECCA.

- * Incluye las legendarias interpretaciones de pianistas como Pollini, Pires, Arrau, Ashkenazy y Argerich, así como nuevas grabaciones de Zimerman, Blechacz, Yundi Li, etc.
- * Incluye libreto de 72 pg.

CHOPIN

200 ANIVERSARIO DEL NACIMIENTO DEL GENIAL COMPOSITOR

NUEVOS LANZAMIENTOS



MARTHA ARGERICH
ARGERICH PLAYS CHOPIN
CD



FRIEDRICH GULDA
CHOPIN
2CD



NELSON FREIRE
CHOPIN. THE NOCTURNES
2CD



CHOPIN GOLD
2CD



NELSON FREIRE
CHOPIN: ÉTUDES, op. 10 /
BARCAROLLE, op. 60 /
SONATA Nº2
CD

ADEMÁS,
APROVECHA LA
REEDICIÓN DE
UN IMPORTANTE
FONDO DE
CATÁLOGO A
UN PRECIO
MUY ESPECIAL
POR TIEMPO
LIMITADO.



deutsche Grammophon.com

NUEVA WEB EN CASTELLANO



deccaclassics.com



universalmusic.es

UNIVERSAL MUSIC GROUP



Suntuoso montaje de *Andrea Chénier* de Giordano

¡BRAVO, MARCELO!

Teatro Real. 18, 19, 21-II-2010. Giordano, **Andrea Chénier.** Daniela Dessì/Fiorenza Cedolins/Anna Shafajinskaia, Fabio Armiliato/Marcelo Álvarez/Jorge de León, Marco Vratogna/Marco di Felice. Director musical: **Víctor Pablo Pérez.** Director de escena: **Giancarlo Del Monaco.** Escenografía: Carlo Centolavigna. Figurines: María Filippi. Iluminación: Wolfgang von Zoubek. Coreografía: Laurence Fanon.

MADRID En suntuoso montaje cuya espectacularidad se extiende a decorados —imponentes en la casa de los Coigny y en el juicio popular—, vestuario y complementos, Del Monaco narra puntualmente la acción que transcurre en la época y lugar señalados por libretista y compositor —detalle que hoy día ya es una bienvenida rareza—, se preocupa del movimiento de masas en los actos iniciales (aquí cuadros), aprovecha los amplios espacios escénicos, dirige con minuciosa atención a los solistas, coro y figurantes. Chocante, como mínimo, la escalada final de Maddalena y Chénier por la enorme reja que de manera sobria pero imponente refleja, tras la exhibición escenográfica anterior y en estimulante contraste, el destino final de los protagonistas.

Víctor Pablo Pérez, como es habitual, hace un excelente trabajo de orquesta, atento al matiz, la descripción, la tensión. Lástima que a veces no controlara demasiado la sonoridad con lo que ocurría en el escenario. No se puede dirigir de similar manera a tres parejas principales tan disímiles.

Dessì, dañado el registro agudo, estuvo atenta al canto y al matiz, supliendo las asperezas de una voz endurecida que tardaba en calentarse; su *Mamma morta* fue certeramente expresado. La Maddalena de Cedolins, la voz con latentes desigualdades en color y emisión, de muy buen ver y actuar, dio de sí parecidos dividendos, aunque mostró más corrección que profundidad, dejando algunas frases memorables en especial en los dos dúos con el tenor. Shafajinskaia, la más *spinto* y la voz más sana de las tres, resolvió con notable decencia su par-



Fiorenza Cedolins y Marcelo Álvarez en *Andrea Chénier* de Giordano

te, algo sosa y sin el *charme* italiano de sus compañeras. Armiliato mejoró inexplicablemente tras anunciarse una indisposición. Entonces la voz corrió más homogénea y segura, mientras el cantante se mostraba algo más sensible, desde luego dentro de sus más bien extravagantes posibilidades. Aunque susceptible de mejora, en concepto y fraseo, de León se paseó con comodidad por la ardua tesitura de Chénier, con medios sólidos y timbrados, potencia y extensión. Una saludable sorpresa. La buena voluntad de Di Felice tuvo que capear con un papel cuyas exigencias sólo parcialmente se corresponden con sus capacidades, algo dema-

siado evidente en el acto tercero. Vratogna, con medios mejor apropiados para Gérard, sumó a una voz más rica en volumen que en colorido unas intenciones dramáticas, un temperamento más acorde con el personaje.

El equipo de apoyo, tal como exige esta obra, resultó muy bien cumplimentado. Por destacar a algunos: Rodríguez Cusí (una atractiva Bersi que muere asesinada, licencia que para nada molesta), Felipe Bou (Roucher claro y preciso), Stefania Toczyska (paseando su veteranía como una Condesa vistosa y decidida) o Tomeu Bibiloni (sonoro Dumas), destacando la emocionante Madelon de Larissa Diadkova (que Del Monaco,

otra originalidad, nos la presenta ya en el acto II) y el musicalmente inatacable Incredibile de Carlo Bosì. Solvente el coro.

Marcelo Álvarez, quien voló por encima del resto de sus compañeros, merece un apartado especial. La voz brilló con la conocida y homogénea belleza. Un tornasolado juego entre *forte* y *piano* fue cincelandando cada periodo musical, enfatizando las palabras en los momentos (no tantos como se cree) que podían resultar algo más pesados para sus medios. Una penetrante lectura, mezcla infalible de encendido lirismo, pasión y sentimiento.

Fernando Fraga

Revisión del casticismo

LEJOS DE CONVENCER

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 12-II-2010. Vives, **Doña Francisquita**. Mariola Cantarero, José Bros, Nancy Fabiola Herrera, Julio Morales, Amelia Font, Enrique Baquerizo, Arturo Pastor, Isabel Cámara. Coro del Teatro de la Zarzuela. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director musical: **Miquel Ortega**. Director de escena: **Luis Olmos**.

Tenía el maestro Vives cincuenta y dos años cuando compuso la partitura que le proporcionó gran éxito —desde su estreno en 1923 en el Apolo madrileño— y también los mayores beneficios y simpatías: *Doña Francisquita*. Pensó entonces en que los clásicos del siglo de Oro le habían brindado en otras ocasiones algunos buenos libretos de zarzuela y no dudaría que era en ellos donde habría de buscar el tema deseado. Así, un día del mes de diciembre de 1922, citó en su casa a los que serían los libretistas, Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw. Una vez allí, extraería de su biblioteca un breve librito en octavo, en la edición popular de la Biblioteca Universal y lo pondría en manos de Romero, era *La discreta enamorada*, de Lope de Vega, obra en la que Vives vio, y así lo expresó, había una zarzuela deliciosa: “Nadie como Lope ha captado el ambiente de Madrid”.

Una zarzuela como *Doña Francisquita* siempre es espe-



Escena de *Doña Francisquita* de Vives en el Teatro de la Zarzuela

rada con entusiasmo, pues su calidad musical siempre ha sido reconocida. Su partitura alberga un ponderado equilibrio, frondosidad orquestal, un acertado concepto de la declamación lírica y una extraordinaria maestría en el tratamiento de las voces. La última vez que pudimos disfrutar de ella en este teatro fue en junio del 2004 en la producción de Emilio Sagi y que ya pudimos ver, si mal no recuerdo, en la temporada 1996-97 procedente del Teatro Colón de Buenos Aires. Sin duda es una obra emblemática y por ello muchas veces no fácil de resolver. Ahora recibimos una nueva producción con edición musical de

Miguel Roa y revisión dramática y dirección escénica de Luis Olmos, funcional, eso sí, pero se nos figura incómoda y poco práctica para el movimiento del elenco, además de despojar a la obra de su ambiente casticista a lo que no contribuyó tampoco su vestuario. Falla la caracterización de algunos de los personajes, véase Francisca y Don Matías. Más acertada la supresión o retoques en el texto.

En el repertorio vocal destacó notablemente José Bros como Fernando, investido de gran musicalidad y siempre en su tesitura, no deja de recordarnos al Fernando de Alfredo Kraus. Algo apartada estuvo Mariola Cantarero de Francis-

quita, personaje que representa la listeza, la oportunidad, la simpatía y el ingenio. Bien en *La canción del ruiseñor*, pero presentó ciertos problemas en otros momentos de la partitura, en la zona aguda que le hacen cambiar la coloratura. La Beltrana correspondió a Nancy Fabiola Herrera, difícil rol que requiere una voz tan llena, pastosa y apasionada que no pudo asumir con la destreza necesaria. Suficiente Julio Morales como Cardona y Enrique Baquerizo en Don Matías. Cumplió el coro en *La canción de la juventud*, el coro de estudiantes y la *Cofradía de la Bulla*. La Orquesta de la Comunidad de Madrid no tuvo una tarde afortunada, destemplada en la introducción le siguió una actuación poco acorde con la partitura que requiere mayor lirismo en su planteamiento; sonó más bien bronca. El éxito el día de su estreno se manifestó abiertamente. Tengamos la esperanza de una mejor próxima edición.

Manuel García Franco

49

SEMANA DE MÚSICA RELIGIOSA CUENCA

27 de marzo / 3 de abril / 2010

• J.S. Bach • Fiocco • S. Durón • Cabezón • México • Greenaway •

www.smrcuenca.es

Recitales líricos

ROMÁNTICAS INTIMIDADES

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 1-II-2010. XVI Ciclo de Lied. Matthias Goerne, barítono; Alexander Schmalcz, piano. Obras de Schubert. Teatro Real. 7-II-2010. Ruth Ziesak, soprano; Gerold Huber, piano. Obras de A. y G. Mahler, Zemlinsky y Berg.

Conocidos de nuestro público, estos artistas no necesitan introducción. Goerne, además, ha mostrado repetidamente en Madrid su querencia y su autoridad en materia schubertiana. En la ocasión huyó de los lugares comunes y asumió un programa exigente porque demandaba unidad sin monotonía. El cantante supo, como siempre, ahondar en rincones y detalles, sin perder la noción poemática de las canciones, en especial su secuencia estrófica. Dio tales matices e intención inteligente que nos introdujeron lentamente en un mundo del que salimos, sin contar minutos ni horas, al terminar la faena.

Es difícil cantar *Noche y sueños* con la hipnótica penetración, extática y realmente onírica y nocturna,



que Goerne extrae y transmite a partir de esta partitura. Y más difícil resultó que *A Silvia* sonara novedosa y la segunda *Serenata* —cantó también la primera, tomada de Shakespeare en traducción de August Schlegel— no nos recordara manoseadas transcripciones. Siempre su voz, oscura de naturaleza, honda, capaz de aclaraciones líricas, emitida con total

dominio de volúmenes y alientos, se oyó dócil, escuchada atentamente por el pianista, que cantó las introducciones y apoyó con desenvoltura a su compañero.

Ziesak es una soprano lírica *soubrette*, de medios seductores, esmaltados, lozanos de juventud, manejados con eficacia y finura. La segunda mitad de su programa, con ingenuas piezas de

Zemlinsky y unos Mahler mayormente tomados de *El cuerno de la abundancia*, le permitieron mostrar todo su arte: simpatía arrasadora, pequeñas intenciones oportunas, encanto personal y chispa en el recitado. En la primera mitad, unos *Lieder* de Alma Mahler junto a las siete piezas tempranas de Berg, resultaron impropias de su tesitura, pues exigen una voz más ancha, sensual y rasgada, que compense la densa textura del piano. Ante él, como siempre, Huber estuvo magistral: suntuoso en el timbre, vigoroso en el fraseo, sutil y fantasioso en los momentos de exaltación afectiva. De propina, *Sueño de amor* de Liszt puso calor festival a la recogida Sala Gayarre. Y cómo no.

Blas Matamoro

Ciclo de la ORTVE

UN BUEN NIELSEN Y EL MIURA DE MARTIN

Madrid. Teatro Monumental. 4-II-2010. Eva Oltiványi, soprano; Barbara Hözl, mezzo; Alexander Kaimbacher, Jochen Kupfer, barítonos; Matthias Helm, bajo. Coro y Sinfónica de Radio Televisión Española. Director: Matthias Bamert. Martin. *Golgotha*. 11-II-2010. Elisabeth Leonskaia, piano. ORTVE. Director: Juanjo Mena. Obras de Chopin y Nielsen.

Existía una lógica expectativa, entre los aficionados que retienen los nombres, por oír de nuevo a la gran pianista Elisabeth Leonskaia, la solista distinguida de esta temporada. Pero la georgiana no tuvo su noche, al menos el jueves. ¿Sólo el jueves? Hace un par de años que, pese a una excelente *Segunda Sonata* de Chaikovski en el Auditorio, vengo observando en ella ciertas mermas en volumen o velocidad. Futesas, en una artista de verdad —se dirá—, pero en el tiempo inicial del *Primero* de Chopin fueron evidentes los roces, alguna incertidumbre. A lo

largo de la obra hubo destellos, claro, emocionantes cambios de tono, y sus creencias de siempre, la sobriedad del canto, el aliento. Mena acompañó con mimo y su dirección merece buenos calificativos, aunque su elegancia fuera un poco afectada. Él sí tuvo su día, plasmado en una *Cuarta Sinfonía* de Carl Nielsen plena de aciertos. El concepto tardorromántico, propio de director tan pasional, fue enriquecido con aportes que miran más allá de ese 1916 en que se estrenó la obra. El relieve de muchos timbres o el espectro dinámico agrandado otorgaron a la obra

perfiles modernos y sorprendentes. Sus cuatro tiempos trenzaron un hermoso canto sin solución de continuidad e hicieron verosímil la sospecha de que a Mena le gustan hasta los intersticios de esta obra. Gran respuesta orquestal, cuerda de seda, y antifonal Finale de infarto entre los dos timbaleros.

Y llegó el también anhelado, a la vez temido oratorio *Golgotha*, del suizo Frank Martin. La estética de este compositor es sobria, arcaizante, culterana. Como ya recordaba, es esta una obra monumental, algo monolítica y no poco irregular, que explota la belleza del texto

original francés, trayendo a primer término un declamado casi continuo, que en los solistas tarda en echar a volar. Dividido en dos partes algo asimétricas, es obra madura y tan difícil que, aun siendo la única del programa, no parecía bendecida por el punto último de ensayos. El director Matthias Bamert, aunque de fama europea, mostró una rigidez de esquemas que en nada conviene a las estructuras un tanto claustrofóbicas de la obra. El coro se esforzó mucho, pero abusó del *forte*; los solistas, salvo la mezzo, pálidos.

J. Martín de Sagarmínaga

Ciclo de la OCNE

SALTOS ESTILÍSTICOS

Madrid. Auditorio Nacional. 23-I-2010. Orquesta Nacional de España. Director: **Nacho de Paz.** Obras de Vadillo, Shin, Lienenkämper y Navarro. 30-I-2010. **Lang Lang,** piano. ONE. Director: **Tan Dun.** Obras de Tan. 5-II-2010. Director: **Pablo González.** Obras de Valero-Castells, Mahler y Mendelssohn. 14-II-2010. Director: **James Conlon.** Obras de Musorgski, Dvorák y Brahms.

La ONE actuó, bajo la clara y segura batuta de Nacho de Paz, en la final del Primer Concurso Internacional de Composición convocado por el Auditorio Nacional y el BBVA. Las cuatro obras finalistas parten de rigurosos planteamientos. Compartieron el primer premio el coreano Donghoon Shin, que se mira en Brahms y realiza en *Kalon*, con solos de violín (Anne Mercier), un buen ejercicio armónico, y el alemán Stefan Lienenkämper, que construye en *Of thee I sing* un atractivo universo sonoro, con protagonismo de *viola d'amore* y electrónica. El tercer premio recayó en *Blind Focus* de Jesús Navarro, quien despliega hábiles pasajes superpuestos y muestra una rica inventiva tímbrica. El cuarto fue adjudicado a *Cimes* del imaginativo Eneko Vadillo, un algo pretencioso trabajo de investigación que invoca, con efectos de buena ley, la poesía de Aleixandre.

Tan Dun desarrolla con soltura partiendo de planteamientos tonales, una música muy occidentalizada. Cinco minutos dura la *Internet Symphony Eroica*, poblada de percusiones diversas. Más compleja es *Four Secret Roads of Marco Polo*, en donde son protagonistas doce violonchelos —excelentes los de la ONE, acudidos por Miguel Jiménez. El *Concierto "The Fire"* es una especie —nos dice Martínez Miura— de síntesis metafórica de contrarios. Lang Lang lució su impetuosa pulsación en su demostración de eclecticismo que huele un poco a un Rachmaninov pasado por Oriente, con curiosos efectos de cuerda pulsada. La Nacional siguió con atención la



nerviosa batuta del menudo y ágil compositor.

Buen oficio el del valenciano Andrés Valero-Castells. En *Los fusilamientos de Goya* hay excelente mano para los timbres y para combinar disonancias con las consonancias propias de un discurso algo caduco. Maneja con soltura el *ostinato*. Detlef Roth fue un pálido solista en cuatro lieder del *Wunderhorn* de Mahler. El siempre musicalmente excitado Pablo González ofreció una contrastada y viva interpretación, relativamente efusiva, de *La primera noche de Walpurgis* de Mendelssohn. El Coro Nacional estuvo disciplinado, pero no del todo empastado. Equipo solista discreto: Roth, Hammarström, Peña y Vinco.

Conlon es director de sólido gesto y firme actitud. Su *Primera* de Brahms fue impetuosa, bien medida en lo rítmico, escasamente cuidada en lo tímbrico, aceptablemente construida, espesa de texturas y a veces confusa de planos. No hubo gracilidad ni transparencia en el delicado Allegretto. Y poco temple en la cuerda alta. Pasables versiones de la dramática obra de *Otelo* de Dvorák y de unas muy poco interesantes muestras del joven Musorgski: *Scherzo*, *Intermezzo* y *Marcha solemne*.

Arturo Reverter

fest clásica
Fundación Española de Estudios de Música Clásica

Pórtico do Paraíso

III Festival Internacional de Música de Ourense
del 5 al 14 de marzo de 2010

CATEDRAL DE OURENSE, 5 DE MARZO DE 2010

CONCIERTO INAUGURAL

ROBIN BLAZE, CONTRATENOR | EMMA KIRKBY, SOPRANO

FLORILEGIUM, ASHLEY SOLOMON, DIRECTOR

ORGANIZA
Concello de OURENSE
CONCELLERÍA DE EDUCACIÓN

www.porticodoparaiso.com

PATROCINAN
COPASA XUNTA DE GALICIA AGADIC XACOBEO 2010 Galicia

COLABORAN
VICERRENTA Campus de Ourense Universidade de Vigo

ESLEO

cius

Ciclo de la ORCAM

CLARIDAD Y DONAIRE

Madrid. Auditorio Nacional. 8-II-2010. Alba Ventura, piano. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director: Miguel Ángel Gómez Martínez. Obras de Albéniz-Frühbeck, Ravel y Beethoven.

A l frente de la orquesta se puso el maestro granadino, de amplia ejecutoria fuera y dentro de nuestro país, en un programa convencional que, hay que decirlo, llenó el Auditorio. Con claridad, donaire y sentido se pusieron en pie los cuatro números (*Suite española*) orquestados por Frühbeck de Burgos de la correspondiente de Isaac Albéniz. Con atención a las líneas melódicas intermedias, adquirieron las cuerdas un desempeño muy bello acusado especialmente en el segundo fragmento — *Cádiz*— reluciendo el protagonismo y la facundia en el despliegue de percusión en *Cuba*, con impecables construcción y dinámica de toda la suite. Como en él es proverbial, Gómez Martínez acompañó de memoria el *Concierto en sol* de Ravel, plegándose soberanamente al sonido no



grande de Alba Ventura, de excelentes línea y mecanismo, consiguiendo un segundo tiempo inefable dentro de una interpretación global de gran altura, que tuvo que rubricar la pianista con una propinada la insistencia del público en el aplauso.

En la *Sinfonía "Pastoral"* de Beethoven le sobró a la orquesta algo del peso de la

batuta. El maestro estuvo buscando, dentro de una buena línea, personalizar algunas cosas en demasía, con una moderación excesiva en general en el fluir de las cuerdas, y esa presión llevó incluso a una pasajera omisión de letra finalizando el episodio de la tormenta.

José A. García y García

Liceo de Cámara

JUEGOS DE EQUILIBRIO

Madrid. Auditorio Nacional. 2, 4-II-2010. Kristian Bezuidenhout, piano; Midori Seiler, violín. Obras de Beethoven, Schubert y Mozart.

El Liceo de Cámara vuelve a las sonatas para piano y violín de Beethoven, en las que ya se fijara en la octava edición. Fueron entonces dos astros rutilantes en sus respectivos instrumentos, Christian Zacharias y Frank Peter Zimmermann, los encargados de poner en pie este edificio beethoveniano, obviamente no tan trascendental como el de sus cuartetos, pero que contiene algún ejemplo señero, sobre todo, claro está, la *Kreutzer*. Aunque aquellos conciertos rayaron a gran altura (SCHERZO n.º 141, pág. 31), no faltaron algunos desequilibrios entre los dos intérpretes. La nueva serie del Liceo se plantea en

dos bloques de dos conciertos: los que aquí se comentan, con instrumentos históricos, y los dos siguientes de marzo, a cargo de Cédric Tiberghien y Alina Ibragimova, con ejemplares modernos. Una interesante iniciativa que permite comparar las virtudes y defectos de cada opción. Ciertamente, el fortepiano de Bezuidenhout y el violín de Seiler crearon un ambiente íntimo y poético, con un variado colorido que emanaba fundamentalmente del teclado, aunque por desgracia el sonido y la afinación de la violinista no fueran siempre impecables, a distancia del nivel de excelencia que exhibe en sus grabacio-

nes. El rendimiento más bajo se dio probablemente en la *Séptima Sonata*, allí donde precisamente el teclista se mostró más expansivo y virtuoso; situaciones semejantes volvieron a darse en las *Sonatas Cuarta* y *Octava*, si bien esta última gozó de un elegante y ampliamente respirado Tempo di minuetto. También en el saldo positivo la muy delicada *Sonata "Primavera"*. En solitario, Bezuidenhout tradujo un nostálgico, vaporoso *Allegretto D. 915* de Schubert y ambos produjeron una deliciosa versión de las *Variaciones K. 360* de Mozart.

Enrique Martínez Miura

Ibermúsica

ARREBATO

Madrid. Auditorio Nacional. 27, 28-I-2010. Maria João Pires, piano. Rebecca Evans, soprano; Wilke Te Brummelstroete, mezzo; Steve Davislim, tenor; Vuyani Mlinde, barítono. Coro Monteverdi. Sinfónica de Londres. Director: John Eliot Gardiner. Obras de Beethoven.

De tanto en tanto es obligado regresar a las obras maestras del repertorio, como las sinfonías de Beethoven, sobre todo si es en las condiciones de estos dos conciertos de Ibermúsica. Gardiner aplicó algunas de sus ideas de interpretación históricamente informada a la orquesta londinense, como la eliminación del vibrato, el uso de baquetas pequeñas en los tímpanos, una articulación más incisiva, la notable presencia de los vientos en la textura y *tempi* en general ligeros. Logró una dulce *Pastoral*, henchida de alegría de vivir. Puramente anecdótico algún leve fallito, como el de la primera trompa en el Scherzo. Antes de la sinfonía se habían oído una dramática versión de la obertura de *Egmont* y un entre delicado y divertido *Segundo Concierto para piano*, beneficiado por el cristalino sonido de Pires. Una auténtica reivindicación del ejemplo más endeble de la producción beethoveniana dentro del género. La segunda velada se abrió con una chispeante, nerviosa, sensacional *Primera*. Una interpretación que demostró que la obra no figuraba en programa como mera telonera de la *Novena*, sino como prueba de la enorme distancia estilística recorrida por el creador. La *Novena* fue tensa de principio a fin, titánica, de arrebatador final, donde el Coro Monteverdi — viviendo en escena, junto a los más que cumplidores solistas, toda la obra, como debe ser—, volvió a evidenciar su excelencia.

Enrique Martínez Miura

Ciclo del CDMC

EMOCIÓN DESDE EL SILENCIO

Madrid. Auditorio 400. 18-1-2010. Elena Gragera, mezzo. Octeto Ibérico de violonchelos. Director: Elías Arizcuren. Obras de Vadillo, Erkoreka, Xenakis y Lazkano.

Eneko Vadillo, siempre en busca de significados trascendentes, aquí surgidos —según María Santacécilia— del paralelismo entre la arquitectura del Museo Judío de Berlín y la propia música, estructura *Memorae* en nueve secciones que alternan sonoridades naturales y electrónicas y la voz hablada y cantada sobre poemas de Hernández, Tagore, Hierro y Tomás y Valiente. Partitura ambiciosa y bien intencionada cuyo mensaje no termina de llegar por problemas de equilibrio: a veces la voz prácticamente no se escucha.

Noche serena de Gabriel Erkoreka corre fluidamente sobre el poema de Fray Luis de León y aparece servida por sonoridades densas y diversificadas. Excelente tratamiento en grupos de los

chelos e interesante fusión entre su tímbrica y la de la voz de Gragera, que desgranó el texto con transida emoción, acentuada y concentrada hasta el límite en los textos de Cernuda de la partitura de Lazkano, que ha sabido penetrar en las elipsis y en la enjuta escritura literaria. Los primeros cuatro poemas, más breves, de talante incluso descriptivo, preludian un quinto, *El intruso*, que profundiza en el desdoblamiento de personalidad con la máxima economía y un pavoroso empleo del silencio. La pieza se convirtió en el ápice del concierto, gracias también a la trémula interpretación, bien calibrada y dosificada. La voz tradujo con fortuna una música de casi imposible afinación.

Las refinadas y claras líneas de *Invisible* de José



ELENA GRAGERA

Luis Greco y la aristada y eléctrica panoplia de efectos de *Windungen* de Xenakis, en arreglo de Arizcuren, fueron interpretadas con seguridad y convincente expresión.

Arturo Reverter

Ciclo del CDMC

GUERRERIANA

Madrid. Auditorio 400. Centro de Arte Reina Sofía. 8-II-2010. Grup Instrumental de Valencia. Director: Joan Cerveró. Obras de Guerrero, Orts, Rueda, Gálvez-Taroncher y Torres.

El programa del 8 de febrero fue duro como un diamante, pero a pesar del “miedo” hubo casi lleno en la sala grande del 400. Las obras pintaban bemoles —marca Darmstadt—, pero nadie podrá discutir la congruencia programadora, especialmente por su vocación hispanista y el contenido bien equilibrado. En esta ocasión tocaba defender lo nuestro y el Grup Instrumental de Valencia y su prefecto, Joan Cerveró, hicieron los honores.

Aunque la selección no presentaba *a priori* un centro de gravedad específico (más allá de la condición española, el fondo racionalista y el formato de cámara), bajo la piel parecía pensada para

tomarle el pulso a la generación de Francisco Guerrero y a los nuevos idearios especulativos. No por casualidad el concierto abrió fuego con la visionaria *Ars combinatoria* (1979-1980) del finado andaluz —obra cúspide de su pensamiento matemático (y prefractal) por las calculadas y violentas emanaciones del sexteto, generadoras de un extremoso orgasmo dinámico (el histérico arranque con el oboe en *frullato* de garganta lo dice todo)—, mientras que en el ecuador se radicaba la muy perfecta *Duratón Oaks* (1997-1998) de Rueda —escrita y orquestada con una impecable grafía (stravinskiana, hindemithiana) y bellísima en su irrealizable consonancia— y tuviera como cie-

rrer la sucedánea *Partita* (1998) para gran ensemble de Torres, suerte de congestionado *Gruppen* montado sobre hechos atómicos poco interesantes. Entre una y otra sonaron unas blandas composiciones de Orts (*Para tres colores del arco iris*, hipotecada por un pobre concepto sinestésico y una partitura mecánica, tentativa) y Gálvez-Taroncher (un *Paisaje sonoro* bien empastado, con unos *lentos* agrisados y metálicos —gran idea la del *steel drum*—, pero sin vistas al océano). ¿Y qué decir de Cerveró y su Grup? Pues que vinieron, vieron y vencieron. Sencillamente, despampanantes.

David Rodríguez Cerdán

Ibermúsica

EXQUISITO, VEHEMENTE

Madrid. Auditorio Nacional. 9-II-2010. Janine Jansen, violín. Real Orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam. Director: Mariss Jansons. Obras de Sibelius y Rachmaninov.

Este conjunto sinfónico, que siempre ha estado en buenas manos, continúa conservando la calidad sonora, la afinación y el equilibrio entre familias que lo han definido durante decenios. Es el suyo un espectro de muy ancho abanico dinámico, tornasolado y terso. Con un soporte armónico muy sólido. Jansons es director de probada técnica, de gesto amplio y sugerente, aunque siempre afirmativo. Suda mucho la camiseta y se emociona; y mira permanentemente la partitura.

Prestó a la gentil Janine Jansen la mejor de las colaboraciones, con aproximaciones a la exquisitez, así en el mismo comienzo del *Concierto* de Sibelius, construido sigilosamente desde un pianísimo prácticamente inaudible. El sonido fino y brillante, no muy grande, la intachable afinación, el rico fraseo, el arco vibrátil de la violinista sirvieron para levantar, con el apoyo orquestal, una versión quizá en exceso rarificada y preciosista, algo alejada de ese toque agreste tan propio del compositor. El bis bachiano completó la imagen de especial refinamiento de la solista.

Es sin duda monótona, en ocasiones plúmbea por sus repeticiones poco imaginativas y su imperfecto trenzado motivico, la *Sinfonía n.º 2* de Rachmaninov. Pero resulta evidentemente más digerible si se escucha, como en esta oportunidad, bien explicada, clara de contrapuntos, matizada de dinámicas y encendida de fraseo. Interpretación modélica.

Arturo Reverter

Visita de la Filarmónica de Nueva York

DE LA MÚSICA ORDENADA

Madrid. Auditorio Nacional. 23, 24-I-2010. Yefim Bronfman, piano; Thomas Hampson, barítono. Filarmónica de Nueva York. Director: Alan Gilbert. Obras de Haydn, Adams, Schubert, Berg, Lindberg, Prokofiev y Sibelius.

La falange de la que desde hace poco es titular el joven Gilbert —hijo de dos antiguos instrumentistas del conjunto— mantiene, a día de hoy, su cohesión, su equilibrio entre familias y su solidez, como estos dos conciertos han puesto de relieve. Buena piedra de toque, la *Sinfonía n.º 2* de Sibelius fue tocada con innegable brillantez, con unos metales soberanos y una cuerda pulcra. La batuta, algo desgachada pero sugerente, trabajó bien la dinámica, dibujó *pizzicati* de tiralíneas y consiguió una impecable vertiginosidad de los violines al comienzo del *Vivacissimo*. Pero no reconocimos el sabor agreste de la tierra. Las *Tres Piezas* de Berg permitieron la exhibición de todo el grupo, tratando con limpieza y mucho



ALAN GILBERT

Chris Lee

orden, con adecuada paleta de colores. Estupendas las evanescencias y el crecimiento en la *Marcha*, con sendos impresionantes golpes de martillo. Pese a ello, a la interpretación le faltó tensión, sabor pánico, virulencia expresionista y no mejoró la incandescencia lograda hace meses, con la *Philharmonia*, por Salonen.

Inane nos pareció la recreación de la *Incompleta* de Schubert, tan bien tocada como sosa; sin dramatismo, sin esa tragedia avistada y amenazadora; sin densidad poética. Fría corrección, cierto desangelamiento los de la *Sinfonía n.º 49*, "*La Passione*", de Haydn y buena colaboración al pianista Bronfman, que tocó sin fallar una,

con acento incisivo y soltura, el *Concierto n.º 2* de Prokofiev. Nos quitó un poco el mal sabor de boca que nos había dejado hace unas semanas su *Segundo* de Brahms.

Hampson recitó con propiedad la más bien monótona *The Wound-Dresser* de Adams, cuya música, suave y elaborada, creemos queda lejos de la turbadora realidad trágica del poema de Whitman. En cuanto a *Expo*, encargo de la Orquesta a Magnus Lindberg, es una hábil labor de soldadura y desarrollo de elementos sinfónicos, de amena y breve escucha. Una obra tan racionalista y en parte tan fría como lo es, de momento, el arte directorial de Gilbert.

Arturo Reverter

musicadhoj

LA DAMA MISTERIOSA DE LA ESCUELA RUSA

Madrid. Auditorio Nacional. 21-I-2010. Ostravská banda. Director: Petr Kotik. 5-II-2010. Solistas de Cámara de San Petersburgo. Obras de Ustvolskaia, Shostakovich, Tishenko, Schnittke y Messiaen.

De nuevo llega un ciclo de gran interés de las manos de *musicadhoj* y Xavier Güell. En este caso le toca el turno a Galina Ustvolskaia (1919-2006), una voz rusa que, como tantas, se vio ahogada en la larga noche soviética (al final de la cual no se tiraron cohetes, no vayan a creer). Ustvolskaia es trece años más joven que Shostakovich, fue discípula suya, fue vanguardista como pocos lo fueron en su generación ni en la posterior (la posterior es la de Schnittke, Shchedrin, Kancheli...), pudo haberse convertido en esposa de Dimitri Dimitrievich, pero parece ser que no quiso. *Musicadhoj* ya trajo al menos su obra pianística; la reseñábamos en esta revista hace unos cuatro años. Esas



OSTRAVSKÁ BANDA

seis sonatas y unos *Preludios* están previstos en este ciclo (Olga Malov, 9 de marzo). Empezó el ciclo pisando fuerte y sin concesiones ni compañías de otros compositores: todo Ustvolskaia, una noche de enero. Había público, aunque ya saben. Cinco obras, dos de ellas llamadas

sinfonías pese a que reclaman efectivos camerísticos. Una vanguardia a veces dura, siempre de interés, nunca académica, a menudo deliberadamente ajena a cualquier vigencia. Imposible hablar de estas cinco obras en pocas líneas. El 5 de febrero, un *Trío con cla-*

rinete, más el magistral *Quinteto op. 57* de Shostakovich y un *Quinteto* de Boris Tishenko (1939): estamos en familia. El maestro podía con sus discípulos. Nos perdimos el concierto del sábado 6, con una *Sonata para violín y piano*, más Schnittke y el *Cuarteto para el fin del tiempo* de Messiaen. Hay que decir que los intérpretes inaugurales de Ostravská banda eran espléndidos. Pero los Solistas de Cámara de San Petersburgo de los conciertos del 5 (que vimos) y del 6 (que no vimos) son sencillamente extraordinarios. Lamentablemente, no se graban estos conciertos, no se conservan, no se dan por radio.

Santiago Martín Bermúdez

XVI Ciclo de Música Contemporánea

UN CREADOR EN ACCIÓN

Teatro Cánovas. 11/29-I-2010. Javier García Moreno, guitarra. Camerata de Madrid. Director: **Carlos Cuesta.** Pilar Jurado, soprano. Sax Ensemble. Director: **Ángel Gil-Ordóñez.** Manuel Escalante, piano. Trino Zurita, violonchelo. Grupo Enigma. Director: **Juan José Olives.** Aldo Mata, violonchelo. Orquesta de Cámara Ibérica. Director: **Tomás Garrido.** Spanish Brass Luur Metals. Víctor y Luis del Valle, piano. Filarmónica de Málaga. Director: **Nacho de Paz.** Obras de Marco, Balada, Ginastera y otros.

MÁLAGA La decimosexta edición del Ciclo de Música Contemporánea de Málaga ha estado dedicada a la obra de Tomás Marco, una de las figuras más relevantes de la composición española del pasado siglo así como del presente. Su música obedece al resultado de una permanente acción intuitiva, no exenta de inspirada creación en su sentido tradicional. Así se desprende de algunas de las obras que se han interpretado en esta muestra, destacando especialmente *Teatro de la memoria*, todo un compendio, en sus doce números, de los universos estéticos que han sido objeto de atención del compositor a lo largo de seis décadas. La actuación del Sax Ensemble y Pilar Jurado bajo la precisa y clara dirección de Ángel Gil-Ordóñez supuso todo un hito en la historia del ciclo contemporáneo malagueño. La obra mantiene, a lo largo de su amplia duración, la impronta polisémica del maestro Marco con reveladora distinción, convirtiéndose, por su capacidad de atrapar al oyente, en un verdadero logro creativo. En la primera jornada, La Camerata de Madrid dejó una espléndida sensación dirigida por Carlos Cuesta. Este músico demostró su experiencia y capacidad técnica desde la seguridad que

permite su sólida formación, logrando una contrastada dirección de *Tres divertimentos para orquesta de cuerda* de Leonardo Balada y del *Concierto del agua* de Tomás Marco, con una excelente interpretación a la guitarra de Javier García Moreno.

El pianista yucateco Manuel Escalante, con el estreno absoluto de *Dime adiós* del sevillano Francisco Javier Torres dejó constancia de su minuciosa preparación del recital, transmitiendo con hondura el sentido paradójico de comunicación que tiene toda despedida. En la *Sonata n.º 2* de Ginastera demostró su elevada técnica, y en la *Sonata atlántica*, precedida de *Fetiches* y seguida de *Jardín de Hespérides*, todas obras de Marco, sirvió para dejar una visión de la evolución del piano en la creación de este músico. Antes ofreció tres escogidas piezas de compositores mejicanos de las que destacaría *Como agua en el agua* de Marcela Rodríguez. El Grupo Enigma destila el arte y la eficacia de su titular, Juan José Olives, uno de los referentes indiscutibles en España de la dirección de música contemporánea durante los últimos veinte años. Su capacidad de transformar el análisis en conducción deja siempre la impresión del trabajo bien hecho. Así puede califi-

carse su interpretación de *Laberinto marino* de Tomás Marco, concertando con el entusiasta violonchelista antequerano Trino Zurita, y de *Ofrenda a Miguel Hernández* de Cruz de Castro. Pero lo sorprendente fue descubrir en Olives su vena creativa ante su preciosa obra *Variaciones sobre un tema de Alban Berg*, en la que destacaría el *fugato* anterior al epílogo, por la sobriedad a la vez que delicadeza de su invención. Sin duda fue uno de los momentos más gozosos de esta edición.

La Orquesta de Cámara Ibérica bajo la dirección de Tomás Garrido interpretó un programa curioso y atractivo en el que destacaron la (*Serenata virtual*) *Árbol de arcángeles* de Marco y *Geometría del agua* de Consuelo Díez, condensado compendio éste de referencias a otros autores entre las que destaca la relativa a la arcanológica obra anterior. Una excelente versión de *Caprichos n.º 5 "Homenaje a Albéniz"* de Leonardo Balada cerró la primera parte del concierto como un ejemplo de lo que es crear *transparencias* musicales sobre otras músicas, que es como titula el autor catalán a cada una de sus partes. El extraordinario quinteto de metal Spanish Brass Luur Metals interpretó una de las obras más densas

y elaboradas de Tomás Marco, *Detrás de los árboles*. Su alto virtuosismo al servicio y búsqueda de una amplia paleta tímbrica permitió que el espectador percibiera la gran musicalidad y técnica de este grupo. Todo un alarde de conjunción, convicción estética y capacidad expresiva afloró en sus interpretaciones del curioso *Septeto para cinco* de Jesús Villa Rojo y *Escalera de Jacob* de Pilar Jurado. La clausura, como corresponde, estuvo a cargo de la Filarmónica de Málaga, institución organizadora de este ciclo desde su creación. Su concierto bajo la dirección de Nacho de Paz ha significado un verdadero acontecimiento artístico, empezando por la meditada elección de las obras — *Monumentum pro Gesualdo di Venosa ad CD annum* (Stravinski), *Palacios de Al-Hambra* (Marco), *Empreintes* (Xenakis) y *In-Schrift* (Rihm)— siguiendo por la excelencia en la interpretación de la orquesta y solistas, los pianistas Víctor y Luis del Valle, y terminando por la lección magistral que supuso la dirección del joven músico asturiano. Con ésta se cerraba la presencia de un plantel magnífico de directores, sin duda, muy destacados protagonistas de este ciclo musical contemporáneo malagueño.

José Antonio Cantón

Ciclo Efemérides

GRAN SENTIDO ARMÓNICO

Málaga. Sala María Cristina. 6-I-2010. Javier Perianes, piano. Obras de Chopin, Schubert y Schumann.

Dentro del Ciclo Efemérides organizado por la Fundación Unicaja la presencia de Javier Perianes ha producido una gran

afluencia de aficionados al piano ávidos de disfrutar y admirar su arte en un programa de altos vuelos en el que el intérprete presentaba por

vez primera en concierto su versión de la monumental *Sonata D. 960* de Franz Schubert, un verdadero resumen y testamento de la

excelta belleza que irradia la creación pianística del gran compositor vienés. Con un control absoluto del sonido, Perianes abordó el primer

movimiento con un reto cual fue hacer siempre que la armonía fluyera con meridiana claridad. Ésta es una preocupación natural y constante de este músico que propone y ofrece en todo momento de sus actuaciones como una de las más relevantes señas de identidad de su personalidad estética. Este hecho adquirió máxima importancia en la mágica levedad del Andante sostenuto, todo un prodigio de contenida emoción. Aquí el pianista dejó patente su logro en el estudio y preparación de esta obra resumido en el difícil ataque de los tres últimos acordes.

En la delicada ligereza con que expuso el Scherzo desarrolló toda una variada paleta de acentos, constantemente motivados por su sentido armónico llevándole así a realzar su espíritu poético. Con el Allegro final, Perianes evidenció la brillantez de su virtuosismo, transmitiendo con alegría todo su vigor y fuerza pianística.

La colección *Kinderszenen*, op. 15 de Robert Schumann sirvió como introducción del recital. Sus sonidos surgían de los dedos de Perianes con la gracia propia de la felicidad de un infante, alcanzando su clímax en la penúltima

de las trece miniaturas, *Kind im Einschlummern* (El niño se adormece) en la que el pianista jugó con sabia musicalidad con la nota subdominante como si fuera la esencia tonal de la pieza, lo que dejaba una gozosa sensación en el oyente avezado. Perianes posee un gran talento para transmitir el mensaje pianístico de Chopin. Así quedó reflejado en su "improvisada" versión de la genial *Berceuse*, op. 57, dosificando con enorme elegancia el continuo *rubato* propuesto por el universal polaco en esta obra. La inflexión armónica del final llenó de misterio una

controlada interpretación que tuvo su continuación en la *Balada n.º 4*, op. 52. Aquí se produjo otro de los momentos culminantes del concierto cuando es reexpuesto el segundo tema en una verdadera explosión sonora antes de los enigmáticos acordes que dan entrada a la trepidante coda. El público, absolutamente conquistado por el gran sentido musical de este pianista, mantuvo un silencio de duende siguiendo con encanto la interpretación para estallar al final en un cerrado aplauso.

José Antonio Cantón

La ópera vuelve a Murcia

LANGUIDEZ MUSICAL

Auditorio Víctor Villegas. 30-I-2010. Bizet, *Carmen*. María José Montiel, Jorge de León, Sabina Puértolas, José Julián Frontal, Cecilia Lavilla, Marina Pardo, Carlos López Galarza. Coro del Teatro Villamarta de Jerez. Orfeón Infantil Fernández Caballero de Murcia. Sinfónica de la Región de Murcia. Director musical: José Miguel Rodilla. Director de escena: Francisco López. Escenografía y vestuario: Jesús Ruiz.

MURCIA La trascendencia de la partitura de la ópera *Carmen*, como vehículo para la creación de un arquetipo femenino de primer rango dentro de la cultura occidental, ha de ser la esencia de la dramaturgia de esta tragedia lírica desde el contraste colorista de su penetrante musicalidad, que ha pasado a formar parte del acervo de la cultura popular. Esta premisa no ha sido plenamente satisfecha por la dirección de José Miguel Rodilla, a su vez titular de la Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia. Su lánguido pulso quitó vivacidad y tensión a la acción dramática en las que las emociones de los personajes se encuentran siempre al límite. En este sentido, y por el contrario, hay que resaltar la excelente interpretación de María José Montiel en su ya consolidada tesitura de mezzosoprano, representando este papel por vez primera en España. Su dominio vocal y seguridad escénica quedaron plasmados por el lirismo de su canto, fácil en la emisión de los graves y perfecto en la colocación de los agudos, no



María José Montiel y Jorge de León en *Carmen* de Bizet

cayendo en momento alguno de su actuación en un exagerado verismo. Llenó el escenario, haciendo que las expectativas que había creado en el público fueran ampliamente satisfechas.

El atormentado a la vez que positivo personaje de Micaela, en contraste con la violencia emocional de Carmen, fue conseguido por la soprano Sabina Puértolas con un exquisito sentido de

expresión dramática al que favorece paradójicamente la delgadez de su voz emitida siempre con una muy cuidada impostación como quedó de manifiesto en la auténtica creación que hizo del aria *Je dis que rien...* de la cuarta escena del tercer acto. El papel de Don José, a cargo del tenor tinerfeño Jorge de León, anduvo escaso de la impronta necesaria como alternativa dramática a la

fuerza del personaje protagonista, resintiéndose así su expresión vocal que, no obstante, fue creciendo a lo largo de la representación. Del resto del elenco procede que se mencione a las cantantes Cecilia Lavilla y Marina Pardo que, como alternativa colorista, pusieron gracia y castizo sabor en sus intervenciones. La dirección escénica tuvo una importancia capital para el resultado de esta representación por la buena orientación en ambientación y vestuario, así como cuidada utilización del pintoresquismo en el movimiento de los actores. En definitiva realzó el aspecto verista que terminó adueñándose de esta ópera a lo largo de su historia, compensando el sentimentalismo proveniente de la interpretación musical que anduvo lejos de la consideración que a este respecto tuvo de esta ópera Nietzsche cuando dijo de ella: "Podría imaginar una música cuya magia más enigmática consistiera en eso, en no saber nunca nada más del bien y del mal...".

José Antonio Cantón

Concluye la temporada de Ópera en Oviedo

MAL SABOR DE BOCCA

Teatro Campoamor. 23-I-10. Verdi, **Simon Boccanegra**. Marco di Felice, Ángeles Blancas, Vitali Kovaliov, Giuseppe Gipali, Paolo Pecchioli, Víctor García Sierra. Oviedo Filarmonía. Dir. musical: **Daniele Callegari**. Dir. de escena: **Stefano Vizioli**.

OVIEDO Se eligió *Simon Boccanegra* de Verdi para cerrar la LXII Temporada de Ópera de Oviedo. Una producción escénica poco acertada, procedente de la Ópera de Santa Fe, un reparto que a duras penas llegó a la corrección y que no fue capaz de compensar la ausencia de Carlos Álvarez, y una versión musical de estimable confección técnica pero totalmente falta del carácter dramático que precisa la obra, dejaron un mal sabor de boca en el aficionado asturiano, que acogió la propuesta con frialdad.

Daniele Callegari optó por una delicadeza que, incluso llegando a ser refinada, acabó por percibirse como un tanto endeble, y que en nuestra opinión influyó muchísimo y negativamente en la atmósfera un tanto plana en la que se desarrolló la versión.

La producción resultó muy incómoda de ver por culpa de un gran cubo que estorbaba incluso con el ruido que producía al girar. La idea no funcionó sino que entorpeció y, además, resultó fea estéticamente. El movimiento escénico resultó confuso. Visualmente, la producción no mostró ni un solo momento llamativo. Ni las paredes pintadas de un horroroso azul, ni un uso de las luces sin inspiración y con fallos intermitentes, ni un vestuario ni una caracterización demasiado típicas, consiguieron hacer olvidar los continuos y terribles giros de la caja central, a la que sólo le faltó explotar para terminar de dar el espectáculo por sí misma.

Del elenco sobresalió Vitali Kovaliov, quizás porque era el único que parecía estar cómodo con su papel. Dominó los registros líricos de Fiesco, e incluso dotó al personaje de un cierto caris-



carlospictures

ma y carácter, cosa extraña en una noche donde el carácter faltó del todo. Marco di Felice es un barítono de oficio, que ofreció una lectura lírica correcta de Boccanegra. En escena le faltó presencia por todos los poros del personaje, y cantando se echó en falta más voz, profundidad expresiva y volumen. Ángeles Blancas es una soprano muy dotada para la escena, gracias a un físico atractivo y un talento dramático extraordinario, pero sus defectos vocales fueron tan evidentes y numerosos, que no se pueden interpretar sólo ni como algo puntual, ni como un mal estado de salud pasajero. El problema de su respiración, con sonoras y desagradables inspiraciones antes de cada emisión afeó mucho su imagen lírica. Tampoco ayudó que su voz sonase tan engolada y nasal. El Coro de la Ópera de Oviedo tuvo una buena participación. Giuseppe Gipali resultó un Adorno correcto, pero nada más, porque se echó de menos una voz de tenor con mucho más cuerpo y volumen. Paolo Pecchioli interpretó la maldad de Paolo con profesionalidad y justos medios líricos. Víctor García Sierra fue un Pietro de garantías, y José Tablada y Vanessa de Riego, un Capitán y una Sirvienta conseguidos.

Aurelio M. Seco

naïve

CHANEL
COCO & IGOR
STRAVINSKY

UNA PELÍCULA DE JAN KOUNEN

COCO & IGOR (B.S.O.)

IGOR STRAVINSKY
La consagración de la primavera
Cinco piezas fáciles (selección)
Les 5 doigts (selección)

Orquesta Filarmonica de Berlín
Simon Rattle, director
Christophe Bukudjian, piano

GABRIEL YARED
Música original compuesta para la película

Gabriel Yared, piano
Jeff Atmajian, director

V 5223

www.naiveclassique.com
www.diverdi.com

Ciclo de la OSE

LA BATUTA DANZANTE

Auditorio Kursaal. 25-I-2010. Sinfónica de Euskadi. Kukai Dantza Taldea. Coral Andra Mari. Director: **Andrés Orozco-Estrada**. Obras de Olaizola, Rachmaninov y Ginastera.

SAN SEBASTIÁN Bajo el epígrafe de *La danza entre vida y muerte*, la OSE presentó un ecléctico programa mostrando diferentes composiciones con la danza como denominador común. Una propuesta donde se combinó música y danza en un espectáculo que funcionó en buena medida gracias a las habilidades de la batuta del maestro Orozco-Estrada, quien por momentos se convirtió en primer bailarín desde su estrado. El titular colombiano dirigió con enérgica pasión a la Sinfónica de Euskadi en el estreno de la versión firmada por Tomás Aragüés de *Sorgineta*, del compositor de Hernani José

de Olaizola. La obra, que consta de siete partes, ofrece páginas llenas de mitología a través de concepciones musicales propias combinadas con temas melódicos extraídos de la tradición musical popular vasca. La obra, que se estrenó en la década de los años sesenta, vuelve ahora con la inclusión de un instrumento tan tradicional como el txistu, y además de contar con coro mixto, añade una escenografía actualizada.

El espectáculo deslumbró gracias al buen hacer de los bailarines de Kukai Dantza Taldea con una coreografía elegante y llena de lirismo. Sus aptitudes estuvieron a la altura del nivel mostrado por

la Coral Andra Mari, que sonó en estado de gracia, mostrando un corpus sonoro estupendo. Los de Errenteria dejaron evidente que sus voces poseen un poderío impresionante para repertorios como el presentado, mientras que la orquesta se bandeó con habilidad también en los ritmos de zortziko y en los giros que la partitura ofrece de principio a fin. La Sinfónica se enfrentó a un exigente Orozco-Estrada que no se conformó con cumplir expediente. Fue destacable el trabajo de trompas y del viento madera en general en los tres movimientos que integran las *Danzas sinfónicas op. 45* de Rachmani-

nov. El viento madera y los metales comulgaron con la batuta del colombiano, obteniendo un trabajo dotado de enorme expresividad y mucha concisión, emitiendo un trabajo bastante ajustado. La fuerza y energía en la interpretación del ballet en un acto y cinco cuadros *Estancia*, del argentino Ginastera —excelentes percusionistas en la *Danza final, Malambo*—, supuso el colofón a una excelente noche de música y danza en la cual Orozco-Estrada dejó patente su impronta más personal entre los atriles de la Sinfónica de Miramón.

Íñigo Arbiza

XIV Temporada lírica

BOHEMIOS

Palacio de Festivales. 30-I-2010. Puccini, *La bohème*. Cristina Gallardo-Domás, James Valenti, Juan Jesús Rodríguez, Isabel Rey, Simón Orfila, David Rubiera, Miguel Sola. Coro Lírico de Cantabria. Sinfónica del Principado de Asturias. Director musical: **Antonio Pirolli**. Director de escena: **José Luis Castro**. Coproducción: Palacio de Festivales de Cantabria y Gran Teatro de Córdoba.

SANTANDER El único título operístico de la XIV temporada lírica de Santander era esta *Bohème* que volvió en la conocida producción cántabro-cordobesa firmada por José Luis Castro, de corte clásico pero del todo elocuente en lo que se refiere a la puesta en primer plano de los aspectos bohemios imaginados por Illica, Giocosa y Puccini. Uno de los momentos más bellos desde el punto de vista escénico vino dado por el dúo final del primer acto, aunque lamentablemente no fue aquí donde Gallardo-Domás y James Valenti dieron lo mejor de sí mismos. Antes al contrario, el canto efusivo y juvenil del tenor norteamericano, vocalmente aún algo falto de anchura y robustez para una parte como la de Rodolfo, brilló sobre todo en la segun-



Cristina Gallardo-Domás y James Valenti en *La bohème* de Puccini

da mitad de la obra, mientras que la soprano chilena, con los medios algo mermados, demostró tener muy interiorizado el drama y supo reflejar la fragilidad de la protagonista con detalles propios de la

gran artista que es. Sensacionales estuvieron a su vez Juan Jesús Rodríguez en Marcello e Isabel Rey en Musetta, ambos con unas voces plenas, llenas, flexibles y capaces de seguir siempre una

línea. Los cuatro crearon personajes reales, de carne y hueso, humanos y emotivos. Lo mismo se puede decir de Simón Orfila, si bien Colline necesita un bajo de verdad y no un bajo-barítono de tintes líricos. A menor nivel se movió quizás el sonoro y algo rústico Schaunard de David Rubiera, aunque jugaba en casa y naturalmente fue muy aplaudido. Sí estuvo a la altura la brillante y a la vez delicada orquesta asturiana, que llevó con ductilidad y pasión los serenos *tempi* dispuestos por Antonio Pirolli, de forma que apenas echamos en falta un primer acto más redondo y un coro más entonado y cohesionado en el segundo para disfrutar plenamente de esta notable función montañesa.

Asier Vallejo Ugarte

Xacobeo Classics

EL MAESTRO Y SUS DISCÍPULOS

Palacio de Congresos. 27-I-2010. Orchestra Giovanile Cherubini. Director: Riccardo Muti. Obras de Chaikovski, Stravinski y Beethoven.

RICCARDO MUTI



C.M.T. Falsini

SANTIAGO Primer concierto sinfónico entre los programados para el Año Santo 2010 dentro del conjunto denominado *Xacobeo Classics*. Bien novedoso, pues era el primero de este carácter que ofrecía en España Riccardo Muti al frente de la Orchestra Giovanile "Luigi Cherubini" por él fundada e integrada por instrumentistas italianos de menos de treinta años, una loable iniciativa que ha dado como resultado una formación de notable calidad, a pesar del carácter rotatorio de sus componentes, que permanecen en ella un máximo de tres años. Calidad que mejor se hubiera apreciado de celebrarse el concierto en el Auditorio de Galicia, pues la acústica de la sala del Palacio de Congresos deja comparativamente bastante que desear.

En el programa, la obertura-fantasia *Romeo y Julieta* de Chaikovski y la suite (la de 1919) de *El pájaro de fuego* de Stravinski integraban la primera parte. Tonos sombríos y dinámicas contrastadas en la obra de Chaikovski, que dieron la primera ocasión de comprobar que el empaste de las cuerdas, la transparencia de las maderas, la rotundidad de metales y la precisión de la percusión eran los distintivos de cali-

dad de la joven orquesta. En *El pájaro de fuego* se lucieron de verdad bajo la batuta de un gran director que supo poner de relieve la brillantez y teatralidad que comporta el origen escénico de la suite de su primer ballet, compuesto diez años antes todavía bajo influencia de su maestro Rimski-Korsakov. Lo mejor de la noche.

Riccardo Muti había dado hace una docena de años un concierto en el Auditorio de Galicia al frente de la Filarmonica de La Scala, con la *Sinfonía n.º 4* de Beethoven en el programa. Recuerdo que su interpretación fue un tanto decepcionante y algo de lo mismo ha venido a ocurrir ahora con la *Sinfonía n.º 5*. Es posible que se espere más de una de las batutas más prestigiosas del momento presente, pero la sensación recibida fue la de cierta falta de energía y un final bastante precipitado y, en resumen, otra *Quinta* más, ni mala ni buena. Como propina, la sinfonía o prelude de *Don Pasquale*, versión llena de *italianità*. Lo más relevante, conocer esta nueva experiencia en el interesante panorama de creación de orquestas jóvenes bajo el magisterio de grandes batutas.

José Luis Fernández



Plácido Domingo y Lang Lang

LA NUIT DE MAI

Alberto Veronesi

Plácido Domingo y Lang Lang interpretan magistralmente una selecta colección de canciones de Leontocavallo.

Veronesi, una de las figuras especialistas en *verismo*, dirige al gran tenor y a la Orquesta del Teatro Comunal de Bolonia en el interesante y poco frecuentado poema sinfónico para tenor y orquesta *La Nuit de mai*.

LEONCAVALLO: "LA NUIT DE MAI" – CANCIONES
PLÁCIDO DOMINGO / LANG LANG
ORQUESTRA DEL TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA /
ALBERTO VERONESI

CD



deutschegrammophon.com

NUEVA WEB EN CASTELLANO

UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC GROUP
universalmusic.es

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

De Vinci a Dallapiccola

EXCEPCIONAL DECENA

Teatro de la Maestranza. 3-II-2010. Vinci, **Partenope**. Marina de Liso, Maria Grazia Schiavo, Maria Ercolano, Stefano Ferrari. Cappella della Pietà de'Turchini. Director musical: **Antonio Florio**. Director de escena: **Gustavo Tambascio**. 6-II-2010. Jacek Janiszewski, Stephanie Friede, Ildiko Komlosi, Robert Künzli. Coro de la Asociación de Amigos del Teatro de la Maestranza. Sinfónica de Sevilla. Director: **Pedro Halffter**. Busoni, *Turandot* (versión de concierto). 13-II-2010. Alfredo García, Gustavo Peña, Silvia Vázquez, Yolanda Auyanet, Georgina Chakos, Carlos Hermoso, Javier Jiménez. Coro de Ópera Cajasur. Orquesta de Córdoba. Director: **Santiago Serrate**. Mozart, *El empresario*; Dallapiccola, *El prisionero* (versiones de concierto).



Guillermo Miendo

Momento del concierto en el que se interpretó *Turandot* de Busoni en el Teatro de la Maestranza

SEVILLA Cuando allá por los años 70 Sevilla era un páramo musical, unas *Decenas*, organizadas por la Dirección General de Bellas

Artes, la convertían en un pequeño oasis por unos días en otoño. Mucho ha llovido desde entonces, y la decena que ha transcurrido del 3 al 13 de este febrero, sin la parafernalia de aquellos actos, ha resultado muy superior. La llegada de la *Partenope* de Vinci, bajo la batuta de Florio con su Capella barroca, y una deslumbrante puesta en escena de Tambascio, marca un hito en la historia de este Teatro. Florio le ha insuflado a la ópera del calabrés toda la vida que esas polvorientas notas pudieran guardar. Contaba para ello con un magnífico conjunto instrumental y un buen elenco vocal, con voces tan atractivas como las de las tres Marías: de Liso (Partenope), Schiavo (Rosmira), y Ercolano (Arsace). Pero lo más llamativo ha sido la “recons-

trucción” de lo que pudo ser aquel espectáculo en su estreno durante el carnaval veneciano de 1725. Tambascio, buen conocedor de la retórica barroca de las pasiones, con su gestualidad incluida, se ha servido de la espléndida escenografía de Ricardo Sánchez Cuerda, basada en el arte de los telones en *trompe l'oeil* de los Bibbiena o Juarra, y ha contado con el bellissimo vestuario de Jesús Ruiz, que recrea los de la época. Si a esto añadimos la coreografía de Yolanda Granado y la iluminación de Rafael Mojas, el resultado no podía ser otro que el de un espectáculo de excepción.

Interesante el “estreno en España” de la *Turandot* de Busoni, compositor recuperado nuevamente por Halffter tras el *Doktor Faust* en la temporada pasada. Aunque no se quiera, la sombra de la de Puccini se sobrepone como una pesada losa. Busoni, que la escribió nueve años antes, evitó senti-

mentalismos y dotó a su ópera de cierto aire de circo, con la incorporación de personajes de la Comedia del Arte. Hay más humor en el texto que en la partitura, o al menos así pareció en la versión escuchada. Sobresalió el Kalaf de Künzli con sus buenos agudos. Halffter se mostró seguro ante esa música tan *sui generis*. No gustó a todos esta comparable *Turandot*, pero ha supuesto, sin duda, un enriquecimiento para el melómano lírico.

Suprimida la parte hablada, *El empresario* de Mozart-Stephanie supo a poco. La obertura sonó algo pomposa, con demasiados músicos en el escenario. Silvia Vázquez y Yolanda Auyanet rivalizaron con gracia, aunque los sobreagudos de Madame Herz no resultarían los de una *prima donna*. A Gustavo Peña (Vogelsang) y a Alfredo García (Buff), que aquí cumplieron, los volvimos a escuchar en la segunda parte, con *El prisionero* de Dalla-

piccola. En esta estremeceadora y breve ópera, ambientada en las mazmorras zaragozanas de la Inquisición, el barítono madrileño defendió con dignidad su titánico papel, bien secundado por la desgarrada Georgina Chakos como Madre. Santiago Serrate hizo una lectura profunda y sobria, manteniendo una gran tensión en esta ópera verdaderamente seria. Un acierto su estreno, a pesar del escaso público.

Otras actividades han tenido lugar en este decena: *La serva padrona* en Cajasol (7); el recital de Javier Perianes (9); la ROSS en su 12º abono (11-12); el concierto-maratón solidario por Haití de Música Antigua Sevillana (13); y algún que otro. Pero negros nubarrones se ciernen con los recortes presupuestarios. Esperemos que no afecten al mejor patrimonio de Sevilla y la vuelvan a convertir en el páramo de antaño.

Jacob Cortines

Una coproducción y un montaje propio

A FAVOR DE LA MÚSICA

Palau de les Arts. 26-I-2010. Donizetti, *Lucia de Lammermoor*. Nino Machaidze, Francesco Meli, Vladimir Stoyanov, Angelo Antonio Poli, Diógenes Randes, Natalia Lunar, Enrico Cossutta. Director musical: **Karel Mark Chichon**. Director de escena: **Graham Vick**. 7-II-2010. Martín y Soler, *Una cosa rara*. Ofelia Sala, Joel Pietro, Javier Tomé, María Hinojosa, Maite Alberola, Isaac Galán, Lluís Martínez-Angulo, Salvio Sperando. Director musical: **Ottavio Dantone**. Director de escena: **Francisco Negrín**.

VALENCIA Coproducido por el Gran Teatro de Ginebra y el Maggio Musicale Fiorentino, el montaje de *Lucia de Lammermoor* con que Les Arts inició el año se estrenó a finales del siglo pasado y ya se ha visto en varios teatros europeos, entre ellos el Teatro Real en noviembre de 2001, con gran éxito (véase SCHERZO, nº 160, pág. 34). En Valencia lo ha refrendado. Graham Vick expone con claridad el argumento añadiendo matices que van singularizando la interpretación sin molestar en lo más mínimo, más bien al contrario, potenciando la vertiente musical del espectáculo. Los figurines diseñados por Paul Brown son vistosos pero verosímiles. Para iluminarlos, Nick Chelton recurre a una enorme Luna llena que unos paneles móviles van descubriendo u ocultando en parte a fin de crear atmósferas imperceptible pero constantemente cambiantes.

En la segunda de las siete funciones previstas, la orquesta, el coro y el director tardaron un poco en encontrarse, pero desde que lo hicieron hasta el final maravillaron. Karel Mark Chichon dominó velocidades e intensidades siempre a favor de las voces. El coro de Francisco Perales se implicó en la tragedia como un personaje más. Entre los instrumentistas no pueden pasar sin cita honorífica los solistas de flauta, clarinete y arpa, pero tampoco la tersura de los violines durante la firma del contrato nupcial o la sostenida consistencia de la sección de metales.

En el elenco vocal, los dos papeles estelares deslumbraron. La soprano georgiana Nino Machaidze supo sacar partido expresivo incluso a una cierta opacidad en el centro y el grave para



Escena de *Una cosa rara* de Vicente Martín y Soler en el Palau de les Arts

componer una Lucia conmovedora por la sensibilidad con que manejó recursos belcantistas como el fraseo *legato* y la *coloratura* precisa para incrementar continua-

mente la sensación de desvalimiento. El tenor Francesco Meli, excelente Don Ottavio hace tres años, emitió casi todos sus agudos con estuendas redondez y regula-

ción. El Enrico del barítono búlgaro Vladimir Stoyanov gustó también mucho, aunque más en los registros central y grave que en el alto.

La sala que lleva el nombre del compositor presentó un precioso montaje propio de *Una cosa rara*, de Martín y Soler. La escenografía firmada por Rifail Ajdarpasic y Ariane Isabell Unfried gustó por su inteligente aprovechamiento de la dimensión vertical. Con eficaz iluminación de Bruno Poet y hermoso vestuario de Louis Désiré, la dirección de escena de Francisco Negrín es muy movida, en lo cual se enriquece con las coreografías de Ana Yepes para seis bailarines. La noche del estreno, el nivel musical estuvo a la altura de las circunstancias. En el elenco, muy joven, no se encontró ningún punto flaco. Por el contrario, la concertación funcionó en todos los conjuntos, y las intervenciones individuales se resolvieron sin excepción con solvencia, si bien la estadística arrojó un mejor saldo para las chicas que para los chicos. Y tampoco el coro ni la orquesta desfallecieron en sus respectivas respuestas a la vibrante dirección de Ottavio Dantone.

XL
CONCORSO INTERNAZIONALE PER CANTANTI
Toti Dal Monte
TOIV

Teatro Comunale Treviso 21-26 junio 2010

40.º Concurso Internacional para cantantes
para interpretar a los personajes de la ópera

L'ELISIR D'AMORE
de Gaetano Donizetti

La ópera se representará
en el Gran Teatro La Fenice de Venecia,
en el Teatro Sociale de Rovigo,
en el Teatro Comunale de Treviso,
en el Teatro Pergolesi de Jesi
y en el Teatro Dell'Aquila de Fermo

Fecha límite de inscripción: 7 de junio de 2010

Teatri S.p.A.
Piazza San Leonardo 1 - 31100 Treviso (TV) - Italy
Phone +39 (0)422.513315 Fax +39 (0)422.513306
teatrispa@fondazionecassamarca.it - www.teatrispa.it


FONDAZIONE CASSAMARCA
Monti Musoni ponto dominorque Naoni


BELLUSSI
PROSECCO DI VALDOBBIADENE

Alfredo Brotons Muñoz

Ciclo de la Orquesta de Valencia

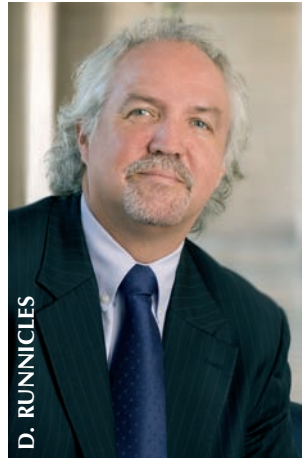
LA DESPEDIDA DE MARIO MONREAL

Valencia. Palau de la Música. 28-I-2010. Mario Monreal, piano. Orquesta de Valencia. Director: Enrique García Asensio. Obras de Montesinos, Saint-Saëns y Chaikovski. 12, 13-II-2010. Orquesta de Valencia. Director: Donald Runnicles. Obras de Messiaen y Bruckner.

El compositor Eduardo Montesinos, el pianista Mario Monreal y el director Enrique García Asensio fueron los tres músicos valencianos que, junto con la antigua Orquesta Municipal, obtuvieron un triunfo muy merecido en la cuarta convocatoria del abono de invierno en el Palau. Montesinos presentó la versión orquestal de su *Triptico apocalíptico*. No produce una sensación unitaria, pero, sin duda debido a una orquestación sumamente eficaz, consigue a un tiempo resultar moderno y mantener a todos los espectadores en su asiento. Monreal abordó el *Segundo Concierto* de Saint-Saëns con técnica segura y

una cálida *joie de vivre* que le vino muy bien a la obra. Destacó por su brillante chispa el Scherzo central, así como un Presto conclusivo más ajustado con la orquesta de lo que había resultado el Andante sostenuto inicial, algo inestable y turbulento. García Asensio también hizo sus deberes con nota, aunque siempre con más precisión que poesía. Concretamente, en la *Segunda Sinfonía* de Chaikovski primó las componentes rítmicas sobre unas expansiones excepcionalmente gozosas en este compositor.

A las órdenes del director escocés Donald Runnicles, la orquesta ofreció una versión nada aséptica del *Himno al*



Santo Sacramento de Messiaen y una *Séptima* de Bruckner muy sólida en sus fundamentos y, sobre todo el día

12, con particular acierto en muchos pasajes. En el Allegro inicial, destacaron la tensión hasta en los solos de las maderas con que arranca el desarrollo, el empaste de los metales en la cuarta sección de éste y la coda admirablemente sostenida por Javier Eguillor a los timbales. El Adagio rozó la hondura máxima posible, con de nuevo un clímax cargado de emoción. El Scherzo se distinguió por una precisión no reñida con la soltura, y en el final las masas sonoras se movieron asimismo con gran rigor, es decir, dejando adecuado margen para la flexibilidad.

Alfredo Brotons Muñoz

Fin de etapa, grandes conciertos e incógnita

APOTEOSIS MAHLERIANA

Auditorio. 17-I-2010. Ricarda Merbeth, soprano; Robert Dean Smith, tenor; Martin Snell, bajo. Sinfónica de la Radio de Berlín. Director: Marek Janowski. Obras de Strauss y Wagner. 11-II-2010. Sinfónica de Castilla y León. Director: Vasili Petrenko. Mahler. *Novena*.

VALLADOLID Los últimos conciertos de primerísima categoría dan fe de la excepcional labor de Enrique Rojas, el director de la división de música recientemente jubilado. Hacerlo constar en esta revista es de justicia. Valladolid se ha convertido en una ciudad musical de primer orden. Como lo es la Orquesta de la Radio Berlinese. Un concierto memorable. *Muerte y transfiguración* y el primer acto de *La waldyria* no sólo fueron interpretadas con buen sonido y brillantez, hubo mucho más. Las extraordinarias orquestaciones de Strauss y Wagner fueron mostradas con claridad en toda su complejidad tanto en el *legato* wagneriano como en la potencia y la expresividad de los pianos en *Muerte y transfiguración*. Los componentes de la orquesta

lo fijaron desde el sonido y la actitud física. Bien los cantantes, inmersos en el conjunto en un todo orgánico excepcional. Mucho público, como en el concierto de Krystian Zimerman dedicado a Chopin, en eso se ha ido ganando, y gran éxito. Dos acontecimientos y una incógnita: ¿seguirá el gran nivel de la vida musical de Valladolid? A los responsables culturales no parece —casi nunca acuden a los conciertos— importarles demasiado.

En escasos días, el 150 aniversario del nacimiento de Mahler encuentra su culminación en Valladolid. Las *Sinfonías n.ºs 5 y 9* han sido interpretadas, no sólo por la calidad de sonido, sino también por la concepción de una obras intrincadas, de forma magnífica por dos orquestas sinfónicas. La com-

pleja estructura de éstas ha sido clarificada con maestría y solvencia y el compositor revelado a los entusiasmados espectadores en todas sus bellezas internas y externas. Primero Jonathan Nott y su Sinfónica de Bamberg, que se lo puso difícil a Petrenko, con una orquesta en progresión pero que no alcanzó a la calidad de la de Bamberg y que abordaba, por primera vez, la difícilísima *Novena*. Con escasos ensayos, el resultado fue bueno, en general, y admirable en el Adagio final, al cual se dirigen todos los tiempos anteriores e incluso el sinfonismo global del compositor. La lucha de los componentes de la orquesta por ejecutar los fortísimos y los disminuidos en breves segundos, marcar los ritmos cambiantes y las exigencias de los solistas fue

espectacular y lograda. Sobre todo en la cuerda que, en ese Adagio sublime tocó con una emoción que superó cualquier exigencia técnica. El maestro, con su gestualidad elegante y clara se vació por completo. Mahler, en estas dos vertientes directoriales, fue el gran protagonista en este homenaje del año conmemorativo. Detrás quedaban unos estupendos conciertos de Danielle de Niese, cantando diez arias de Haendel, con el estupendo conjunto residente Il Giardino Armonico y un gran concierto de cámara con Pahud, Pinnock y Manson, así como una estupenda versión del *Chorus n.º 6* de Villa-Lobos por la Sinfónica de Castilla y León y el director brasileño John Neschling.

Fernando Herrero

XXX Ciclo de Introducción a la Música

DONDE NAPOLEÓN, LÉASE HAYDN

Auditorio. 31-I-2010. **Vilde Frang**, violín. Filarmónica de Copenhague. **Director: Lan Shui.** Obras de Nielsen y Beethoven.



LAN SHUI

ZARAGOZA La *Sinfonía Heroica*, tercera de Beethoven, de todos es sabido, quiso ser un homenaje a Napoleón... hasta que éste se coronó Emperador. Lang Shui releyó la obra —o quizás la leyó en su versión más veraz— vinculándola a los ideales del XVIII pero no a Napoleón sino a Haydn. De ahí una sinfonía que, en vez de entendida como maciza puerta al futuro beethoveniano, cursó como una vuelta de tuerca al último Haydn sinfónico: metales y timbales históricos, *tempi* muy veloces, textura por momentos casi camerística, y fraseo lleno de ironía. Versión tan opinable como interesante y divertida, fue ovacionada y propició la propina más *ad hoc*: el Finale de *Las criaturas de Prometeo* de Beethoven, que comparte tema con el final de la *Tercera* —hubo un segundo *encore*, el vals de la *Serenata* de Chaikovski.

Más desigual había sido

la primera parte, con dos Nielsen. Flojo el preludeo del segundo acto de la ópera *Saúl y David*, saturado y ayuno de planificación y sentido del detalle, y notable en cambio el *Concierto para violín*. La veinteañera Vilde Frang, de limpia técnica y sugerente capacidad expresiva, deslumbró en las amplias cadencias y convenció en el global de la obra, siendo sobriamente acompañada por el conjunto danés que dirige el maestro chino, orquesta que por cierto despista un poco por usar tres nombres distintos: Filarmónica de Copenhague, Orquesta Sinfónica Sjaellands —la isla donde se asienta Copenhague—, y Orquesta Sinfónica Tivoli.

Un concierto más que digno en un ciclo veterano y popular cuyo carácter económico no es óbice para proponer sesiones muy atractivas para públicos noveles.

Antonio Lasierra



CECILIA BARTOLI · Sacrificium

Un film de Olivier Simonnet

Un fabuloso film sobre *Sacrificium*, el reciente álbum de Bartoli sobre los castratti. Ambientado en el lujoso palacio barroco de Caserta, junto a Nápoles, la cuna de estos singulares cantantes, incluye actuaciones de la cantante con Il Giardino Armonico, entrevistas y una guía visual del palacio y la región.

SACRIFICIUM

CECILIA BARTOLI

IL GIARDINO ARMONICO / GIOVANNI ANTONINI

DVD. UN FILM DE OLIVIER SIMONNET.



deccaclassics.com



UNIVERSAL MUSIC GROUP

universalmusic.es



www.elcor-teingles.es

TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Regreso a un Wagner primerizo

PASOS HACIA EL HUNDIMIENTO

Deutsche Oper. 24-I-2010. Wagner, **Rienzi**. Torsten Kerl, Camilla Nylund, Kate Aldrich.
Director musical: Sebastian Lang-Lessing. Director de escena: Philipp Stölzl.



B. Stoess

Escena de *Rienzi* de Wagner en la Deutsche Oper de Berlín

BERLÍN Como *Rienzi* era la ópera favorita de Hitler, esta preferencia motivó la puesta en escena de Philipp Stölzl en la Ópera Alemana. El dictador fascista subió a las tablas. Se trata de una elección problemática. *Rienzi* fue un tribuno del siglo XIV que prometió a los ciudadanos de Roma paz y nuevas leyes, libertad respecto a los nobles, gracia al enemigo. Se embriagó del poder y fracasó por la falta de unidad popular. No obstante, la versión tuvo constantes tensiones, rutilantes momentos y una fascinante estética en blanco y negro. Sobre diseños de Ulrike Siegrist mostró al comienzo una enorme sala con paredes de granito y vistas a un panorama montañoso: el Berghof de Hitler. Un hombre de blanco (vestuario: Kathi Maurer y Ursula Kudrna), sentado ante su máquina de escribir, dirige y baila la obertura. *Rienzi* fue estupendamente doblado por Gernot Frischling. Ya desde el comienzo se evocó la parodia de Hitler hecha por Chaplin.

El tenor Torsten Kerl no encarnó a un dictador conocido sino a una mezcla de figuras como Göring, Mussolini y el Hitler enfermo de Parkin-

son, con su mano temblorosa. En buena medida su papel apareció en filmaciones de vídeo que recordaron los noticiarios de la UFA, los films de Leni Riefenstahl, las marchas masivas, el Día del Partido Nazi, el eslogan de la "Nueva Roma" y demás tiradas de propaganda con apariciones del Führer. Kerl se vio filmado y haciendo gestos y muecas en brillantes secuencias de pantomima. Fue una síntesis de caricatura con tragedia decadente y pudo motivar la compasión del espectador como en el film *El hundimiento*, caracterizado por el actor Bruno Ganz.

En camino hacia el final, se vio la Cancillería de Berlín, teniendo como fondo los paisajes de una ciudad bombardeada, una suerte de Metrópolis de Fritz Lang con pilas de cadáveres. El dictador observaba maquetas de ciudades y gigantescos mapas, soñaba con la victoria final y ensayaba futuras proclamas. Él y su hermana Irene serán ferozmente linchados por una turba de fanáticos, en tanto Baroncelli y Cecco del Vecchio serán aclamados por el júbilo popular.

Sebastian Lang-Lessing propuso una lectura pompo-

sa y heroica de la grandiosa obra, empujando con brío a los cantantes, pero la orquesta dejó oír sólo brillantes y cálidas cantilenas de las cuerdas. En cambio, sí se produjo con grandeza el coro preparado por William Spaulding, cuyo volumen pareció surgir de los fosos, cubriendo a la orquesta pero sin perder calidad musical.

Kerl resolvió un *Rienzi* recortado por las supresiones de la versión y asombró por la seguridad de sus agudos. En la plegaria, leída con triste expresión, no obstante, le faltó lirismo y su voz se oyó oscura y baritonal. Camilla Nylund pareció una de esas rubias blanquecinas que el Tercer Reich propuso como ejemplos de la mujer aria y cantó con voz descolorida y ásperos agudos. En Adriano, la mezzo Kate Aldrich empezó con un empuje arrollador, apasionada en canto y actuación, pero se la percibió forzada en su gran escena. El resto del reparto se desenvolvió con homogénea solidez. El público del estreno se manifestó comedido, aunque a la salida hubo prolongados comentarios.

Bernd Hoppe

Colores desde el foso

INTRIGAS BAJO UNA LLUVIA DE LAZOS

Berlín. Staatsoper. 4-II-2010. Haendel, **Agrippina**. Alexandrina Pendatchanska, Jennifer Rivera, Anna Prohaska, Bejun Mehta, Marcos Fink. Director musical: **René Jacobs**. Director de escena: **Vincent Boussard**.

Una auténtica fiesta resultó el estreno de *Agrippina*, obra juvenil de Haendel, en la Ópera del Estado, bajo la dirección musical de René Jacobs al frente de la Academia Berlinesa de Música Antigua. Obtuvo todo el alado encanto danzarín de la partitura, la alegría plástica que la hace visible, por su colorido, al espectador. Hasta el acompañamiento de los recitativos, por su constante tensión, llenó de tales colores el foso orquestal. Sobre él planeó un puente, usado como parte de la escenografía por el director de escena Vincent Boussard. Por él pasaban, a veces, los personajes hasta la primera fila de butacas, produciendo en el público la especial emoción de integrar el espectáculo.

El vestuario corrió a cargo de Christian Lacroix. Dio a los varones unos corrientes trajes de calle y a las damas unos vestidos extravagantes, propios de la alta costura. Ante todo Popea, rival de la emperatriz Agrippina, en especial cuando canta su aria furiosa donde expresa sus ansias de poder, subida a un plinto y con un largo indu-



Anna Prohaska en *Agrippina* en la Staatsoper de Berlín

mento de franjas relumbrantes que parecieron echarse a temblar como efecto del canto, o luego, exclamando lasciva y envuelta en un tejido sedoso de lana turca. Agrippina, de negro, con pañuelo de cabeza y gafas de sol a lo Audrey Hepburn, fue la supuesta viuda lamentosa de su marido Claudio, evitable y borracho, simbolizando con sus largos guantes el entramado de intrigas que urdía tras la escena.

Vincent Lemaire propuso una escenografía desnuda, con abundantes cortinas guarnecidas de perlas que recordaron a los copos de la

nieve o la lluvia de lazos de Salzburgo y crearon en torno a las figuras un clima espectral, subrayado por los refinados efectos lumínicos y reflejos proyectados por Guido Levi. Lo estético del efecto se completó con un telón de boca, de tul rosado, acorde con la propuesta haendeliana de un escenario giratorio, el colmo de la elegancia visual, no exenta de una decente ironía, propia de toda la producción.

Alexandrina Pendatchanska dotó a la protagonista de una oscura y flamígera voz de soprano, encendida en el agudo por el esta-

lido de una brillante sonoridad, subrayada por la solidez de su registro grave y el poderío de sus pasajes de agilidad. En la gran aria del tercer acto se oyó la ira mezclada con la autocompasión y resuelta como un lamento, triunfalmente llevada a un remate susurrado al saber que Nerón, su hijo, será el nuevo César romano. Jennifer Rivera, de camisa blanca, pantalón negro y corbata, cantó con áspera tesitura de mezzo su personaje andrógino de timbre y se impuso en su aria de furor con vehemente entrega. Una especialista del barroco, Anna Prohaska, resolvió a Popea con atractiva corporeidad, enfatizó sus recitativos y encantó con su coqueta coloratura el dúo con Otón. La vocalidad de la velada fue coronada por el contratenor Bejun Mehta, alocado y sonoro ejemplo de refinado canto, ensoñado y trágico a la vez. Marcos Fink trazó un Claudio brioso y bufonesco, aunque su robustez de bajo no llegó a extremos —agudo y grave— demasiado audibles.

Bernd Hoppe

Pedro Halffter dirige a Schreker en Berlín

JOYA DEL REPERTORIO

Berlín. Staatsoper. 17-I-2010. Schreker, **Der ferne Klang**. Anne Schwanewilms, Burkhard Fritz, Hanno Müller-Brachmann. Director musical: **Pedro Halffter**. Director de escena: **Peter Mussbach**.

El más valioso aporte a la dirección escénica del antiguo gerente de la Ópera Estatal, Peter Mussbach, es *El sonido lejano* de Schreker, estrenado en 2001 y nuevamente repuesto.

Musicalmente, la función alcanzó un alto nivel. Tuvo peculiar interés ver a un debutante en Berlín, Pedro Halffter, quien sustituyó a Michael Gielen en el podio. Éste había propuesto una ver-

sión analítica y racional de la obra. El español le extrajo todo su sensual encanto. En los interludios la sonoridad fue verdaderamente orgiástica. Los dúos de Fritz y su amada Grete alcanzaron una voluptuosidad tan apasionada que se elevó a una altura himnica.

El reparto se centró una vez más en Anne Schwanewilms, con su juego fascinante, digno del mejor cine, y a

la cual una pasajera indisposición no privó de todo su brillo vocal, especialmente en un rutilante registro agudo. Sus matices de arrebatadora delicadeza y sus oscurecimientos de exquisita dulzura llegaron a ser tan turbadores como una droga. El Fritz de Burkhard Fritz, valga el eco, sorprendió por la facilidad con que sorteó la ardua tesitura de su parte en una prestación que fue creciendo de

acto en acto. Hanno Müller-Brachmann impresionó por una voz particularmente atractiva en el grave. A veces, su enfática emisión atentó contra la plenitud de su enigmática belleza de timbre, como en la *Canción del rey*. El resto del reparto estuvo a la altura del desafío, otorgando al conjunto la sugestiva y lírica emoción de la obra.

Bernd Hoppe

Robert Carsen propone un excelente montaje de la obra monteverdiana

EL ¿TRIUNFO? DE POPPEA

Theater an der Wien. 25-I-2010. Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea*. Juanita Lascarro, Jacek Laszczkowski, Anna Bonitatibus, David Pittsinger, Lawrence Zazzo, Marcel Beekman. Director musical: **Christopher Moulds**. Director de escena: **Robert Carsen**. Decorados: Michael Levine. Vestuario: Constance Hoffmann.

VIENA Sexo y crimen —nada ha divertido tanto a los hombres, bien sea en el actual escenario televisivo o en los teatros de ópera venecianos de hace 368 años, se trate de *Mujeres desesperadas* o de los romanos, que, como es sabido, manejaban estos asuntos de manera ejemplar. El montaje de Robert Carsen de la innovadora ópera —basada en un tema histórico— de Claudio Monteverdi *L'incoronazione di Poppea*, cuenta con una lograda puesta en escena, que nunca se aleja de la música, pero ofrece a ésta el necesario campo libre y en algunos momentos presenta la indiscutible firma de su autor. Carsen presenta a los personajes en el centro de la acción, colocándolos en espacios casi vacíos. Aquí vemos una mesa, allí una bañera, después una cama;

el resto es una arquitectura teatral que adquiere diversas formas mediante unas cortinas rojas, y en la que también esta incluida la sala.

Del excelente reparto destacó especialmente Anna Bonitatibus: como la profundamente herida emperatriz Ottavia lamenta con furia y con pasión la infidelidad de su esposo, delineando así también la figura más conmovedora de la velada. Magníficos asimismo Cornelia Horak en el papel travestido de Valletto, Trine Wilsberg Lund como Amore (cuya delicada voz de soprano se fue creciendo a lo largo de la noche) y el tenor Marcel Beekman como la desopilantemente cómica vieja Nodriza de Poppea. En el papel de la joven cortesana, Juanita Lascarro estuvo absolutamente convincente tanto en lo canoro como en lo teatral,



Armin Bardelel

tor de escena al borde de la pérdida de su control. Sólidos, por el contrario, Lawrence Zazzo (Ottone) y Andrew Watts (Nutrice).

Muy flexible y delicado se mostró el Balthasar-Neumann-Ensemble bajo el preciso y refinado mando de Christopher Moulds.

Al final de la ópera, la ambiciosa Poppea ha alcanzado su meta. Se ha convertido en emperatriz por encima de los muertos y celebra su triunfo en ese maravilloso duetto, fuera de todos los valores morales. Pero Carsen hace que, en los últimos compases, Nerone se suelte de los brazos de su esposa y abandone la escena. Poppea se queda sola, envuelta en la enorme cortina roja, como una premonición de su propio y trágico fin.

Christian Springer

La Ópera Royal de Wallonie extramuros

AMPLIFICADOS

Palais Opéra. 26-I-2010. Bellini. *I Capuleti e i Montecchi*. Patrizia Ciofi, Laura Polverelli, Aldo Caputo, Maurizio Lo Piccolo, Luciano Montanaro. Director musical: **Luciano Acocella**. Directora de escena: **Maria Cristina Mazzavillani Muti**.

LIEJA Como se está renovando el Théâtre Royal de Liège, la sede de la Ópera Royal de Wallonie, la compañía ha tenido que buscar otras salas y optó por presentar la temporada en el Palais Opéra de Liège, una estructura parecida a una tienda de campaña que la Fenice de Venecia utilizó mientras su teatro fue reformado. Las butacas de este enorme auditorio garantizan muy buena visibilidad, el escenario está bien dotado y el sonido es muy pasable. Ya que la orquesta está situada al mismo nivel que el escenario, tiene que adaptar su volumen a las circunstancias y bajo la dirección de Lucia-

no Acocella sonó a veces demasiado fuerte. Por lo demás, el director musical mostró una buena comprensión de las cantilenas y momentos dramáticos de Bellini, pero el sonido sufrió un poco cuando lo amplificaban para los solos de los instrumentos y a veces incluso para las voces. Al parecer, la directora de escena quiso crear un ambiente especial en la escena de la tumba que además fue precedida por música oriental grabada.

La directora fue Maria Cristina Mazzavillani Muti, la mujer de Riccardo Muti, que es presidenta del Festival de Rávena y de allí trajo su producción de *I Capuleti e i*

Montecchi. En lugar de dirigir a los cantantes y el coro, dirigió un espectáculo de imágenes con proyecciones de cuadros del Renacimiento, cuadros de naturaleza, y explosiones de fuego y otros elementos. A veces, las proyecciones crearon los propios decorados e ilustraron la acción, pero las más de las veces fueron gratuitas, cambiaban con demasiada frecuencia y llegaron a ser molestas. Afortunadamente, este espectáculo de diapositivas terminó en la última escena para que por fin las protagonistas recibieran toda la atención y emoción con sus representaciones dramáticas y conmovedoras. La soprano

Patrizia Ciofi, en el papel de una hermosa y frágil Giulietta, cantó con voz pura y expresiva y con gran musicalidad. Laura Polverelli mostró ser un convincente joven Romeo, aunque no muy viril, que realmente no fue capaz de enfrentarse con los Montecchi en *La tremenda ultrice spada*. Cantó con estilo, pero tuvo que luchar con la tesitura, sobre todo en su registro más grave. Aldo Caputo hizo de un Tebaldo de voz ácida sin mucha presencia dramática, Maurizio Lo Piccolo fue un pasable Capellio y Luciano Montanaro un mediocre Lorenzo. El coro cantó bien.

Erna Metdepenninghen

Estreno en Bélgica del Don Carlos en francés

SIN ROMANTICISMO

Vlaamse Opera. 12-II-2010. Verdi, **Don Carlos.** Jean-Pierre Furlan, Susanna Branchini, Dario Solari, Marianna Tarasova, Francesco Ellero d'Artegna. Director musical: **Alexander Joel.** Director de escena: **Peter Konwitschny.**

AMBERES Para presentar en Bélgica la versión original en francés del *Don Carlos* de Verdi, escenificada en París el 11 de marzo de 1867, la Opera Vlaamse ofreció la producción que Peter Konwitschny hizo para la Wiener Staatsoper en 2004. El director alemán vino en persona para adaptar la puesta en escena de esta larga versión en cinco actos que incluye el baile de máscaras del tercer acto. Pero ya que hoy día no es cosa obligada incluir un ballet en una ópera, como lo era en París en el siglo XIX, y ni siquiera el público lo tiene en gran estima, Konwitschny aprovechó la música para presentar una pantomima llamada "el sueño de Éboli" con los personajes principales de la ópera. Es una escena contemporánea doméstica, con Carlos y su mujer embarazada, Éboli, recibiendo a los suegros (Felipe e Isabel) y con Posa llevándoles una pizza. No me gustó nada ese "divertimiento" que trastocó el ambiente y el flujo dramático de la ópera. Pero hubo incluso cosas peores, cuando durante la siguiente pausa un presentador de televisión anunció al público, que estaba disperso por todo el edificio del teatro, la entrada del cortejo real que se dirigía a la plaza para presenciar la quema de los herejes. Mientras el público se mostraba desconcertado, la orquesta y el coro, situados en el escenario vestidos con ropa contemporánea y una copa de champán en la mano, empezaron la escena del auto de fe que estaba casi terminada antes de que el público hubiera vuelto a sus asientos. Después la acción se situó en un desnudo y blanco decorado (Johannes Leichter) con los personajes vestidos de época y dirigidos con mano fuerte por Konwitschny. Para este director,



Carlos no es la figura romántica que retrataron Schiller y Verdi, sino un trastornado, idiota y epiléptico ser humano. Jean-Pierre Furlan intentó convencer en el papel con potente voz de tenor pero no muy agradable, y aunque fue el único nativo del reparto, su francés no era más claro que el de sus colegas. La soprano Susanna Branchini mostró ser una joven y ardiente Isabel con voz poderosa pero no muy flexible. Dario Solari, en el papel de Posa, irradiaba humanidad y calor, pero vocalmente estuvo inseguro. Marianna Tarasova no pudo cantar debido a una infección pero su interpretación dramática de Éboli resultó muy convincente. Francesco Ellero d'Artegna, como Felipe II, mostró autoridad y cantó con estilo pero sin gracia. Jaco Huijpen (el Gran Inquisidor) y Marcel Rosca (un monje) produjeron vigorosos sonidos pero poco más. El coro, ampliado para la ocasión, estuvo formidable (Yannis Pouspourikas) y la Orquesta Sinfónica de la Vlaamse Opera, dirigida por Alexander Joel, tocó con entrega y expresión. Produjo un opulento sonido con ricos colores y la sección de metales estuvo impresionante aunque a veces no muy sutil. El impacto dramático fue emocionante.

Erna Metdepenninghen

MARCELO ÁLVAREZ
THE VERDI TENOR
Coro e Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi
Daniel Oren

DECCA

Marcelo Álvarez
THE VERDI TENOR

Orquesta Sinfónica de Milán Giuseppe Verdi

Marcelo Álvarez, uno de los tenores verdianos más importantes de la lírica actual, presenta su primer álbum como artista exclusivo de Decca. La voz de Álvarez luce generosa y rica en matices a través de las páginas más gloriosas de *Un ballo in maschera*, *Luisa Miller*, *La forza del destino*, *Il Trovatore*, *Macbeth*, etc.

THE VERDI TENOR
marcelo álvarez
CORO Y ORQUESTA DE MILÁN GIUSEPPE VERDI /
DANIEL OREN
CD

DECCA deccaclassics.com

UNIVERSAL universalmusic.es
UNIVERSAL MUSIC GROUP

fnac
www.fnac.es

La Gotham Chamber Opera en el Rose Center for Earth and Space

PLANETA HAYDN

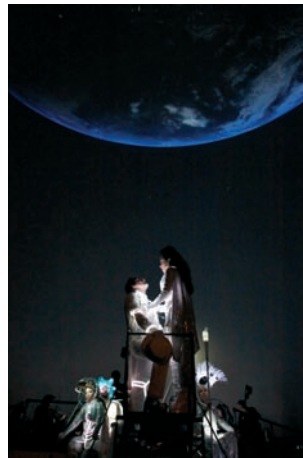
Haydn Planetarium. 28-I-2010. Haydn, *Il mondo della luna*. Marco Nisticò, Albina Shagimuratova, Nicholas Coppolo. Director musical: **Neal Goren**. Directora de escena: **Diane Paulus**. Vídeo y escenografía: **Philip Bussmann**.

NUEVA YORK Las óperas de Haydn siguen siendo rarezas en los escenarios de Nueva York —ni el relativamente tímido Teatro del Met, ni en el tradicionalmente más arriesgado City Opera ha presentado algo de ese genio. La verdad es que ambos teatros son demasiado grandes para representaciones adecuadas de obras de Haydn. Pero tal como son las cosas, los neoyorquinos pudieron disfrutar, en un sitio improbable pero extrañamente lógico, de una deliciosa escenificación del hijo predilecto de Papá Haydn, su arreglo de 1777 de la encantadora comedia *Il mondo della luna* de Goldoni.

El lugar soberbiamente estrafalario fue el Hayden Planetarium situado en el American Museum of Natural History en Manhattan, un sitio en el que jamás ha habido un acto musical. Pero aquí, bajo una cúpula de 180 grados, un embelesado público fue llevado a la Luna, si no literalmente, al menos

con toda la ilusión que podía ofrecer las visualizaciones hechas por el museo, un Zeitz Mark IX Star Projector, y mucho ingenio por parte de la directora de escena Diane Paulus y su espléndido equipo de escenógrafos. La premiada Paulus, la genial directora del reestreno de éxito de Broadway, *Hair*, puso un alegre toque de psicodelia de la década de los 1960 a su puesta en escena de este embrollo típicamente goldoniano.

La razón por la que Paulus llevó Haydn al Hayden, fue la Gotham Chamber Opera de Nueva York, una compañía fundada hace diez años por el director su orquesta Neal Goren que ha dejado su huella gracias a una serie de inventivas escenificaciones y estrenos en Nueva York. *Il mondo* es la segunda ópera de Haydn. No estoy de acuerdo con lo que afirmó Goren que sólo había eliminado la “paja” de la partitura, “dejando las partes más finas”. Pero lo que



queda es muy bueno; incluso interpretada en italiano (con sobretítulos a menudo de difícil lectura), mantuvo la atención de muchos niños que estaban entre el público, al igual que los adultos que estaban encantados de ser los inocentes cautivos de una magia teatral y tecnológica de noventa minutos.

Goren dirigió un experto grupo de instrumentistas, todos situados sobre una plataforma en el centro del pla-

netario, con unas ingeniosas piezas de andamiaje que fue el “escenario” para los cantantes. Más inocente que cualquier espectador fue el bajo-barítono Marco Nisticò, como el engañado Buonafede, de aspecto perfecto y que cantó con todo el sabor que se podía pedir. Albina Shagimuratova, en el papel de su hija Flaminia, despachó su locamente florida *Ragion nell'alma siede* con total aplomo, a la vez que su papel comunicó algo de la atolondrada persona de Bubbles de la fallecida Beverly Sills. El tenor Nicholas Coppolo, recién graduado en Juilliard, fue el soberbio cerebro que manejaba los locos tejamanes. Y los otros cantantes —Hanan Alattar, Rachel Calloway, Matthew Tuell y Timothy Kuhn— todos entraron en el espíritu de un espectáculo que permanecerá vivo en la memoria de cualquiera que tuviera la suerte de haberlo visto.

Patrick Dillon

Escena moderna, sonidos antiguos

NORMA ACTUALIZADA Y PLANA

Théâtre du Châtelet. 28-I-2010. Bellini, *Norma*. Lina Tetrici, Paulina Pfeiffer, Blandine Staskiewicz, Nikolai Shukoff, Nicolas Testé, Luciano Botelho. Coro del Châtelet. Ensemble Matheus. Director musical: **Jean-Christophe Spinosi**. Director de escena: **Peter Mussbach**. Decorados: Daniela Juckel, Peter Mussbach. Vestuario: Andrea Schmidt-Futterer.

PARÍS Cuando la Ópera de París proponía bajo el impulso de Gérard Mortier producciones audaces, el Théâtre du Châtelet presentaba puestas en escena *neo-kitsch* de fragancias populares. Ahora parece que ocurre lo contrario. A una *Mireille* y un *Werther* que parecen salidos de otra época en Garnier y Bastilla, el Théâtre Musical de París responde con una *Norma* confiada a uno de los punta de lanza de la vanguardia teatral, Peter Mussbach, integrando en el foso una orquesta de

instrumentos originales, el Ensemble Matheus. Pero el trasplante no ha funcionado. Al menos por el momento... Porque el director de escena alemán se ha pillado los dedos retomando una idea trasnochada desde hace más de una década: cuando un dramaturgo no sabe qué hacer con una obra lírica demasiado marcada históricamente, la agencia en un contexto hospitalario y, todavía más estereotipado, en un servicio psiquiátrico. Así, los locos pueden semejar a Napoleón, a prin-

cesas, druidas o romanos... En cuanto a la orquesta de Spinosi, si intenta recuperar las sonoridades del estreno en 1831, se comprende al escuchar las pálidas prestaciones de Matheus por qué los compositores clamaron a los fabricantes para obtener instrumentos más fiables, coloreados y capaces de alcanzar más amplios matices.

La soprano georgiana Lina Tetrici impone en *Norma* bellas cualidades canoras y un auténtico talento de actriz, aun cuando no pretenda

hacer olvidar a Maria Callas ni igualar a Montserrat Caballé. Pero el conjunto del reparto decepciona, con la excepción notable de la Adalgisa de Paulina Pfeiffer, de voz cálida y rica en armónicos. En el foso, Spinosi no conoce los matices inferiores a *forte* y los instrumentos de viento de su orquesta resultan catastróficos. En resumen, uno se aburre enseguida y acaba por matar el tiempo contando los agujeros del decorado: ¡142!

Bruno Serrou

Grandes voces, escenarios banales

FORTUNAS E INFORTUNIOS ROMÁNTICOS

París. Opéra Bastille. 14-I-2010. Massenet, *Werther*. Jonas Kaufmann, Ludovic Tézier, Sophie Koch, Anne-Catherine Gillet, Alain Vernhes, Andreas Jäggi. Director musical: **Michel Plasson**. Director de escena: **Benoît Jacquot**. Decorados e iluminación: Charles Edwards. 25-I-2010. Bellini, *La sonnambula*. Michele Pertusi, Cornelia Oncioiu, Natalie Dessay, Marie-Adeline Henry. Director musical: **Evelino Pidò**. Director de escena, decorados e iluminación: **Marco Arturo Marelli**.

Menos de un año después de la presentación en la Bastilla del *Werther* procedente de Múnich firmado por Jürgen Rose, Nicolas Joël ha presentado el que Benoît Jacquot concibiera para el Covent Garden. Si la escenografía de Charles Edwards es mínima y sin encanto, neutra y sin sorpresa, incluso ruidosa en el acto final, la puesta en escena no molesta pero tampoco interesa. Al menos la producción de Jürgen Rose presentada por Mortier tenía el mérito de intentar renovar el discurso. Por lo demás, este *Werther* está admirablemente servido por un destacado reparto. Jonas Kaufmann impresiona por su elegancia; la voz es suntuosa, carnosa, de acentos baritónicos; su presencia desprende un aura extraordinaria. Sophie Koch es una Charlotte emocionante y de voz aterciopelada, Ludovic Tézier un Albert sólido, Anne-Catherine Gillet



E. Heberer



J. Benhamou

Jonas Kaufmann en *Werther* y Natalie Dessay en *La sonnambula*

una Sophie radiante. A la cabeza de la espléndida orquesta (soberbio saxofón), Michel Plasson, por primera vez en el foso de la Bastilla, se encuentra en su elemento aunque a menor altura que en el concierto del Châtelet con el Capitolio de Toulouse, Thomas Hampson y Susan Graham.

También en la Bastilla, *La sonnambula* ha decepciona-

do. El espectáculo, montado especialmente para Natalie Dessay, resulta de una banalidad que produce consternación, escénica, dramática (la historia no se tiene en pie) y orquestalmente. Ambientada en el inmenso recibidor del hotel de una estación de deportes de invierno, la puesta en escena y la escenografía de Marco Arturo Marelli son a menudo

risibles —y peligrosas para los cantantes que resbalan, patinan, se tuercen los tobillos y tienen problemas para cambiarse de calzado y de ropa—, hasta el telón final, reproducción en cartón piedra del de Garnier ya utilizada en *Mireille*...

Aunque ligeramente indisputada la noche del estreno, Natalie Dessay defendió con gallardía el agotador papel principal. A su lado, el reparto es desigual. Michele Pertusi (el conde) y Cornelia Oncioiu (Teresa) son excelentes, Javier Camarena (Elvino) malogra su primer acto pero se impone en la segunda parte. Marie-Adeline Henry decepciona. En el foso, Evelino Pidò hace pesada una partitura no siempre inspirada pero partícipe de los impulsos de *Norma*. Aunque aquí esos impulsos románticos parecen desproporcionados.

Bruno Serrou

Único en su género

MICROCOSMOS KAFKIANO

París. Théâtre de Gennevilliers. 30-I-2010. Kurtág, *Kafka-Fragmente*. Salome Kammer, soprano; Carolin Widmann, violín; Jacques Albert, Judith Morisseau, actores. Director de escena: **Antoine Gindt**. Escenografía e iluminación: Klaus Grünberg. Vestuario: Gwendoline Bouget.

Sobre pequeños textos de Franz Kafka extraídos principalmente de su *Diario* y de sus cartas a Milena, György Kurtág (n. en 1926) compuso en 1985 *Kafka-Fragmente*, partitura a la vez intimista y poderosa, de contornos figurativos. Una hora de música única en su género puesto que asocia a una soprano con un violín. Algunas palabras, a veces algunas frases, incluso breves historias convertidas cada una de ellas en verdaderos microcosmos, sitúan a

estas páginas entre las más significativas del compositor húngaro. Constituido por cuarenta dúos para voz y violín, el ciclo ilustra a la vez la coherencia, la sinceridad y el profundo discernimiento del universo kafkiano, pero también la extrema libertad que mantiene el compositor húngaro con el texto del escritor checo de lengua alemana.

Para poner en escena esta obra, inicialmente destinada al concierto, Antoine Gindt ha concebido un tea-

tro en donde se realiza el sueño de Kafka. Un teatro invertido en el que la tensión de las relaciones imaginadas por el compositor se ilustra escénica y cinematográficamente. La estructura abismada suscitada por los aforismos de Kafka dispone el movimiento de los cuerpos mediante una gestualidad en constante mutación. El espectáculo resultante es de una belleza absoluta.

Sobre un sencillo escenario de baldosas blancas adornado de sutiles efectos

lumínicos y un film con soberbias imágenes, una atractiva y virtuosa violinista, Carolin Widmann, conversa con una soprano, Salome Kammer, firme y débil a la vez, que canta en alemán con sorprendente naturalidad esos fragmentos finamente ensamblados para constituir un relato de profunda humanidad que se concluye con la fusión del compositor, Kurtág, y de su esposa. Un espectáculo cautivador.

Bruno Serrou



ROSSINI: La Cenerentola

Elina Garanča

La mezzosoprano Elina Garanča, una de las apuestas más sólidas del panorama lírico actual, interpreta una sensacional Cenerentola llena de virtuosismo, humor y generosidad vocal. Una nueva producción grabada en directo en el Metropolitan de Nueva York. Incluye una introducción de Thomas Hampson y entrevistas con Elina Garanča, Simone Alberghini, Alessandro Corbelli, Lawrence Brownlee y John Relyea.

ROSSINI: La CENERENTOLA

garanča / brownlee / relyea / corbelli / durkin / risley / alberghini

COFO Y ORQUESTA DEL METROPOLITAN / MAURIZIO BENINI
2DVD



deutschegrammophon.com

NUÉVA WEB EN CASTELLANO



universalmusic.es



www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Atractivo montaje de la ópera de Prokofiev

LA RULETA EN EL ZOO

Royal Opera House Covent Garden. 11-II-2010. Prokofiev, **El jugador**. Roberto Saccà, Angela Denoke, John Tomlinson, Susan Bickley. Director musical: **Antonio Pappano**. Director de escena: **Richard Jones**. Escenografía: Antony McDonald.



Roberto Saccà, Kurt Streit y Susan Bickley en *El jugador* de Prokofiev

LONDRES Incluso la puesta en escena más inventiva, el reparto más fuerte y la interpretación más extraordinaria de la orquesta son incapaces de allanar del todo las dificultades presentadas por la complicada ópera *El jugador*, basada en la novela homónima de Dostoievski. Pero la nueva producción de la Royal Opera, dirigida escénicamente por Richard Jones y en lo musical por Antonio Pappano, consigue triunfar en todos los aspectos. Sin embargo, era evidente que el público, muy respetuoso y atento, estaba desconcertado.

Prokofiev escribió su ópera en 1917, cuando era un joven compositor radical y prolífico que acababa de graduarse del Conservatorio de San Petersburgo. Su objetivo era crear una nueva clase de ópera despojada de todo exceso musical, que se moviera a la velocidad de la conversación, sin arias o escenas importantes. Temas fragmentarios relacionan a los personajes, en lugar de embellecerlos, y trozos de melodía se ajustan al vórtice del original de Dostoievski. Pero después de unos primeros y fracasados intentos para escenificar la obra, ésta cayó en el olvido y tuvo que esperar hasta 1929 para que fuera estrenada en Bruselas, y para entonces Prokofiev se había exilado.

Para poner la ópera al día, Jones eligió el período de entreguerras, soberbiamente recreado por el escenógrafo Antony McDonald. La acción se sitúa en un ficticio balneario alemán. El primer acto abre en el Jardín del Zoológico. La vida es un zoológico, los hombres son los animales. Una doble fila de jaulas simétricas con barrotes verdes, dominadas por tres grandes luces del techo, retrocede sin fin en una hábil perspectiva falsa. Este conjunto dio la pauta para los siguientes actos, situados en un gran hotel.

La orquesta de la Royal Opera dio calor y belleza a esta frágil y compleja partitura, dirigida con cariño por Pappano. En el papel de Alexei, el tenor italo-alemán Roberto Saccà cantó con una punzante pero siempre lírica urgencia. El objeto de su amor, la siniestra Polina, se comportó siempre como una enigmática muñeca de trapo en manos de Angela Denoke. Las dos estrellas británicas, John Tomlinson y Susan Bickley, se mostraron soberbias en los papeles del sórdido General y su displicente abuela. Un poco de la ácida bitonalidad de Prokofiev es mucho, pero esta ingeniosa producción es totalmente persuasiva.

Fiona Maddocks

Actualización y monotonía

FIN DE CICLO

Het Muziektheater. 12-II-2010. Wagner, **Der fliegende Holländer.** Catherine Naglestad, Marina Prudenskaia, Marco Jentsch, Oliver Ringelhahn, Juha Uusitalo, Robert Lloyd. Filarmónica de los Países Bajos. Director musical: **Hartmut Haenchen.** Director de escena: **Martin Kusej.** Decorados: Martin Zehetgruber. Vestuario: Heide Kastler.

ÁMSTERDAM A medida que los directores de escena desarrollan una fuerte voz personal, aumenta el peligro de que sus escenificaciones lleguen a ser intercambiables, pongamos por caso las producciones del austríaco Martin Kusej. Hasta cierto punto, se puede considerar su preferencia por la ropa interior o su uso simbólico de espacios cerrados como elementos visuales, influidos por sus escenógrafos, pero los ha utilizado tanto que se han convertido en tópicos, estrechamente conectados con sus interpretaciones. Esto interfiere inevitablemente con el desarrollo dramático de lo que han escrito tanto el compositor como su libretista, por ejemplo su tendencia a convertir una escena final en una fatal confrontación de personajes, aunque la música tome otro rumbo.

Así que la nueva producción de *Der fliegende Holländer* fue más bien parecida a las otras producciones de Kusej, a pesar del hecho de que las obras que ha dirigido sean muy diferentes en cuanto a la música, estilo y dramaturgia. Como resultado, la llamada modernización o actualización puede llevar a la monotonía y reduce la variedad que ofrece el teatro. Es un peligro que amenaza a las realizaciones de los directores de escena más modernos, pero debido al aparente interés en los personajes, Kusej usualmente consigue resultados interesantes, incluso cuando la escenificación recuerda otras producciones suyas.

En el fondo de esta producción estaba el equilibrio que consiguió Wagner de las tres escenas separadas, todas empiezan con una escena coral y luego se centran en los personajes concretos. La



Escena de *El Holandés errante* de Wagner en la Ópera de Holanda

primera escena se sitúa en la cubierta de un crucero con el Holandés saliendo de entre los asustados turistas. El hecho de que su propia tripulación aparezca como unos zombies detrás de unas puertas de cristal creó varias interrogantes que enturbiaron el posterior convincente enfrentamiento con Daland. La escena segunda plasmó una especie de centro de belleza, con todas las señoras vestidas con toallas o trajes de baño, salvo Senta, que llevaba puesta una larga bata negra y estaba sentada delante de una rueca. Después de la entrada de Erik, la tensión dramática llegó al máximo en el dúo entre Senta y el atormentado Holandés. Algo similar ocurrió durante la última escena con la tripulación del holandés situada en el centro del escenario y la tripulación noruega detrás de las puertas de cristal. Hubo un emocionante efecto de gran belleza visual en la última escena con Senta, el Holandés y Erik, como triángulo dramático delante de un enorme cuadro de olas y nubes. Aquí Kusej preparó una sorpresa para los últimos compases, cuando el "fiel a ti hasta la muerte" que canta Senta se vio realizado, ya que Erik dispara contra Senta y el Holandés con su rifle. El público aplaudió el retorno

del director Hartmut Haenchen, que ya termina el ciclo Wagner para la Ópera de los Países Bajos. Una vez más, usó una partitura completamente revisada y repensada, aprovechando la versión en un acto con la tonalidad original para la balada de Senta. Y de nuevo dirigió a la Orquesta Filarmónica de los Países Bajos, que durante los últimos veinte años el maestro ha ido convirtiéndose en una orquesta internacionalmente famosa como intérprete de la música de Wagner y que tocó cada detalle de la partitura con asombrosa claridad.

Los solistas formaron un entregado grupo que convenció más debido a la musicalidad y la presentación visual que por sus personalidades vocales. Tanto Catherine Naglestad (Senta) como Juha Uusitalo (el Holandés) necesitaban sus escenas a solo para hacer crecer las emociones de su gran dúo y junto al viril e impulsivo Erik, papel hecho por Marco Jentsch, interpretaron un memorable final. El veterano Robert Lloyd hizo con gran simpatía aunque no siempre de modo extraordinario a Daland y la mezzo rusa Marina Prudenskaia sorprendió en el papel de Mary con su fuerte y distintivo timbre.

Paul Korenhof



JESÚS VILLA-ROJO

III PREMIO INTERNACIONAL
de COMPOSICIÓN
"JESÚS VILLA - ROJO"
PARA CLARINETE Y CONJUNTO DE CÁMARA

THE 3rd INTERNATIONAL
COMPOSITION COMPETITION
"JESÚS VILLA - ROJO"
FOR CLARINET AND CHAMBER GROUP



bbk

www.fundacionsiglofuturo.o.o.g
fundacionsiglofuturo.o@fundacionsiglofuturo.o.o.g

Guadalajara a, 2010

Geometrías y títeres

TIEMPO DE IDA Y VUELTA

Teatro delle Muse 22-I-2010. Hindemith, *Hin und Zurück*. Ravel, *L'heure espagnole*. Sonia Ganassi, Vicenç Esteve, Nicolas Rivenq, Thomas Morris. Filarmónica Marchigiana. Director musical: **Bruno Bartoletti**. Director de escena, decorados y vestuario: **Stefano Poda**.

ANCONA Para la inauguración de la temporada de Ancona se han propuesto a menudo óperas raras de gran interés (de *Neues vom Tage* a *Emperor Jones*): este año era más bien extraño el acoplamiento de una famosa obra maestra, *L'heure espagnole* de Ravel, y el brevísimo "sketch con música" *Hin und Zurück* ("ida y vuelta", 1927) de Hindemith: un marido le lleva un regalo a su mujer, la dispara por celos y arrepentido se suicida, luego los acontecimientos suceden al revés, los personajes pronuncian las mismas frases, con la misma música, pero en orden inverso, y en menos de un cuarto de hora se llega a la situación

inicial. Son óperas muy diversas en sus características dramáticas y musicales, en la plantilla y la duración, pero en una y otra es esencial la dimensión del tiempo y el compositor juega con mecanismos geométricos manejando a sus personajes como un titiritero, con distanciada ironía. En Ancona, aunque respetando su distinto carácter, Stefano Poda ha logrado un refinado y sugestivo espectáculo unitario, fundado todo sobre fondos oscuros sobre los cuales contrastaba cualquier cosa blanca y el color rojo de algunos detalles (pétalos de flores, zapatos, una parte del vestido de Conception). En Hindemith, las

letras blancas del título aparecían esparcidas desordenadamente sobre el fondo abstracto; en Ravel diversos elementos aludían al taller del relojero (por ejemplo, clepsidras suspendidas y un péndulo gigantesco). La dirección de escena, inteligente y aguda, las luces, la colocación de los pocos elementos escénicos y las intervenciones de algunos mimos (tal vez un poco invasores), los juegos de desdoblamiento (sistemáticos en Hindemith) revelaban un espectáculo meditado, quizá con algunas afectaciones conceptuales excesivas, pero en conjunto sugestivo y convincente. Bella ejecución musical, con

un excelente reparto, dominado por Sonia Ganassi, excelente en los papeles de Helene y Conception. El tenor Vicenç Esteve estuvo impecable en la parte de su marido Robert en Hindemith y del distraído Gonzalve en Ravel. No menos persuasivos Nicolas Rivenq como el robusto arriero Ramiro, Thomas Morris (Torquemada, pero también el "sabio" que provoca la repetición de los acontecimientos al revés en Hindemith) y Giovanni Battista Parodi (Gomez). Bruno Bartoletti dirigió a la Filarmónica Marchigiana con segura elegancia.

Paolo Petazzi

Visión interiorizada

MOZART RACINIANO

Teatro di San Carlo. 27-I-2010. Mozart, *La clemencia de Tito*. Gregory Kunde, Teresa Romano, Monica Bacelli, Elena Monti, Francesca Russo Ermolli, Vito Priante. Director musical: **Jeffrey Tate**. Director de escena: **Luca Ronconi**.

NÁPOLES Última ópera seria de Mozart, *La clemencia de Tito* es una obra maestra que, en un clima de infinita melancolía, revela ternuras, éxtasis líricos, ascensiones dramáticas estilizadas y visionarias, una riqueza extraordinaria de facetas y ambigüedades, muy infravalorada hasta hace aproximadamente medio siglo. En la velada de apertura de la temporada del Teatro di San Carlo la compleja y casi enigmática riqueza de esta partitura fue iluminada por Jeffrey Tate con pulida belleza de sonido y cuidadísima claridad. Tate captó con refinadas vaporosidades las sensuales líneas cantables, los claroscuros, las inquietudes y las pérdidas de *Clemenza*. Su visión coincidía felizmente con la concepción interiorizada de la dirección de Ronconi, que excavaba en el drama de los personajes



Luciano Romano

eliminando toda concesión a la exterioridad espectacular, casi como si pusiese en escena una tragedia de Racine (no debe olvidarse que el drama metastasiano reelaborado por Mozart y Mazzolà es la continuación de la *Bérénice* de Racine). La escena evitaba toda referencia cronológica o ambiental explícita: estaba constituida simplemente por paredes móviles revestidas de tejido amarillo *capitonné*, que tenían dimensiones diversas y

sobre las que aparecían diversas aberturas. Paredes y aberturas definían el espacio de modo cambiante, alzándose o intersectándose. Entre los pocos muebles escénicos dominaba un trono gigantesco, sobre el que habrían podido encontrar sitio muchas personas y que era tomado al asalto en la escena del incendio del Campidoglio (inevitablemente sacrificada a la coherencia del conjunto, las llamas subían de una lám-

para). Determinante fue el cuidado de la actuación de cada uno de los intérpretes, que formaban un reparto equilibrado y de alto nivel. Vaya citada la primera Monica Bacelli, de conmovedora intensidad en el papel de Sesto. Autorizado y estilísticamente impecable el Tito de Gregory Kunde. Teresa Romano, salida hace dos años de la Academia de la Scala, reveló grandes cualidades en la difícil parte de Vitellia, para cuyas dificultades pareció todavía un poco verde. Admirables la delicadeza de Elena Monti (Servilia) y de Francesca Russo Ermolli (Annio). Vito Priante fue un estupendo Publio. Bellísimo comienzo para una temporada que en su brevedad revela la difícil situación económica del teatro napolitano.

Paolo Petazzi

Zeffirelli vuelve a montar la última ópera de Verdi

OPACO FALSTAFF

Teatro dell'Opera. 24-I-2010. Verdi, *Falstaff*. Juan Pons, Luca Salsi, Taylor Stayton, Patrizio Saudelli, Carlo Di Cristoforo, Serena Farnocchia, Serena Gamberoni, Rossana Rinaldi, Francesca Franci. Director musical: **Asher Fish**. Director de escena y escenografía: **Franco Zeffirelli**. Vestuario: Maurizio Millenotti. Coreografía: Carla Fracci.

ROMA Ha inaugurado la temporada del ahorro, ajustada la innovadora de Nicola Sani, *Falstaff* en la dirección de Franco Zeffirelli, y ... ¡no se ha reparado en gastos! Sólo el vestuario de Maurizio Millenotti, por lo demás bellísimo, es anterior. Fastuosa, como corresponde a una apertura de temporada, sobre todo el tercer acto, de gran impacto visual la reconstrucción fantasmagórica del parque de Windsor (*¿Midsummer night's dream? ¿Fairy Queen? ¿Halloween? ¿Aquelarre satánico?*): se persigue a los personajes en un atestado torbellino de comparsas. ¡Hasta un caballo blanco! Anunciada como "nueva producción" de Zeffirelli —que es la octava vez

que dirige la ópera— siendo uno de los que dejan "hablar a la música", no puede más que reproducir siempre la misma clave de lectura, la adecuada al verbo verdiano, en su criterio, y por lo tanto, desde su primera vez en el Metropolitan en el 58, es un continuo *déjà-vu* aunque perfeccionado en los detalles. Las únicas novedades son atribuibles al progreso tecnológico de los medios escénicos, que a pesar de todo produce cambios escénicos muy largos. Es un *Falstaff* que no divierte, un *Falstaff* que no conoce la ligereza, tampoco en la interpretación musical de Asher Fish, que pese a no captar el espíritu leve de la ópera hizo con todo sonar espléndidamente



C.M. Falsini

a la orquesta, incluidas las trompetas, su talón de Aquiles, aquí resonantes y brillantes. Un *Falstaff* un poco grueso, que desconoce los claroscuros, pese al desfile de "monstruos sagrados" (Renato Bruson, Ruggero Raimondi, Juan Pons...) que alternaban en el papel titular.

¿Cómo afrontarlo? Bruson ya no es más que el fantasma de una voz que oscila, electrocardiograma de un corazón loco. Pons tiene una gran voz, a la que le faltan sin embargo claroscuros, tono irónico, agilidad... pero no desde luego el físico del papel. Los otros, fluctuantes, bien Serena Farnocchia (Alice), aunque un poco oscura, y Rossana Rinaldi (Mrs. Quickly), peor las voces masculinas, a partir de Luca Salsi (Ford). En suma, inauguración de bajo tono. Opaca como la temporada, un destilado de repertorio en estado puro. El teatro tiene una necesidad absoluta de relanzamiento.

Franco Soda

Vick propone un discutible montaje de la ópera de Puccini

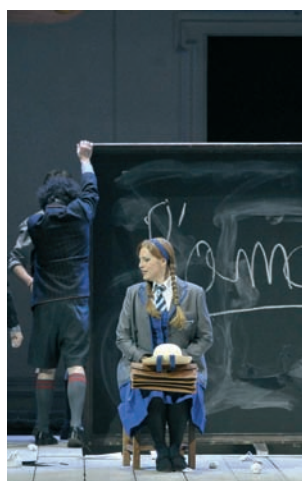
MANON EN LA BASURA

Teatro La Fenice. 29-I-2010. Puccini, *Manon Lescaut*. Martina Serafin, Walter Fraccaro, Dimitris Tiliakos. Director musical: **Renato Palumbo**. Director de escena: **Graham Vick**.

VENECIA La velada inaugural de la temporada 2010 de La Fenice presentaba una *Manon Lescaut* decepcionante desde el punto de vista musical, pero interesante, aunque muy discutible, sólo por la dirección escénica de Graham Vick. La musical de Renato Palumbo, en su rigidez, parecía inadecuada en muchos momentos clave del sinfonismo de esta partitura y controlaba mal el volumen de la orquesta empujando a los cantantes hasta el grito (como no debería hacerse ni siquiera en *Cavalleria rusticana*). El tenor Walter Fraccaro parecía poseer sólo los pulmones necesarios para cantar la parte de Des Grieux, y también la soprano vienesa Martina Serafin, de lejos la mejor, era llevada a veces al grito y parecía incómoda en

el papel de Manon, si bien tenga una voz estupenda y sea una intérprete admirable en otros repertorios. Mediocres los comprimarios y falto de finura el Lescaut di Dimitri Tiliakos.

Graham Vick (con Andrew Hays y Kimm Kovac para la escenografía y el vestuario) muestra desde el inicio el vertedero que en el cuarto acto tomará el lugar del desierto, porque el primer acto se desarrolla sobre una plataforma suspendida sobre esta sombría vorágine. Es una advertencia siniestra para una acción en la que incluso el primer encuentro amoroso de Manon y Des Grieux está presentado irónicamente en un mundo falso, con los estudiantes de pantalones cortos y las apariciones suspendidas en aire de cis-



M. Crosera

Martina Serafin en *Manon Lescaut*

nes de Luna Park. Pocos elementos evocan la escena del segundo acto, sin complacencias dieciochescas. En el tercero, las mujeres condenadas a la deportación están

suspendidas en el aire, como puestas en la picota y son bajadas una por una según van siendo llamadas: una solución que no parecía establecer una relación pertinente con la sombría intensidad de la música en la escena del embarque (traducida por Palumbo de manera más bien anónima). El cuarto acto está todo en el abismo del vertedero: aquí, como en el tercero, parecía superflua la presencia de comparsas que asisten desde lo alto, disponiéndose alrededor de la escena. No recordaremos esta *Manon Lescaut* como el mejor espectáculo de Vick, pero el más bien discutible trabajo del insigne director fue el motivo de mayor interés de la velada.

Paolo Petazzi

Bernd Mottl actualiza y degrada la última ópera de Poulenc

CONSUMISMO EN LUGAR DE REVOLUCIÓN

Stadttheater. 23-I-2010. Poulenc, **Dialogues des carmélites.** Rachel Harnisch, Ursula Füre-Bernhard, Fabienne Jost, Claude Eichenberger, Kristian Paul, Fabrice Dalis, Hélène Le Corre. Director musical: **Srboljub Dinic.** Director de escena: **Bernd Mottl.** Decorados: Alain Rappaport. Vestuario: Dagmar Fabisch.

BERNA Con enervante impiedad cae la hoja de la guillotina: 16 veces golpea el hierro sobre el hierro, seguido del sordo golpe de timbal, mientras cada vez se hace más débil el canto de las carmelitas, hasta que calla la última voz. Este final lo pensó Francis Poulenc en su última ópera con una absoluta seriedad. Hace un año, Benedikt von Peter hizo en Basilea una sátira al estilo de Hollywood, y ahora en Berna tampoco Bernd Mottl se ha tomado en serio la obra: la escena final de su montaje, trasladado al tiempo actual, parece sacado de la novela *Diez negritos*. Cada vez que cae la guillotina, cada una de

las 16 monjas se quita los zapatos y sale literalmente de su papel: hace unos ejercicios de estiramiento, dirige unas palabras graciosas a su colega, y luego se cae al suelo agotada, justamente en el lugar donde hay sitio. Sin embargo, la escena final con los 16 pares de zapatos podía haber sido impactante.

Al margen de que Mottl naturalmente haya tenido las mayores dificultades en hacer plausible la mecánica de la revolución y sus tribunales en el marco de las frenéticas compras navideñas de nuestra sociedad de consumo, la actualización no logra acercarnos de alguna manera al drama. A esto tam-

poco contribuye el decorado de Alain Rappaport: el Monte Carmelo con asociaciones a lugares de peregrinación plagados de gente, raíles de teleféricos y una reproducción del cuadro *La isla de los muertos* de Arnold Böcklin. En cualquier caso, Mottl demostró en muchas escenas un trabajo teatral rico en ideas y muy elaborado. Fue emocionante, por ejemplo, el modo en que dibujó a la moribunda vieja priora con una conmovedora Ursula Füre-Bernhard en toda su desesperación, o cómo ilustró con unos pocos gestos las relaciones entre las mujeres.

La música de Poulenc, rica en colores y multiplicidad de

estilos, fue plasmada por Srboljub Dinic al frente de la Orquesta Sinfónica de Berna en toda su opulencia sonora, aunque en algunos momentos se hubiese deseado una mayor delicadeza camerística. Esto hubiera beneficiado también a las sensibles prestaciones de Hélène Le Corre como Constance o Rachel Harnisch como Blanche. El resto del bien configurado elenco no tuvo problemas en hacer sonar sus poderosos instrumentos, destacando Claude Eichenberger como Mère Marie por encima de Fabienne Jost en el papel de la nueva priora, madame Lidoine.

Reinmar Wagner

Petibon cautiva en el papel protagonista

LULU PROHIBIDA A MENORES

Grand-Théâtre. 4-II-2010. Berg, **Lulu.** Patricia Petibon, Julia Juon, Silvia de la Muela, Robert Wörle, Bruce Rankin, Pavlo Hunka, Gerhard Siegel, Hartmut Welker. Orquesta de la Suisse Romande. Director musical: **Marc Albrecht.** Director de escena: **Olivier Py.** Decorados y vestuario: Pierre-André Weitz.

GINEBRA La *Lulu* de Olivier Py es indudablemente un gran espectáculo teatral. Aunque uno se pregunta qué ha empujado al Gran Teatro de Ginebra a considerar indispensable prevenir a la prensa sobre la prohibición del espectáculo a menores de 16 años... La puesta en escena de Py se impone en primer lugar por la dirección de actores. Cada personaje resulta de una veracidad excepcional, sin artificios. Patricia Petibon se desprende poco a poco de su pudor en el transcurso de un primer acto algo prolijo que se desarrolla en un escenario atestado de accesorios mientras, en último plano, unos técnicos empujan furtivamente un decorado giratorio que deja ver escenas de la vida cotidiana de una metrópoli. Olivier Py funda su dramaturgia

en el prólogo, bajo una carpa de circo, con payaso triste (Schigolch), domador, fieras, etc. La conclusión remite a dicho prólogo, con los personajes del circo rodeando a una Lulu crucificada desnuda. Sólo el final provoca interrogantes: la condesa Geschwitz se ahorca antes de que Jack el destripador/Dr. Schön, vestido de Papá Noel, aparezca, mate a Lulu y degüelle a Geschwitz, que rescata para un último adiós a Lulu, de nuevo desnuda y con los brazos en cruz... Sorprenden los motivos para prohibir el espectáculo a menores, considerando el contexto de la acción y la evolución de la heroína; ni siquiera por el film porno en blanco y negro con imágenes desenfocadas proyectado en la sala de cine al amparo del subsuelo londinense donde



Patricia Petibon en *Lulu*

se han refugiado Lulu, Geschwitz, Alwa y Schigolch. Un fabuloso momento teatral se produce cuando, durante el interludio del segundo acto, en lugar del film mudo previsto por Berg, se asiste en menos de tres minutos al arresto, proceso y hospitalización de Lulu.

Patricia Petibon encarna a una cautivadora y fascinante Lulu, magnética y sensual, de voz refulgente y carnosa. De timbre ardiente y armónicos policromos, Julia Juon es una radiante Geschwitz y Pavlo Rankin un Schön aún lozano, lo que corrobora su voz algo falta de negrura. Tenor heroico, Gerhard Siegel esboza un Alwa de impulsos tristanescos. Hartmut Welker es, a los sesenta y ocho años, un Schigolch todavía vigoroso. Con pocas excepciones, el conjunto del reparto es de gran nivel. Marc Albrecht ama evidentemente esta partitura, de la que consigue disimular las longitudes del primer cuadro del tercer acto, el menos logrado y el más marcado por la mano de Cerha.

Bruno Serrou

Hermann esconde *Las bodas* tras espejos y bambalinas

DEMASIADO SOFISTICADAS

Theater. 31-I-2010. Mozart, *Le nozze di Figaro*. Tobias Hächler, Marc-Olivier Oetterli, Katharina Persicke, Simone Stock, Caroline Vitale, Flurin Caduff, Boris Petronje. Director musical: **Howard Arman**. Director de escena: **David Hermann**. Decorados y vestuario: Christof Hetzer.



Toni Suter

Escena de *Las bodas de Figaro* de Mozart en el Teatro de Lucerna


LUCERNA El montaje de David Hermann de la comedia mozartiana fue excesivamente complejo y sofisticado. Se equivocó por completo al querer contar de otra manera la historia que, gracias a Beaumarchais y Da Ponte, funciona tan bien. Una y otra vez, frases centrales de la obra eran dirigidas a la persona equivocada, bien por puro capricho, o bien porque el afectado había desaparecido por una de las muchas puertas sin saber por qué. El funcional decorado de Christof Hetzer permite de manera excelente crear unos espacios siempre cambiantes, pero Hermann ocultó de tal modo a los personajes que se convirtieron en elementos secundarios, sepultados por un maremágnum de imágenes de vídeo, juegos de espejos, luces y sombras o

un teatro de marionetas eróticas. Todo esto hizo que la representación nunca resultase aburrida, pero tampoco divertida, visualmente atractiva o coherente.

Por el contrario, el aspecto musical merece los mayores elogios: bajo la batuta del maestro británico Howard Arman, la Orquesta Sinfónica de Lucerna tocó de forma transparente, despierta y ágil, y con una ligereza y dominio de la articulación propios de un conjunto de instrumentos originales. El reparto estuvo asimismo a la altura de las exigencias: magnífico en especial Tobias Hächler como expresivo Conde Almaviva, pero también Katharina Persicke en una segura Condesa y Marc-Olivier Oetterli en un estilizado Figaro.

Reinmar Wagner

Pergolesi Dixit Dominus
 Confitebor tibi, Domine | Chi non ode e chi non vede | Salve Regina in A minor
 ORCHESTRA MOZART CLAUDIO ABBADO



ARCHIV PRODUKTION

Proyecto Pergolesi

DIXIT DOMINUS, MISSA S. EMIDIO, etc.


Claudio Abbado

Dos nuevas entregas de las grabaciones que Claudio Abbado, junto a la Orquesta Mozart, dedica a Pergolesi en el 300 aniversario de su nacimiento.

Incluyen obras como la *Missa S. Emidio*, *Manca la guida al piè*, *Laudate pueri Dominum*, *Salve Regina en fa m*, *Dixit Dominus*, *Salve Regina en la m*, etc.


PERGOLESI: DIXIT DOMINUS; SALVE REGINA EN LA M; CONFITEBOR TIBI, DOMINE; CHI NON ODE E CHI NON VEDE
 RACHEL HAMISCH / JULIA KLEITER / ROSA BOVE / LUCIO GALLO
 CORO DE LA RADIOTELEVISION SUIZA / ORQUESTA MOZART / CLAUDIO ABBADO // CD

PERGOLESI: MISSA S. EMIDIO; MANCA LA GUIDA AL PIÈ; LAUDATE PUERI DOMINUM; SALVE REGINA EN FA M
 RACHEL HAMISCH / SARA MINGARDO / VERONICA CANGEMI / TERESA ROMANO
 CORO DE LA RADIOTELEVISION SUIZA / ORQUESTA MOZART / CLAUDIO ABBADO // CD




deutschegrammophon.com

NUEVA WEB EN CASTELLANO



universalmusic.es

UNIVERSAL MUSIC GROUP



www.fnac.es

LEIF OVE ANDSNES: “EN LA MÚSICA NO HAY EDADES”

M iércoles, 17 de febrero por la mañana. Madrid. Los representantes políticos de la Nación se entrecruzan en las respectivas yugulares dialécticos bocados que estenotipias, cámaras y micrófonos constatan. A pocos pasos de allí, pantalón y jersey negros, en estado de eterna sonrisa, ajeno a lo que ocurre en el metafórico ring, Leif Ove Andsnes (Karmoy, 1970), remata el desayuno en la cafetería de un hotel. Esa tarde volverá a enfrentarse al programa que dos días antes tocaba en Zaragoza y que, después de nuestra conversación, volverá a cocinar para ofrecerlo con sabor a nuevo. Esta vez, en el Auditorio Nacional de Madrid a la audiencia del ciclo de Grandes Intérpretes. El rostro del pianista noruego muestra una frescura casi infantil, que no delata la cuarentena que coronará días antes de debutar en abril con la Sinfónica de Barcelona: una nueva orquesta de nuestro país, al que regresará en otoño para una gira con la Filarmónica de Londres dirigida por Jurowski.

A día de hoy, ¿qué experiencias acumula con orquestas españolas?

Pocas. En España he trabajado mucho, pero la mayor parte de las veces ha sido solo o invitado por orquestas en gira. Españolas sólo he tocado con dos: la Sinfónica de Galicia, donde hice el *Segundo Concierto* de Brahms —¡tenían razón los que me dijeron que era una gran orquesta; yo disfruté mucho!—, y la de Tenerife. Una vez con cada una, y en ambos casos a las órdenes de Víctor Pablo Pérez. Si la memoria no me engaña, la Sinfónica de Barcelona será la tercera.

Aunque será con una batuta foránea: la del francés Stéphane Denève.

Cuando me invitaron a venir, me dijeron que era él el director. Y siendo alguien que conozco, y que me gusta, pensé que era una buena combinación. Partiendo de la base de que vamos a hacer el *Cuarto Concierto* de Rachmaninov, que el pasado otoño hice por primera vez con él y con la Royal Scottish National Orchestra, de la que es titular. En aquella ocasión, el trabajo fue muy positivo. Me ayudó mucho. Es fácil comprender que meterte por vez primera con ese concierto, asusta un poco. Ante todo, por las dificultades que supone establecer el diálogo entre el piano y la orquesta. El director debe tener muy

claro lo que está haciendo, al tratarse desde ese punto de vista de un concierto mucho más difícil que los otros tres de Rachmaninov. Por eso es el menos popular, el que menos se hace. A mí me ha enamorado por la fuerza de sus armonías, aunque no tenga las largas líneas melódicas del *Segundo* y el *Terce-ro*. Algo así como si se produjese un encuentro entre Rachmaninov y las corrientes más modernas del siglo XX: Stravinski, Prokofiev, el jazz...

Denève y usted tienen prácticamente la misma edad. ¿Se siente así más cómodo, o prefiere batutas con la autoridad de los años?

No me atrevería a decir si es más fácil tocar con unos u otros. No es una cuestión de estadísticas. En ese punto, en la música no hay edades. A decir verdad, me encanta trabajar con directores maduros, en los que se puede percibir la experiencia. Tienen algo especial para mí cuando pienso que le han dedicado tantos años para llegar a comprender realmente la psicología de los músicos gracias a esa experiencia que han ido acumulando. No es lo mismo en todos los casos, pero trabajar con aquellos que lo consiguen, se convierte para mí en una experiencia inolvidable. Porque las orquestas a su vez respetan también a los *viejos* directores, porque son conscientes de que llevan

mucho tiempo en el *negocio* de la música, y son capaces de transmitirte su energía mental: la sensación de que son capaces de comprender más y más cada día. Me acuerdo, por ejemplo cuando hace un par de años toqué con Blomstedt. Si tiempo atrás ya era bueno, ahora es fantástico. Cada vez que vives ese tipo de experiencias, algo sucede. Eso no quita que a veces puedas experimentar sensaciones similares con las jóvenes batutas, con los que tal vez las cosas pueden resultar más sencillas en el nivel personal. En esos casos me suele resultar más fácil decirles abiertamente lo que quiero, algo que tal vez no haría con alguno de más edad. De todas formas, puedo asegurar que en ese punto habitualmente nunca me encuentro con problemas. También he de decir que cada vez me estoy encontrando más directores jóvenes muy buenos, después de un tiempo en el que no había tantos. Desde ese punto de vista, y lo percibo en todos los países en los que toco, vivimos un buen momento, y nos estamos asegurando un buen plantel de batutas de calidad para el futuro.

En enero tocó también el *Cuarto* de Rachmaninov en el Festival de Canarias con la Orquesta de Gotemburgo dirigida por Gustavo Dudamel, con quien lo había hecho en Caracas. ¿Encuentra distinto el modo de trabajar con unos músicos nórdicos y otros de sangre tan caliente?

Es curioso pensar en eso, porque también había trabajado con Gustavo en otras ocasiones: una, en Milán, con la Orquesta de la Scala; otra en París con la Filarmónica de Radio France y, por supuesto que en lo que a él respecta, en todos los casos sigue siendo el mismo. Pero con la Orquesta de Caracas tiene que trabajar de un modo ligeramente distinto. Porque los músicos allí son diferentes. Son fantásticos, pero no tienen tanta experiencia en el repertorio. No se trata de una orquesta de adultos que haya ido asimilando todas las posibilidades sinfónicas. En Caracas hice dos conciertos con ellos. Uno, con el *Concierto n.º 23 en la mayor K. 488* de Mozart, y el *Cuarto* de Rachmaninov, dos obras que posiblemente nunca antes habían tocado. Trabajaron mucho. Si los ensayos terminaban a las 6 de la tarde, los prolongaban hasta las 8, y a los músicos eso no les preocupaba. Y Gustavo siempre con ellos, al pie del cañón. Al principio es verdad que el concierto de Mozart no sonaba demasiado bien, pero él fue consiguiendo limar las imperfecciones retocando el sonido, especialmente en las cuerdas. Hasta que por fin, después de horas y horas de trabajo, funcionó como quería. Tuvimos para cada obra tres días de ensayos, cuando habitualmente se redu-

cen a dos. Pero todo resultaba fantástico a causa, fundamentalmente, de la alegría con que se entregaban a hacer música. Así que, cuando llegamos a Gotemburgo una semana más tarde para hacer de nuevo el *Cuarto* de Rachmaninov, todo resultó inmediatamente más fácil. Desde el comienzo. Porque la orquesta contaba con más experiencia en dos aspectos: el del repertorio, y el de los músicos a la hora de tocar juntos y escucharse. Eso es algo que lleva mucho tiempo, y que aún les falta a los músicos de Caracas. En Gotemburgo todo fue más rápido, y el sonido era muy distinto: muy transparente frente al de Caracas, donde era todo más muscular, digamos. Pero en ambos casos los resultados fueron de gran calidad. En lo que respecta a Caracas, con un alto grado de expresividad, especialmente en las cuerdas. En Gotemburgo destacaba especialmente la experiencia en los vientos, y detalles así, como esa transparencia en las cuerdas que mencionaba. En ambos casos se eligió para el programa además la *Segunda Sinfonía* de Sibelius, y también ahí se podían percibir grandes diferencias. Especialmente esa aportación latina, ese punto muscular.

Le puede venir bien para defender algunas de esas obras románticas que usted interpreta.

Digamos que me emocionan esos músicos, por todo lo que tiene de cordial su modo de tocar. Me gusta el alma de la orquesta. Pero debo admitir que en el caso de Sibelius me quedo con el modo en que lo hace la de Gotemburgo, que entiende mejor la melancolía que hay en esa música.

Procediendo, como es su caso, de un área privilegiada del planeta en lo que respecta a la relación con la música desde la infancia, ¿cómo ve el fenómeno del Sistema puesto en marcha por Abreu?

Lo que ocurre en Venezuela es algo absolutamente único y fantástico. Es verdad que en los países escandinavos contamos con buenos métodos de enseñanza musical, pero no tiene nada que ver con lo que ocurre en Caracas. Lo que allí está ocurriendo es un milagro. Cuando ves como esos niños, con seis años, tocan el violín. Cuando descubres la felicidad que les produce hacer música juntos, ir desarrollando las distintas etapas, ascendiendo peldaños desde la infancia hasta posiciones superiores, asumiendo cada cual la responsabilidad de ir enseñando a las generaciones siguientes, sólo te cabe pensar que aquello es algo fantástico. No es de extrañar que quieran poner en práctica algo similar muchos países del entorno, incluso de otras latitudes, donde ya lo están intentando. En Estados Unidos, en Escocia... están planteándose seriamente activar un programa de esas características.

Puede funcionar, pero es muy difícil que alcance los niveles de Venezuela, donde el alma que late es inconmensurable. Veremos qué pasa en el futuro. De aquí a cien años, ¿en qué niveles musicales se va a mover Venezuela? Con generaciones tras generaciones de músicos, algunos de ellos, formándose fuera. Como los que ya están en orquestas del calibre de la Filarmónica de Berlín.

Hasta ahora, la única obra prácticamente, que ha aparecido en la conversación es el *Cuarto Concierto* de Rachmaninov. Lo mismo que hace algunos años ocurría con los dos primeros, que acabó grabando. ¿Van las cosas por ahí? ¿Rematará la faena?

Pues sí. El *Cuarto Concierto*, que grabaré en abril en Londres, con Pappano y la Sinfónica de Londres, aparecerá en un mismo CD junto con el *Tercero*, que grabamos el año pasado en la misma ciudad y con la misma orquesta.

Los dos primeros también los grabó con Pappano, pero con la Filarmónica de Berlín. ¿Cómo no ha cerrado el ciclo con los mismos músicos?

Diría que ante todo la decisión obedece a razones prácticas, que a su vez tienen que ver con los tiempos de Pappano, y éste es su momento con la Sinfónica de Londres, una orquesta fantástica. Especialmente para tocar Rachmaninov, un compositor al que conocen maravillosamente. Las cosas han venido así, y a mí me parece muy bien que así sean.

Queda en el aire esa idea de haber compactado el trabajo con los mismos músicos.

Puede que sí. Pero en lo que a mí respecta, lo más importante es hacerlos con el mismo director. Porque hemos desarrollado un alto nivel de entendimiento entre nosotros, y compartimos además ese sentimiento conjunto por Rachmaninov. Al margen de eso, el gran Toni Pappano ha establecido una estupenda relación con esta orquesta londinense, a la que ha dirigido en muchas ocasiones. Muchas más que a la Filarmónica de Berlín. Esas cosas vienen a simplificar todo a la hora de desarrollar el proyecto.

Uno de sus primeros discos fue precisamente el *Tercero* de Rachmaninov. ¿Han cambiado mucho sus ideas desde entonces?

Sí. Es la primera vez que regreso en un disco a una obra que ya había grabado. Y puedo decir que mi modo de tocarla ahora es totalmente distinto a cuando la grabé hace tiempo. Con 23 o 24 años era yo muy tímido. Creo que ahora la hago con más contrastes. Tal vez de un modo más romántico, entre la alta calidad virtuosística y el dramatismo que requiere. En este momento de mi vida conozco unas emociones distintas, que intento incorporar a este concierto. **Cosas de la edad. Al fin y al cabo, ya entra en ese punto crucial de los 40, cuando la**

madurez de la experiencia va arrinconando la juventud, sin perderla.

Está claro que desde hace algún tiempo ya no me reconozco como el joven. Y es que son muchos los conciertos que he tocado a lo largo de veinte años de profesión. Veo cómo ha crecido el caudal acumulado de repertorio que he ido incorporando en este tiempo. Algo que al principio, cuando estaba empezando, nunca pensé que sucedería. Me daba la impresión de que iba aprendiendo, asimilando, lentamente. Todo me parecía que me iba a suponer dedicarle mucho tiempo. Ahora, cuando echo la vista atrás, veo que son muchas las cosas que he hecho.

¿Cuántas actuaciones se anota por término medio al año?

Más o menos cien, pero estoy intentando reducir el número un poco.

¿Cuenta en ello la responsabilidad que se le avecina cuando en junio sea padre primerizo?

También por eso, pero era algo que ya me había planteado antes de saberlo. Pensaba dejarlo en unos 70 conciertos, porque cien me parecen demasiados. Te pasas todo el tiempo de giras. Vuelves a casa, te quedas tres días, y otra vez de viaje. Y con frecuencia, para estudiar cosas nuevas, necesito estar en casa dos o tres semanas y asegurarme de que las he aprendido bien. De ahí mi idea de poner en práctica esta decisión, para centrarme más entre Bergen, donde tengo una casa con mi compañera, y el apartamento que tenemos en Copenhague, donde estamos a veces.

Bergen, es la patria chica de Grieg, compositor de quien usted parecía en un principio ser embajador. Y de repente, parece que lo ha aparcado.

Me identifico con muchos compositores. Estoy enamorado, por ejemplo, de Chopin, y si se mira mi agenda se puede comprobar que también he pasado muchos años sin tocarlo. Al comienzo de mi carrera toqué mucho sus sonatas, y otras obras durante un tiempo, y lo dejé hasta ahora, cuando he vuelto a él y a redescubrir mi pasión por esa música suya tan refinada. Es increíble. Y más increíble aún tocar a Schumann y a Chopin en un mismo programa.

Como el que acaba de hacer en Zaragoza y ahora en Madrid.

Por eso precisamente. Schumann es, en cierta medida, más fácil de tocar que Chopin. A día de hoy lo identifico con Mahler. No exactamente con su música, sino con esa especie de esquizofrenia desde un punto de vista cerebral, desde las emociones: en ese ir adelante y atrás. Chopin es mucho más clásico, en la línea, digamos, de Mozart, y al tiempo también extremadamente romántico y enormemente refinado en todos los aspectos. Empezando por su línea

musical, que lo convierte para muchos pianistas en un compositor mucho más difícil que Schumann a la hora de dar con el modo preciso de tocarlo. En lo que a mí respecta, encontrar la forma exacta de interpretar a Chopin es un misterio que intento resolver.

En los programas aludidos, entre Chopin y Schumann introducía una obra de Kurtág, ¿era el sorbete para diferenciar sabores entre plato y plato?

En primer lugar, lo hago porque considero a Kurtág un gran compositor. Tal vez el mejor de todos los creadores vivos. Y en alguna medida, su música guarda cierta similitud con la de Schumann. Con frecuencia ambos recurren a piezas muy cortas en las que en un breve espacio de tiempo son capaces de contar muchas cosas. Aparte de que en muchos casos Kurtág titula sus obras como homenajes a este amigo o aquel. Son creaciones muy personales cargadas de mensajes similares a los que Schumann podía lanzar a Clara a través de las suyas. Ese razonamiento es el que me ha llevado a pensar que ambos compositores casan muy bien juntos, y es lo que he hecho poniendo a Kurtág en medio del programa, junto a Schumann.

Volviendo a Grieg, ¿qué va a pasar con él?

Ya veremos. Después de 2007, cuando se celebró en Bergen el centenario de su muerte y yo centré en su obra gran parte de mi trabajo, pensé que ya había hecho mucho Grieg, que para mí sigue siendo un compositor maravilloso. Pero en este momento no aporta demasiado a mi repertorio. Así que por el momento, y puesto que tengo otros planes en la cabeza, he decidido dejarlo a un lado durante algunos años, para luego regresar a él. En el futuro me apetecería mucho, si doy con una buena nómina de voces capaces de cantar en noruego, trabajar a fondo sus canciones. Entre las casi doscientas que escribió, hay algunas realmente fabulosas, en las que encuentro una parte de su mejor música. Y aun así, no se interpretan con tanta frecuencia como su obra para piano.

Otra de sus referencias iniciales fue la música de Janáček, que le transmitió su profesor, Jirí Hlinka, ¿sigue los mismos pasos de la de Grieg?

No. El último año toqué bastante su ciclo de piano y la *Sonata para violín*. No, no. Janáček siempre estará ahí entre mis compositores preferidos. También el mismo profesor insistió mucho en mi juventud para que tocara Smetana, y aunque no me siento tan cercano a su música, toqué algunas piezas, que son fantásticas en cuanto a la técnica para el piano. No le hice tanto caso con Dvorák, de quien todavía no me perdona no haberme aprendido aún el *Concierto para piano [rie]*. Puede que algún día me ponga en ello. Por

ahora mi experiencia con Dvorák se limita a algunas de sus composiciones para piano que me gustan y que espero aprenderme bien algún día. Como las 13 piezas de los *Cuadros poéticos* del *Op. 85*, que nunca he tocado y me parece un ciclo precioso.

En su última grabación, en torno a los Cuadros de una exposición de Musorgski, acuñó también a Schumann. ¿Por alguna razón específica, o sólo para completar los 60 minutos que el disco exigía?

En este caso favorecía un proyecto que puse en pie con el título *Cuadros reenmarcados*, para el que recurrí desde el punto de vista plástico a la obra del artista Robin Rhode. El programa incluía además las dos piezas de los *Recuerdos de infancia* de Musorgski, que servían de enlace con las *Escenas de niños* de Schumann. Una música, claro que muy distinta a la de Musorgski, pero en ambos ciclos los compositores nos intentan transmitir sus emociones ante panoramas distintos: unos cuadros o la situación de la infancia de una manera muy directa. En el caso de Schumann, describiendo con mucha más intimidad, en Musorgski con más carga de teatralidad en cada uno de los cuadros. Sin embargo, y a pesar de todo, uno y otro tienen cosas en común desde el punto de vista programático, puesto que los dos están describiendo con música y de un modo muy directo determinados sentimientos o situaciones. Desde ese punto de vista, ambos ciclos son muy especiales en la Historia de la música.

¿Pone el arte en ese proyecto al servicio de la música para realizarla?

No lo sé. Mi intención no era esa, porque está claro que la música puede sostenerse por sí misma. Mi idea se limitaba a combinar esas dos formas de expresión artística con el fin de conseguir nuevos resultados. Pero no porque la música los necesitase, sino como una propuesta de paisaje artístico alternativo. Esos cien conciertos que venía haciendo hasta ahora, ¿en qué proporción los dividía?

No lo sé con precisión. Los que hago con orquestas supondrían la mitad del total, y el resto dividido a partes iguales entre recital y música de cámara.

Para esa última faceta, no habría encontrado mejor vehículo que la creación, siendo casi un adolescente, del Festival de Risor, que en junio programa su XX edición con usted al frente.

Aunque ya puedo adelantar que este verano será el último conmigo como director artístico. Como decíamos, llego a los cuarenta, y en ese punto de mi vida me he propuesto reorganizarme, y entre otras cosas, al valorar mi dedicación hasta ahora en Risor, me he dado cuenta de la cantidad de tiempo y energía que le he dedicado. Ahora quie-

ro derivar hacia otras cosas: desde tocar a disfrutar mi casa. Me ha tocado afrontar esa difícil resolución y con esta edición digo adiós al Festival del que, a partir del próximo año, se responsabilizará el violinista Henning Kraggerud.

¿Algo especial para la ocasión sonada?

Bueno, hemos elegido como tema el exilio, por lo que el programa estará lleno de música de compositores que tuvieron que abandonar sus países por distintas circunstancias. Como les ocurrió a Schoenberg, Stravinski y otros muchos en la Segunda Guerra Mundial. Pero también hemos contado con algunos como Chopin, que en su momento se vio obligado a dejar Polonia para instalarse en París, o Dvorák, que debió residir en América durante varios años. Y tal vez pueda considerarse algo extraordinario la gira de tres semanas en otoño con motivo de mi salida. Haremos una especie de minifestivales en Bruselas, Londres y Nueva York, con cuatro conciertos en cada ciudad. A partir de ese momento, pasaré a convertirme para el tiempo venidero en un fuerte apoyo para la organización, como miembro del Comité Artístico del Festival, en el que seguiré tocando regularmente, pero ya sin la responsabilidad del día a día en la gestión.

Antes hablaba de trabajar con cantantes.

¿Le sirve como otro modo de hacer música de cámara?

Mucho. Especialmente en determinados repertorios en los que me siento muy cómodo, como las canciones de Schubert y Schumann, que están entre lo mejor de su producción. Una música de la que no me podría imaginar quedándome al margen. Necesito hacer *Winterreise*, *Dichterliebe*... esas obras que se convierten en un sueño para cualquier pianista, teniendo en cuenta la importancia que le corresponde en ellas al piano.

¿Con qué cantantes las está haciendo?

Trabajé bastante con Ian Bostridge al principio, y puede que volvamos a hacerlo en el futuro. En este momento estoy cerrando unos planes con Matthias Goerne, además de colaborar con otros cantantes en distintos festivales, que es algo que siempre me ha gustado.

¿Sviatoslav Richter, sigue siendo su modelo?

Ya no tanto como al principio. Claro está que continúo admirando todo lo bueno que Richter hizo, pero con el paso de los años he ido descubriendo otros pianistas que también me han ido fascinando, como Michelangeli, Lipatti, Rubinstein... A día de hoy no me decanto especialmente por un pianista en concreto. Y en este punto debo decir que alguien muy importante para mí, y cuyo talento me parece subestimado, es Géza Anda, que a veces me resulta increíble. Admirando a Rubinstein, ¿no le atrae el

repertorio español?

Es verdad que apenas he tocado música española. Me pasa lo mismo con la francesa, de la que me he limitado a un poco de Debussy, y tampoco he hecho Ravel, por ejemplo. Pero claro que me gustaría tocar música española, a pesar de que España esté físicamente muy lejos de Noruega. ¿Qué me recomendaría, *Iberia*?

Después de haber estrenado algunas obras contemporáneas. ¿Insiste en esa vía?

Creo que nadie ve en mí al pianista que interpreta mucha música contemporánea, aunque me gusta incluirla en mi repertorio. Como el Kurtág del programa Chopin-Schumann. Es importante hacerlo porque sirve para medir el grado de riesgo que la audiencia quie-

re asumir. Con Kurtág pasa: al ver el nombre, se ponen a la defensiva, y cuando lo escuchan lo encuentran interesante. Es un efecto que me resulta curioso observar en los conciertos. Aparte de que sirve para aclarar los oídos y escuchar después un Schumann distinto. En cuanto a los estrenos, lo he hecho en tres ocasiones, y lo pasé muy bien, porque es emocionante tocar algo que nadie antes ha tocado. A pesar del miedo que puede producir el desconocer cómo va a terminar esa aventura.

¿Una sensación tan emocionante como la del padre expectante que está viviendo?

No tienen nada que ver. Aguardar los resultados de un nuevo concierto puede ser muy emocionante, pero esperar un hijo está por encima de todo.

Juan Antonio Llorente



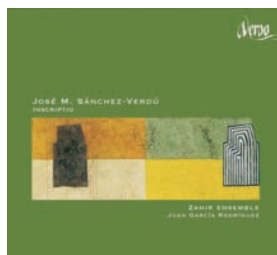
LOS DISCOS EXCEPCIONALES DEL MES DE MARZO

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.



BEETHOVEN: Sinfonías n^{os} 2 y 6. ORQUESTA DE CÁMARA FILARMÓNICA DE BREMEN. Director: PAAVO JÄRVI. RCA 88697542542

Disco recomendable a cualquiera, pero muy especialmente a quienes anhelan sentir la emoción más como producto de la perfección que de la subjetividad. **J.G.-R.** Pg. 80



SÁNCHEZ-VERDÚ: Inscriptio (Deploratio IV). Arquitecturas del límite. Qasid 3. Giorno dopo giorno. Kitab 3. Deploratio II. e.a.

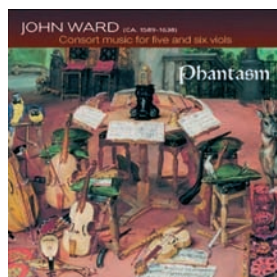
ZAHIR ENSEMBLE. Director: JUAN GARCÍA RODRÍGUEZ. VERSO VRS 2076

Sánchez-Verdú tamiza hasta el extremo de llegar a fascinar por una resonancia, por un simple aleteo. **F.R.** Pg. 98



BRUCKNER: Sinfonía n^o 7. FILARMÓNICA DE BERLÍN. Director: CARLO MARIA GIULINI. TESTAMENT SBT1437

Nada que comentar como no sea la deslumbrante belleza orquestal, el fraseo excepcional, los etéreos *pianissimi*, la efusividad marca de la casa. **E.P.A.** Pg. 75



WARD: Música para consort a 5 y a 6 violas. PHANTASM. LINN CKD 339

Sensacional registro que reivindica sobradamente a un compositor un tanto oscurecido. **E.M.M.** Pg. 104



BRUCKNER: Sinfonía n^o 8. FILARMÓNICA DE BERLÍN. Director: CARLO MARIA GIULINI. TESTAMENT SBT2 1436

A la altura del mejor Bruckner que puedan imaginar, incluido el de Celibidache. **E.P.A.** Pg. 75



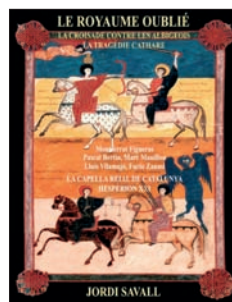
GÜNTER WAND. Director. *Obras de Beethoven, Brahms, Bruckner, Schubert y Schumann.* SINFÓNICA ALEMANA DE BERLÍN. 8 CD PROFIL PH09068

Grandes obras de la tradición actualizada en esta oportunidad por este joven octogenario, que nos ofrece aquí una docena de muestras de su arte más consumada. Recomendación absoluta. **E.P.A.** Pg. 106



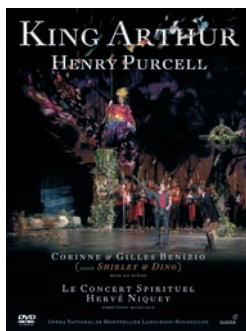
FAURÉ: Cuartetos con piano. TRÍO WANDERER. ANTOINE TAMESTIT, VIOLA. HARMONIA MUNDI HMC 902032

Las dos obras aquí recogidas son extraordinarias. La interpretación que nos sirven los miembros del Trío Wanderer, reforzados por el viola Antoine Tamestit, tiene fuerza, color y sobre todo pasión. **J.C.M.** Pg. 84



EL REINO OLVIDADO. LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA. HESPÉRION XXI. Director: JORDI SAVALL. 3 CD ALIA VOX AVSA 9873 A/C

Jordi Savall se confirma como uno de los más incisivos, imaginativos y lúcidos recreadores de la música medieval europea y sus puntos de contacto con repertorios de otras civilizaciones cercanas. **P.J.V.** Pg. 110



PURCELL: El rey Arturo. ANA MARIA LABIN, CHANTAL SANTON-JEFFREY, MÉLODIE RUVIO, MATTHIAS VIDAL, MARC MAULLION, JOÃO FERNANDES. CORO Y ORQUESTA DEL CONCERT SPIRITUEL. Director musical: HERVÉ NIQUET. Directores de escena: CORINNE Y GILLES BENIZIO. GLOSSA GVD 921619

Verdaderamente hilarante de ver, pero no por ello menos interesante de escuchar. **A.B.M.** Pg. 113



Actualidad camerística

DE BACH A SCHNEBEL

Con las dos colosales colecciones violinísticas de Johann Sebastian Bach (*Sonatas* y *Partitas*) iniciamos este breve repaso a la actualidad camerística de los próximos meses. Y es que se anuncian dos nuevas versiones de este monumento musical a mayor gloria del violín solo: las debidas a Isabelle Faust (Harmonia Mundi) y Sergei Khachatryan (Naïve). Las noticias beethovenianas se refieren a una nueva entrega de sus *Cuartetos de cuerda* a cargo del Artemis (Virgin) y el anuncio del ciclo de sus *Sonatas para violín y piano* que, también en Virgin, tendrá como protagonistas a Renaud Capuçon y Frank Bräley. Atendiendo a estas mismas obras, Hiro Kurosaki y Linda Nicholson acaban de publicar el segundo volumen (Accent) de su integral con instrumentos originales. De su contemporáneo francés, el malogrado Hyacinthe Jadin (1769-1800), Timpani investiga en su legado cuartetístico con un registro del Cuarteto Cambini.

A la espera de la salida de su segundo (y último) volumen consagrado a la obra para violín y piano de Schubert con Martin Helmchen al piano, Julia Fischer se despide de PentaTone para desembarcar en Deutsche Grammophon con los *Caprichos* de Paganini (colección afortunada últimamente desde el punto de vista discográfico) como carta de presentación. También en el sello amarillo Anne-Sophie Mutter y Lambert Orkis nos ofrecerán su lectura de las *Sonatas* violinísticas brahmsianas. Sin salir del Romanticismo germano, el pianista Eric Le Sage con Antoine Tamestit, François Leleux, Paul Meyer y Bruno Schneider nos brindan *Tríos* de Reinecke en Sony-BMG.

El Cuarteto de Utrecht incorpora al catálogo de MDG el primer volumen de los *Cuartetos de cuerda* (*Opp. 11 y 22*) de Chaikovski mientras Timpani, siempre a la búsqueda de recuperar el repertorio más desconocido, publica dos atractivos monográficos: uno dedicado a Jean Huré, recién editado, que incluye la *Sonata para violín y piano* y el *Quinteto para piano y cuerdas*, con Philippe Koch, Marie-Josèphe Jude y el Cuarteto Louvigny, y el otro con Maurice Emmanuel como protagonista, a cargo de Raphaël Peraud, Alexis Galpérine y el Ensemble Stanislas. Asimismo dentro del repertorio francés, el Cuarteto Arcanto publicará en Harmonia Mundi sus versiones de los *Cuartetos* de Debussy, Ravel y Dutilleux.

Y para concluir, dos entregas contemporáneas debidas al ubicuo Cuarteto Diotima, que acaba de resucitar con gran éxito tres formidables *Cuartetos* de Onslow en Naïve: en Wergo aparecerá *Anea Crystal* de Chaya Cernowin y en Neos un monográfico consagrado a Dieter Schnebel.

SUMARIO

ACTUALIDAD:

De Bach a Schnebel. 69

ENTREVISTA:

José Franch Ballester. *L.S.* 70

REFERENCIAS:

Berlioz: Las noches de verano. *E.P.A.* 72

ESTUDIOS:

Vicisitudes de Orfeo. *F.F.* 74

REEDICIONES:

Testament. *E.P.A.* 75

Hyperion Helios. *D.A.V.* 65

Naxos Historical. *R.A.M.* 77

DISCOS de la A a la Z 78

DVD de la A a la Z 112

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS. 96

José Franch Ballester:

“HAY QUE CONECTAR CON LOS JÓVENES”

El clarinetista José Franch Ballester (Moncofa, Castellón, 1980) ha ganado el premio al artista revelación del año en los Midem Classical Awards 2010, concedidos en colaboración con la International Artist Managers Association. Es la primera vez que se otorga el galardón a un artista español. SCHERZO estuvo con él poco después de la ceremonia de entrega de los premios.

¿Por qué el clarinete?

Porque en mi familia hay muchos clarinetistas, desde mi bisabuelo. Lo llevamos en los genes. Un primo hermano de mi padre, Venancio Rius, fue mi profesor, quien me dio una base sólida desde que yo tenía nueve años hasta que me encaminó a Estados Unidos después de estudiar en La Val de Uxó y en el Conservatorio de Valencia.

Y en Norteamérica cambia su vida.

Pues sí. Llego allí a los diecinueve años, hago las pruebas en el Curtis Institute de Filadelfia y aquello, en efecto, me cambia la vida. Imagínese, tener como profesores a Donald Montanaro o a Ricardo Morales, que es el primer clarinete de la Orquesta de Filadelfia.

¿Qué hace distinto al Curtis?

Lo bueno del Curtis es que todas las semanas pasan por él los maestros que están con la Filarmónica de Nueva York o con la Orquesta de Filadelfia: Rattle, Gergiev, quien ande por allí. Todas las semanas tocas con gente así mientras trabajas música de cámara con el Cuarteto Guarneri o con el Emerson... Es estar expuesto a un ambiente fantástico.

El Curtis tiene su propia orquesta, lo que seguramente hace más fácil saber si uno quiere llegar a ser un buen primer aíl o un solista, digamos, independiente.

Cuando estudié en el Curtis encaminé la formación hacia los tres aspectos posibles: la música en la orquesta, la música de cámara y el trabajo como solista. Siempre he querido tocar muy bien dentro de una orquesta y ahora creo

que puedo tocar bien como solista junto a una orquesta. También me encanta la música de cámara. Los profesores me decían que tenía personalidad especial para ser solista, así que adelante. En 2004 gané un premio Young Concert Artist y la temporada 2004-2005 di cien conciertos. Ese fue el principio en serio. En 2008 llegó el Avery Fischer Career Grant, otro premio para jóvenes artistas.

En el concierto de la entrega de los MCA, tocando la *Rapsodia de Debussy* llamó mucho la atención su técnica.

Utilizo la respiración continua: mientras soplas tienes aire dentro, puedes tocar y respirar al mismo tiempo.

¿Lo aprendió...?

Lo aprendí en España con mi profesor.

Su sonido es muy bello. ¿Qué importancia tiene el instrumento?

Somos como los corredores de Fórmula 1, que sin un buen coche no pueden ser competitivos. Yo creo que puedo sonar más o menos igual con cualquier buen instrumento pero el mío me da un punto extra, el tipo de boquilla, los barriletes, las campanas. Me lo fabrica en Canadá Morrie Backun. Y el clarinete de bassetto para Mozart me lo hace Stephen Fox. Todo a mano.

¿Le interesa la música contemporánea?

Me encanta. Soy joven y quiero tener variedad de repertorio, demostrar que puedo tocar bien cualquier música. Todos los años encargo obras para clarinete y he estrenado muchas piezas. Entre unas cosas y otras, obras



de Kenji Buch, Paul Schoenfield, Edgar Meyer, William Bolcom, George Tsontakis, Jake Heggie o Kevin Puts. En el Lincoln Center, en distintos festivales. Y estoy preparando obras encargadas a compositores españoles que por ahora no puedo decir quiénes son. Me gusta ser variado en los recitales pero tocar siempre música contemporánea, muchas veces Piazzolla, que me entusiasma desde que empezaba. Quiero integrar el clarinete en Piazzolla y para eso trabajo con Pablo Zinger

de Nuevo Tango. Es bonito ver la agenda y decir ayer hice Brahms, esta semana hago Debussy, la próxima Copland, luego Piazzolla y después un estreno. Y eso me ayuda para que mi carrera no sea siempre lo mismo.

¿Le gusta el *Concierto de Copland*?

El arranque es de lo más bello que se ha escrito nunca para el clarinete y el cambio de ritmo que le sigue es increíble. Lo recuerdo y me pone los pelos de punta. Qué pieza. Dentro de una semana la toco

en Londres con la BBC Concert Orchestra dirigida por Keith Lockhart.

¿Cuál sería su recital ideal?

No sé. Ahora mismo, con piano, Poulenc y Brahms, por ejemplo. Y algo nuevo, claro.

Su sonido y su estilo son perfectos para Brahms.

Precisamente en estos días empiezo con el pianista Warren Jones una gira con las sonatas de Brahms.

Destila usted entusiasmo.

Es que me va muy bien, estoy muy contento. Y mis profesores me animan a hacer esto ahora, me dicen que, si entro en una orquesta, esta experiencia, este aprender cada día más sería imposible. Los músicos que conozco, los lugares que veo..., soy como una esponja que lo absorbe todo. Es una experiencia impagable. Tengo que repetirlo: impagable.

¿Y los discos?

Después de los *Contrastes* de Bartók para Deutsche Grammophon con la Lincoln Center's Chamber Music Society, acabo de grabar Piazzolla después de cuatro años de trabajarlo. Saldrá en unos meses. El piano es Zinger y el violonchelo Yang Sang. Es importante tocar mucho una música antes de grabarla, trabajarla muy bien antes de entrar en el estudio.

Le gusta colgar su música en su página web

www.josefranchballester.com
Lo hago mucho con producciones especiales para la página. Cuando la creé lo hice para que fuera una ventana de mi actividad, para que se me conociera mejor. Por eso tengo micrófonos, cámaras, grabo mis conciertos. Enseguida voy a poner más vídeos con cosas nuevas, un estreno de Adam Neiman, música de Arturo Márquez...

¿Cuándo le escucharemos en España?

En abril con Nuevo Tango, con Pablo Zinger. Y después nada más. Volveré a Estados Unidos y a las giras. No hay mucho en España. Y no tengo tiempo de ponerme a llamar a ver qué pasa.

¿Qué falta para que un buen músico pueda hacer toda una carrera en España y trabajar aquí?

Darle un 15% de presencia en las programaciones a la gente joven que va saliendo. No hace falta más. Que para ponerse una medalla lo importante sea descubrir a alguien y no traer por enésima vez a la estrella de turno, qué se yo, a

Cecilia Bartoli, a la que respeto y admiro muchísimo.

¿A qué clarinetista le gustaría parecerse?

Parecerme, a nadie. Pienso que cada uno debe tener su propia voz y su forma de tocar. Siempre me ha gustado mucho Ricardo Morales, mi profesor en Filadelfia. Y me encanta Martin Fröst, que trabaja el repertorio contemporáneo.

Estaba claro. ¿Y míticos como Jack Brymer o Gervase de Peyer?

Aquella era la escuela inglesa y todo ha cambiado muchísimo. Me gustan Reginald Kell o Robert Marcellus o Harold Wright, que tenía una forma de tocar maravillosa. A los clarinetistas de hoy no les gusta escuchar a los de antes. Eran otras maneras de tocar. En Filadelfia escuché muchísimas grabaciones de clarinetistas antiguos para crear a partir de ahí, como punto de partida, como inspiración hacia un sonido propio. El clarinete ha evolucionado extraordinariamente desde aquellos nombres: los instrumentos, la época, la técnica, todo es diferente. **Hasta las orquestas.**

Y para un clarinetista las norteamericanas son ideales. Empiezas a tocar y notas cómo están ahí, preparadas, ensayadas...

Tenemos que terminar...

Pues déjeme que le diga una cosa. Los medios de comunicación, la televisión sobre todo, crean muchos falsos modelos que la gente joven mira y trata de imitar. Yo soy un joven artista, alguien que está despegando, que empieza. Y la misión que tengo es diferente a la de alguien que ya tiene una carrera hecha. Mi misión es conectar con el público joven, con la audiencia normal, atraer a los que no van a los conciertos, a los que normalmente no se identificarían conmigo. Y, al mismo tiempo, ser una referencia para muchos clarinetistas españoles, para que vean que es posible lograr cosas. Por eso es importante este premio, poder tocar aquí o en España o en cualquier parte. Hoy, en Cannes, simplemente, ha tocado un artista español, joven, que está haciéndose, que demuestra lo que se puede lograr, que hay que trabajar e intentar llegar. Detrás del que lo consigue hay siempre toda una historia.

Luis Suñén




BACH
Sacred Masterpieces
Cantatas
JOHN ELIOT GARDINER

John Eliot Gardiner

BACH: OBRAS SACRAS

Argenta, Bonney, Chance, Von Otter, etc.

Archiv reúne por primera vez y al mejor precio las obras sacras de Bach dirigidas por Gardiner. Junto al Coro Monteverdi y los English Baroque Soloists, el mejor despliegue de voces especializadas: Argenta, Bonney, Chance, Von Otter, Rolfe Johnson, Schmidt, etc. IRÁ ACOMPAÑADA DE UNA SELECCIÓN DE CATÁLOGO DE MÚSICA SACRA A UN PRECIO MUY ESPECIAL.

BACH: OBRAS SACRAS
ORATORIO DE NAVIDAD, LAS PASIONES SEGÚN SAN MATEO Y SEGÚN SAN JUAN, LA MISA EN SI MENOR, EL MAGNIFICAT Y UNA SELECCIÓN DE 37 CANTATAS, OBRAS Y MOTETES, ETC.
CORO MONTEVERDI / ENGLISH BAROQUE SOLOISTS
SIR JOHN ELIOT GARDINER
ED. LTDA (CAJA CON 22CDs Y LIBRETO DE 32 PG.)




deutschegrammophon.com universalmusic.es

NUEVA WEB EN CASTELLANO



www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Hector Berlioz

LAS NOCHES DE VERANO OP. 7

Como Mahler después de él, Berlioz supo utilizar sus vastos edificios con parsimonia y delicadeza, obteniendo exquisitas sonoridades de música de cámara como podemos comprobar en su ciclo de canciones *Las noches de verano*, según poemas de Théophile Gautier, compuestas originalmente con acompañamiento de piano en 1840-1841, pero orquestadas para pequeña agrupación en 1856. Estas seis canciones son el punto culminante del interés de Berlioz por este género, y en ellas explora diferentes aspectos del amor romántico, ligero e irónico en la primera y última de las piezas, e intenso y apasionado en las otras cuatro. La maestría de la línea vocal, el clima dramático y su inconfundible sensibilidad orquestal están presentes en estas canciones, que por su belleza y originalidad las podemos colocar entre las páginas más conseguidas del gran compositor francés (e independientemente de que no encontremos casi ninguna referencia a ellas en la voluminosa correspondencia de Ber-

de vacío tras su escucha. *Absence* es el lied más célebre de la serie, con una invención melódica y una tensión sostenida que es una de las marcas de la casa en Berlioz. La siguiente, *Au cimetière*, se acomoda fácilmente a la prosodia de Gautier, y la música se funde con el texto dándole una nueva dimensión, con un juego armónico de exquisita musicalidad. La última canción, *L'île inconnue*, más superficial, pone fin al ciclo utilizando todo el efectivo instrumental salvo el arpa. Estas seis canciones están consideradas como el origen del estilo específicamente francés de canción culta que será cultivado más tarde por compositores como Gounod, Duparc y Fauré.

La discografía de ellas es bastante amplia, si bien aquí nos tenemos que supeñar a la extensión que nos concede la revista y comentar las seis o siete versiones elegidas que son de exclusiva responsabilidad del autor de este trabajo. Pensamos que no hemos dejado fuera ninguna versión importante, y si algunas no han entrado, por ejemplo, las de L. Price, Baltsa, Behrens, Ameling

Eleanor Steber/Dimitri Mitropoulos, Sinfónica Columbia (Sony MH, 1954, 32'). La grabación de este ciclo de canciones fue hecha después de que Steber y Mitropoulos lo interpretasen en diversos conciertos públicos en Nueva York. La soprano norteamericana siempre se refería a este registro como "uno de los raros que he amado desde el principio", y su talento múltiple pone en evidencia su riqueza de recursos, de colores, de matices armónicos, una voz fácil en la ornamentación, e impecablemente emitida y soberbiamente controlada (escúchense las gradaciones dinámicas en *Absence*). Quizá su estilo y su emisión vocal no sean específicamente franceses, pero su timbre envolvente y cálido, y su carácter apasionado, hacen de esta versión una de las más conseguidas. El acompañamiento del director griego es impecable por estilo, precisión y claridad, permite que la voz esté relajada en todo momento, y su efusiva intensidad y paladeada articulación elevan esta versión a una de las cimas más altas. El

prochable. Charles Munch, ese berliozano consumado, dirigió por primera vez el ciclo en Tanglewood en 1954 con Eleanor Steber, pero para su grabación al año siguiente eligió a Victoria de los Ángeles, en nuestra opinión con indudable éxito a pesar de que Victoria no era tan refinada en estas canciones como la citada Steber. La espontánea naturalidad, sin el menor signo de afectación o amaneramiento, es la cualidad esencial de este ciclo que se reeditó hace algunos años en un soberbio álbum de 8 CDs de Charles Munch dirigiendo Berlioz con su Sinfónica de Boston entre los años 1953 y 1959, un documento esencial en la fonografía dedicada al gran compositor francés, muy recomendable a pesar de que obviamente el precio echará para atrás al sufrido consumidor. De todas formas, pueden intentar descargarlo en formato MP3 o comprarlo en CD si ha sido reeditado en sólo dos CDs acompañando a la fulgurante versión de Munch de *Romeo y Julieta*. De cualquier forma, imprescindible.



lioz, ni tampoco en los dos tomos de sus *Mémoires*).

La primera de ellas, *Villanelle*, es una canción fresca y alegre, ligeramente popular, a pesar de ciertas piroetas que no tienen nada de ingenuas (y a pesar también de la amable insipidez del poema de Gautier). El ciclo va cobrando altura en la nº 2, *Le spectre de la rose*, un tema romántico para el que Berlioz compuso una de esas largas frases sorprendentes por su amplitud, más instrumental que vocal en su espíritu. *Sur les lagunes*, la nº 3, deja en el oyente una intensa impresión

o Von Stade, ha sido debido tanto a la regular dicción francesa de estas sopranos como a la discutible aproximación al estilo de Berlioz. Tampoco han cabido la versión con piano que José van Dam y Jean-Philippe Collard grabaron en 2001, ni la del contratenor David Daniels con John Nelson y el Ensemble Musical de París, registrada en 2003. Pero, como siempre, pensamos que las siete comentadas son una excelente muestra discográfica a este bello ciclo. Las comentamos por orden cronológico de grabación.

CD se completa con otras páginas de Berlioz y de otros compositores (Bach, Haendel, Haydn, Mendelssohn) cantadas impecablemente por Steber y acompañada por otros directores (Jean Morel y Max Rudolf).

Victoria de los Ángeles/Charles Munch, Sinfónica de Boston (RCA, 1955, 30'). Una de las versiones más espontáneas, directas e idiomáticas de la discografía, cantadas con el gusto, idioma y expresividad habituales de la soprano catalana, y además con una dicción francesa irre-

Régine Crespin/Ernest Ansermet, Suisse Romande (DECCA, 1963, 30'). Posiblemente es la versión más famosa hecha en los primeros años del sistema estéreo, con una impecable Régine Crespin cantando música que llevaba en la masa de la sangre (además de Berlioz, el disco se completa con canciones de Ravel, Debussy y Poulenc) y acompañada excelentemente por la batuta precisa y analítica del maestro suizo Ansermet, que ha hecho de estas grabaciones un disco de culto. Crespin está completamente implicada en el

carácter de cada canción, poniendo en evidencia la ligereza de la primera y última de las mismas, así como el lánguido misterio de *Le spectre de la rose*, la nostalgia inextinguible de *Absence*, o los pensamientos sombríos de *Sur les lagunes* y *Au cimetière*. Su voz va al corazón de cada pieza y el ciclo, maravillosamente variado y perfectamente unificado, es uno de los *top* indudables de la fonografía berlioziana —por no hablar del control de matices de Crespin en la maravillosa *Schééhérazade* raveliana. El disco seguramente lo podrán encontrar en la red, porque Decca lo tiene descatalogado.

Janet Baker/John Barbirolli, New Philharmonia (EMI, 1967, 31'). La versión favorita del firmante, la más refinada, colorista, la mejor dicha y sin duda la más cálidamente acompañada, por no hablar de la inmensa Janet Baker, que canta con un idioma (perfecto francés) y una introspección digna de la mejor cantante de Lieder, como así era realmente (aunque cierto sector de la crítica francesa dijo de ella que era “demasiado explícita” en ciertas canciones, aunque nos tememos que con la excusa de poner a Régine Crespin por encima). La dirección de sir John es una maravilla (originalmente venía completada con

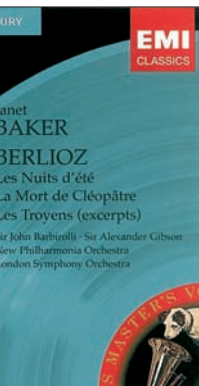
Gautier y la música de Berlioz”, al decir del experto berliozano David Cairns en su *Song on Record* (Cambridge, 1988). A pesar de que Janet Baker tiene otras interpretaciones de calidad (con Giulini, en vivo, disponible en BBC Legends), quien tenga esta versión con Barbirolli, no debe preocuparse de más a pesar de la competencia indudable de las voces, tanto las citadas hasta aquí como las que vienen después, que interpretan el ciclo. El CD, además, se puede encontrar fácilmente en el escuálido mercado actual.

Jessye Norman/Colin Davis, Sinfónica de Londres (Philips, 1979, 32'). Actualmente se puede encontrar a través de Internet a precio asequible, no llega a 20 euros, en un doble álbum Philips dedicado a la gran soprano norteamericana cantando música francesa (además de *Les nuits d'été*, Jessye Norman canta canciones de Ravel, Duparc, Poulenc y Satie). Quizá le falte un punto de ensoñación, de misterio, Jessye Norman canta con los ojos bien abiertos, lo mismo Berlioz que el Ravel que completa el primer disco (*Schééhérazade*), pero su técnica soberana, su profunda objetividad, su exquisito colorido y su magnética expresividad, hacen de este ciclo (y del resto del

y Veasey, grabada también en Philips con la Sinfónica de Londres en 1969, se halla actualmente descatalogada, y no es de extrañar que sir Colin vuelva a grabar el ciclo, otra vez con la Sinfónica de Londres en alguna interpretación en vivo para completar su todo Berlioz en el sello LSO Live).

Kiri Te Kanawa/Daniel Barenboim, Orquesta de París (DG, 1981, 29'). La soprano maorí está aquí un punto afectada, algo cursilona para no andarnos con rodeos, pero se desenvuelve bien con la expresividad de estos poemas, su dicción no deja que desear y sale airosa del empeño sin especiales dificultades. La versión sólo se puede encontrar dentro del álbum de 10 CDs llamado *The Berlioz Experience* que Deutsche Grammophon publicó en el bicentenario del nacimiento del compositor francés en 2003, disponible actualmente en la colección *Collectors* y comentado en su día desde estas mismas páginas. Te Kanawa logra su mejor aportación en las canciones más profundas (esto es, de la 2 a la 5) y a ello contribuye sin duda la dirección de Barenboim, que se encuentra a gusto con el sensual lirismo y encanto de las citadas, y además tiene detalles de gran director, con una claridad y

Sedov, Kenneth Tarver/Pierre Boulez, Orquesta de Cleveland (DG, 2000, 32'). Cuando compuso Berlioz estas canciones, sugirió que podían ser cantadas por voces distintas, y Boulez, siguiendo la sugerencia, encomienda su versión a una soprano (1ª y 6ª), un bajo (2ª y 3ª) y un tenor (4ª y 5ª), resultando una excelente aproximación en la que lo más destacable es justamente la dirección del músico francés, de proverbiales transparencia, claridad, rigor, estilo e idioma, con la expresividad adecuada en cada una de ellas (hasta las canciones de los extremos encuentran las deseadas ligereza e ironía que fallaban en la versión del párrafo anterior). La Orquesta de Cleveland está a gusto en este mundo expresivo (y en el de *Romeo y Julieta*, ya que estas canciones se publicaron en un álbum de 2 CDs como complemento a la citada sinfonía dramática) y los solistas, a pesar de sus nacionalidades (soprano alemana, bajo ruso y tenor norteamericano) cumplen sin problemas y con los matices adecuados en cuanto a dicción y estilo. Es, a juicio del firmante, de las mejores versiones modernas de este ciclo y se puede recomendar sin ningún problema para cualquier amante del gran romántico francés.



una magnética y paladeada *Schééhérazade* de Ravel, pero ahora la pueden encontrar en la serie de EMI *Great Artists of the Century* completada con otras páginas de Berlioz en las que la mezzo galesa es acompañada por sir Alexander Gibson), como decíamos, la dirección de Barbirolli es de otra dimensión, por la diversidad de registros conseguidos en la orquesta, por su colorido y emoción. Baker siempre fue considerada en este ciclo como “la más sensible a la atmósfera de la poesía y a la interacción entre el texto de

álbum) un verdadero monumento a la música francesa, si bien en Berlioz sea un punto más explícita de lo deseable. La orquesta de sir Colin, otro berliozano de campanillas, es la ideal por colorido tímbrico, delicadeza e idioma (y curiosamente, también en Ravel), acompaña cuidada y refinadamente a la voz solista, y es un documento indiscutible del mejor traductor moderno de Berlioz, como ya hemos dicho muchas veces desde estas páginas (otra versión de Davis con diversos solistas, Patterson, Armstrong, Shirley-Quirk

limpieza acertadísimas. Sin embargo, en las de los extremos, ni soprano ni director consiguen dar con la ironía y ligereza de esas dos canciones, que en sus manos resultan más pedestres y vulgares de lo que sería de desear. En conjunto, estamos lejos del refinamiento de Baker/Barbirolli y del idioma de Davis con la objetiva Jessye Norman, pero es una más que notable aportación berlioziana de cuando Barenboim era titular de la Orquesta de París. Es una plausible elección.

Melanie Diener, Denis

Por tanto, y como queda dicho, la versión de Janet Baker y sir John Barbirolli se lleva la palma con todos los honores, y además el disco es de fácil localización. Le siguen Régine Crespin con Ansermet. En nuestra opinión con estas dos van más que servidos, aunque sea difícil olvidarse de nuestra Victoria de los Ángeles, de Jessye Norman o de Eleanor Steber, por no hablar de la versión de Boulez con varios solistas. En fin, ustedes mismos.

Enrique Pérez Adrián

Louis de Froment, Gianpaolo Bisanti, Thomas Hengelbrock

VICISITUDES DE ORFEO

GLUCK: Orphée et Eurydice. NICOLAI GEDDA (Orphée), JANINE MICHEAU (Eurydice), LILIANE BERTON (L'Amour). COROS DEL CONSERVATOIRE PARIS Y DE LA SOCIÉTÉ DE CONCERTS DU CONSERVATOIRE.
 Director: LOUIS DE FROMENT.
 PROFIL PH09021 (Gaudisc). 1957. 106'.
 ADD. PN

Orphée et Eurydice. ROBERTO ALAGNA (Orphée), SERENA GAMBERONI (Eurydice), MARC BARRARD (Le Guide). CORO Y ORQUESTA DEL TEATRO COMUNALE DE BOLOGNA.
 Director musical: GIANPAOLO BISANTI.
 Director de escena y adaptador: DAVID ALAGNA. Directores de vídeo: ARNAUD PETITET, DAVID ALAGNA.
 BELAIR BAC052 (Harmonia Mundi).
 2008. 123'. PN

Orpheus und Eurydike. MARIA RICCARDA WESSELING (Orpheus), JULIA KLEITER (Eurydike), SUNHAE IM (Amor). BALTHASAR-NEUMANN ENSEMBLE & CHOIR.
 Director musical: THOMAS HENGELBROCK. Directora de escena y coreógrafa: PINA BAUSCH. Director de vídeo: VINCENT BATAILLON.
 BELAIR BAC 044 (Harmonia Mundi).
 2008. 104'. PN

Gluck compuso dos *Orfeos*: Viena, 1762, para el castrado Gaetano Guadagni; París, 1774, para el *haute-contre* francés Joseph Legros. Aparte de alguna de sus propias adaptaciones para otros espacios escénicos, el último de los Bach (Johann Christian) realizó la suya aquel mismo 1774 para el San Carlo napolitano, versión recuperada en el Festival de Martina Franca 2009, mismo año en el que el contrateno francés Philippe Jaroussky grabó una de sus páginas, *La legge accetto*. Bien se conoce el arreglo que Berlioz realizó en 1859 para su admirada Pauline Viardot, de la que en estos tiempos se han ocupado Podles, Von Otter y Larmore. Para las interpretaciones posteriores, la versión vienesa a menudo se ejecuta con inserciones de la parisina. A falta de castrados, bien en escenarios o estudios de grabación, el papel principal fue distribuido a diversas categorías vocales: contraltos, mezzos, tenores, barítonos y, más recientemente, a contratenos. La adaptación francesa para tenor tuvo también sus consecuencias: en 1956 el gran Léopold Simoneau plasmó una modélica interpretación disco-

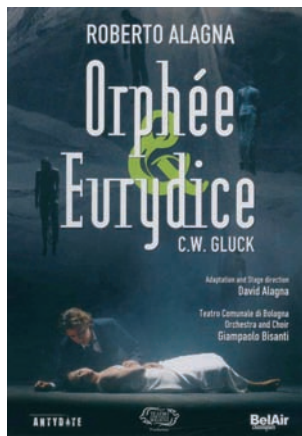
gráfica (además de la videográfica de 1961 para la televisión canadiense), ejemplo que siguieron décadas más tarde Richard Croft y Jean-Paul Fouchécourt, casi contemporáneamente a las realizadas en teatro, por ejemplo, por Florian Laconi en Saint-Étienne, Maxim Mironov en Toulon y, en versión de concierto, por Juan Diego Flórez en el Real madrileño.



Sirva este preámbulo, sin afán de agotar completamente el tema, como comentario a tres versiones de esta renovadora partitura gluckiana que acaban de llegar al mercado. La que se hace eco del festival de Aix-en-Provence, 1955, aunque realizada en estudio dos años después, porta dos valores: la lectura vigorosa, enmarcada en un inequívoco concepto tradicional, de Louis de Froment al frente de dos conjuntos parisinos clásicos, los coros del Conservatoire y la Société des Concerts. Y el Orfeo sobrio e impecablemente definido, tanto en lo musical como en lo dramático, por Nicolai Gedda pese a que no canta *L'amour renait* para no quitarle a la versión, sin duda, el carácter de solemne medida que la impregna. Flanqueado en equilibrada simbiosis de estilo y colorido vocal, por la digna Euridice de Janine Micheau con un toque de dulce inocencia que resulta muy atrayente, y por el asimismo muy conveniente Amour de Liliane Berton. Interpretación, pues, ajustada, del todo recomendable.

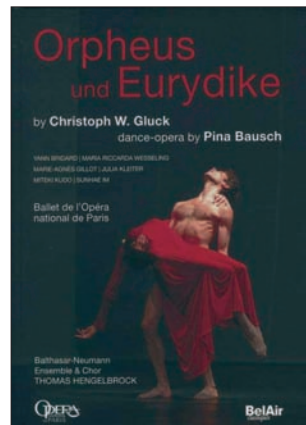
Siguiendo los pasos de Berlioz, el compositor y director de escena David Alagna (que participa asimismo en la filmación con Arnaud Petitet) ha efectuado una adaptación (casi mejor, una recreación) del *Orfeo* en favor de su hermanísimo Roberto, trabajo

ofrecido en Montpellier y Bolonia en cuyo escenario se grabó en enero de 2008 el DVD a comentar. El regista, a partir de la partitura parisina, moderniza la acción, reorganizando los números musicales y prescindiendo de los más incómodos (los danzables, en especial) para plasmar un concepto donde la base central de la obra se respeta aunque con un remate diverso y que en general convence por su coherencia y por la belleza plástica de muchos de sus momentos, aunque algunas soluciones (los recursos que utiliza una frívola Euridice



para llamar la atención ante la supuesta frialdad del esposo) pueden resultar forzados, desmedidos o discutibles. Alagna, amparado por una voz que luce más hermosa y homogénea que nunca, a partir de una dicción de inmaculada naturalidad basa su canto más en la expresividad que en la sutileza, dando de sí un Orfeo tan seguro como simpático. Serena Gamberoni, con el físico ideal y actriz de posibles, saca para un buen partido de Euridice con una voz de soprano cercana a la *soubrette*. Marc Barrard, barítono lírico a lo *martin*, suplanta el papel del Amor, de quien se apropia su primera página solista además de hacerse cargo de *Cet asile aimable* del *Alma feliz*, manteniendo como El Guía (así se define su personaje) una presencia continua y turbadora. Aceptable colaboración del coro y la orquesta boloñeses, dirigidos por Gianpaolo Bisanti con cuidadosa atención a subrayar lo que ocurre en el escenario.

La extraordinaria Pina Bausch, reciente y prematuramente fallecida, entendió que una ópera como *Orfeo* (lo mismo que haría también con *Iphigénie en Tauride*) tan estática para los cantantes, merecía el complemento de unos bailarines-actores para que el tema adquiriera un mayor significado, profundidad o mejor realidad dramática. Ofrecida en París-Garnier en febrero de 2008, cantada en alemán sobre la base de la versión vienesa con algún añadido parisino, filmada con acierto por Vincent Bataillon, la Bausch finaliza la obra volviendo al coro del inicio (en ello coincide con la versión de los Alagna) quien llora de nuevo la muerte de Euridice, por lo cual el mito adquiere un significado más conse-



cuente y se encuadra mejor con la narración que plantea la magnífica coreógrafa. El escenario, con los mínimos elementos donde predomina el color negro y blanco, con la impactante aparición final de la protagonista femenina en rojo, está monopolizado por el bailarín Yann Bridard que realiza un trabajo extraordinario de gestos, movimientos y actitudes, convenientemente secundado por Marie-Agnès Gillot (Euridice) y, en menor medida ya que el papel queda muy reducido, por Miteki Kudo (Amor). Y, claro está, por el cuerpo de baile de la Ópera parisina que complementa espléndidamente la labor del terceto solista y al cual la Bausch consigue destacar de manera siempre deslumbrante. La omnipresencia de los bailarines, los que en realidad protagonizan el espectáculo, no ofusca la

labor de los solistas vocales quienes, en un loable equilibrio tímbrico (mezzo Maria Riccarda Wesseling —un poco

grave a veces la parte para sus medios—, sopranos lírica, Julia Kleiter, y ligera, Sunhae Im), sacan adelante una ver-

sión totalmente canónica. Siempre con el perfecto control estilístico que llega del foso con Thomas Hengel-

brock al frente de su Balthasar-Ensemble & Chor.

Fernando Fraga

Testament

DE EXCELENTE PARA ARRIBA

Giulini en Berlín

Ocho álbumes Testament (distribuidor: Diverdi) nos llegan ahora a nuestra redacción. Los tres primeros recogen otros tantos conciertos de Carlo Maria Giulini al frente de la Filarmónica de Berlín, primera entrega que se completará con otra de tres CDs más de los mismos intérpretes con obras de Rossini, Schubert, Franck, Debussy y Ravel. Los que ahora se comentan son un concierto compuesto por obras de Musorgski (preludio de *Khovanshina*), Chai-kovski (*Concierto de violín*, con Kyung Wha Chung) y Dvorák (*Séptima*), tomado en vivo en la Philharmonie de Berlín en mayo de 1973 (2SBT



1439), más la *Séptima* y *Octava* de Bruckner tomadas en la misma

sala en febrero de 1984 y marzo de 1985 (2SBT 1436 y SBT 1437), cinco sublimes recreaciones estupendamente grabadas, en las que habría que matizar (por decir algo) el buen rendimiento, aunque no perfecto, de la violinista coreana soberbiamente acompañada por Giulini y los berlineses (¿se habrá hecho alguna vez la Canzonetta del segundo movimiento tan bella y profunda?), y destacar la espectacular y bellísima versión de la *Séptima* de Dvorák, que aunque referida a estricta realización queda por detrás de la del propio Giulini con la Filarmónica de Londres (EMI, en estudio), la orquesta berlinesa está gloriosa, con unos diálogos de las maderas y cuerdas que realmente sobrecogen al oyente. En la coda final, hay un momento que parece que todo va a naufragar, pero logran terminar juntos (lo más importante, como humorísticamente subrayaba Beecham) con un mercedísimo éxito. El preludio musorgskiano, obra favorita del director que la

tocaba frecuentemente en sus conciertos, recibe en esta lectura la delicadeza, misterio y adecuada profundidad expresiva, otra referencia de este álbum excepcional. En cuanto a las dos sinfonías brucknerianas, nada que comentar como no sea la deslumbrante belleza orquestal, el vigor sonoro que en manos del maestro italiano nada tiene que ver con el que hacía valer Karajan en esos años, el fraseo excepcional, los etéreos *pianissimi*, la efusividad marca de la casa (excelsos los dos Adagios, de amplio aliento) y la calidad técnica de la orquesta, aquí totalmente segura y sin las vacilaciones (que, por otra parte, son otro de los atractivos del concierto en vivo) puestas de manifiesto en el álbum anterior. A la altura del mejor Bruckner que puedan imaginar, incluido el de Celibidache. Irreprochables las grabaciones radiofónicas de la Deutschlandradio fenomenalmente reprocesadas por Testament.

El otro Anillo de 1955

Como ya dijimos al comentar el primer ciclo del *Ring* de Keilberth en 1955, aquí tenemos una nueva entrega del segundo ciclo de ese mismo año, también con Keilberth y con ligeras variaciones vocales que explicamos. Se trata de una grabación de *La walkyria* (4SBT 1432),



también registrada en estéreo con los equipos profesionales de Decca el 11 de agosto de 1955, con Martha Mödl como Brunilda y Astrid Varnay como Sieglinde. En términos de estricta plenitud vocal, Martha Mödl (como ya vimos en el *Ocaso* de este segundo ciclo) está sensacional, comenzando por los "Hojotoho" del principio del acto segundo, sólo igualados por los de Kirsten Flagstad o Frida Leider, y que hasta hacen parecer estrechos los de Birgit Nilsson, pasando por la dolorosa majestad del *Anuncio de muerte* a Siegmund y terminando por amplitud y profundidad de su paleta emocional en todo el acto tercero. Varnay como Sieglinde está igual de entregada que siempre, con magnífica voz (en opinión del firmante, algo sobredimensionada para este papel), siempre efectiva e impactante. Del espléndido Hotter nada descubrimos, como no sea recalcar otra vez su imponente dramatismo apoyado por unas condiciones vocales en estado de gracia. Vinay, Greindl y Von Milinkovic (Siegmund, Hunding y Fricka), bordan sus papeles, lo mismo que el grupo de walkyrias. Keilberth, entregado, preciso, brillante y dando a cada escena su particular tono expresivo y dramático, vuelve a lucir su *pedigree* wagneriano, recordándonos en este caso la intensa expresividad que encontrábamos en las grabaciones de Toscanini de esta música. Una memorable representación, muy bien grabada y

que por supuesto no deben dejar pasar de largo. El álbum se completa con unos fragmentos del *Tannhäuser* grabados por la Decca a título de prueba y que Keilberth dirigió ese mismo año de 1955. Lástima que sólo esté la obertura y el Venusberg, más la romanza de Wolfram (soberbio Fischer-Dieskau, imposible cantar mejor) y el comienzo de la narración de Roma por Windgassen. En conjunto y como ya hemos dicho, imprescindible.

Karajan en Londres



Los dos CDs de Karajan y la Filarmónica de Berlín recogen los dos conciertos que dieron en el Royal Festival Hall de Londres en mayo

de 1972, con Mozart (*Divertimento K. 282*) y Stravinski (*Sacre*) un día, y Beethoven (*Pastoral*) y Strauss (*Una vida de héroe*) otro, grabando la BBC ambos conciertos (SBT 1452 y 1453). No hay nada nuevo en estas aproximaciones que no sepamos ya de sus otras recreaciones en estudio, a saber, brillante perfección y virtuosismo orquestal, cierto refinamiento un tanto agobiante en las cuerdas para según que obras (el *Divertimento* de Mozart es de difícil digestión con estas almibaradas exquisiteces), con admirables claridad, equilibrio y precisión tanto en la página stravinskiana como en el poema de Strauss, obra esta última que le gustaba especialmente y que tocaría después en otras giras de la orquesta (Testament ya publicó otra versión de *Una vida de héroe* que igualmente fue comentada desde estas páginas). En conjunto, dos atractivos e incon-

fundibles conciertos del sello *made in Karajan* que a pesar de ciertos puntos opinables (el afectado discurso mozartiano o la rapidísima *Pastoral*, perfectamente tocada pero sin la menor concesión a ningún matiz poético) constituyen dos apaballantes demostraciones del nivel técnico y artístico de la Filarmónica de Berlín de esos años. Documentados artículos de Richard Osborne en los idiomas de rigor.

La Sexta de Mahler por Barbirolli



La BBC grabó el concierto en vivo dado por la New Philharmonia y Barbirolli en el Royal Albert Hall de Londres el 16 de agosto de 1967 en una sesión de los populares Proms con una única obra en el programa: la *Sexta* de Mahler (SBT 1451). Sir John y su orquesta grabarían también en esas fechas para EMI la magnífica grabación de

estudio de esta obra, una de las referencias indiscutibles de la partitura). La interpretación en vivo, no exenta de ciertos roces y desajustes (tampoco hay repetición de la exposición), es de una penetración expresiva y una maestría electrizantes, con el típico fraseo romántico que era marca de la casa del director (el tema de Alma no ha sonado nunca tan expresivo), además de una convicción y una magnífica digamos traducción casi obsesiva de la lucha eterna entre las fuerzas energéticas del bien y del mal. Personalmente me gusta más la versión en estudio, de realización técnica perfecta y sin ningún síntoma de frialdad o asepsia, a pesar de que Robert Matthew-Walker nos diga en el libreto que “esta versión es incontestablemente superior a la toma de estudio”. Como quiera que sea, tanto monta, monta tanto, una versión indiscutible que ningún mahleriano convencido debe dejar pasar de largo. Técnicamente, la grabación de la BBC es clara y contrastada, aunque de calidad inferior a la que los equipos de EMI hicieron de esta obra en estudio en

ese mismo mes de agosto de 1967.

Haendel y Rattle



Este CD (SBT 1444) recoge los dos *Conciertos de violín* de Sibelius y

Elgar que Ida Haendel, Simon Rattle y la Sinfónica de la Ciudad de Birmingham hicieron en los Proms de Londres el 7 de septiembre de 1993 (Sibelius) y en el Royal Festival Hall el 22 de febrero de 1984. La maestría técnica y musicalidad de la violinista (a la que el propio Sibelius felicitó efusivamente al escuchar una versión de su concierto), con memorables versiones de esta página en la discografía que siempre fue considerada como su tarjeta de visita (famosísimas las dos piratas con Celibidache en Milán y Estocolmo) y también de la de Elgar (con Boult), tiene un especial *feeling* con Rattle, y ambos ejecutan dos versiones memorables de estas

obras, muy lentas y paladeadas ambas, con una dirección fenomenal, cálida, minuciosa y amplia al tiempo, que como la propia Ida Haendel viene a decir en el artículo del libreto “es la mejor recreación —del *Concierto* de Sibelius— de las que he hecho en mi vida”. Tanto solista como director están plenamente involucrados en la traducción de ambas partituras, en las que musicalidad y absoluta precisión se dan la mano para ofrecernos dos de las mejores referencias discográficas de estos autores. Sonido excelente y buenos comentarios de Mike Ashman en los tres idiomas de siempre.

En resumen y como hemos dicho en el título de este artículo, de excelente para arriba, aunque la elección dependerá del gusto de cada uno. Para el que suscribe, los tres conciertos de Giuliani con la Filarmónica de Berlín, más *La walkyria* de Keilberth del segundo ciclo de 1955 en Bayreuth, son los cuatro álbumes más destacados de este lanzamiento que no deben perderse por nada del mundo.

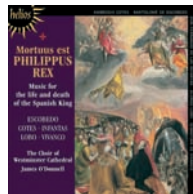
Enrique Pérez Adrián

Hyperion Helios

SIN DESCANSO

Perdida ya la cuenta de las reediciones que Hyperion lleva a cabo, sumamos ahora en su serie económica Helios seis nuevos discos. El titulado *The Spirits of England and France 2* (CDH 55282), es un segundo volumen de la música de ambos países que se centra aquí en canciones trovadorescas anónimas, y de entre otros: Richart de Semilli, Gace Brule, Gautier de Dargies, o Adam de la Halle; es una grabación de 1994 realizada por el conjunto Gothic Voices dirigido por Christopher Page, que profunde con expresión y estilo muy adecuados en el mundo medieval de los siglos XII y XIII, destacando la perfecta conjunción de voces e instrumentos. Con el protagonismo del Coro de la Catedral de Westminster, dirigido por James O'Donnell, tenemos dos

discos excelentes, originales y acertadísimos en la elección de un repertorio escasamente registrado; se trata de música española y portuguesa; en el primer caso, el CD *Mortuus est Philippus Rex* (CDH 55248), grabado



en 1998, con obras de Ambrosio Cotes (de cuyo motete a la muerte de Felipe II se ha tomado el título del disco), Sebastián de Vivanco, Bartolomé de Escobedo, Alonso Lobo y Fernando de las Infantas; en el segundo, *Obras maestras de la polifonía portuguesa* (CDH 55229), registro de 1991 con música de Manuel Cardoso, João Loureiro, Pedro de Cristo y



Aires Fernandez. El experimentado conjunto británico realiza en ambos casos un notable trabajo de claridad polifónica; brillo vocal y empaste son también cualidades a destacar en los dos discos. En terreno ya del concierto barroco, las violinistas Elizabeth Wallfisch y Catherine Mackintosh participan junto a The King's Consort y su director Robert King en el disco dedicado a Bach (CDH55347): los *Conciertos para violín BWV 1041 y BWV 1042*, el



Concierto para dos violines BWV 1043, y el *BWV 1060 para violín y oboe*, con Paul Goodwin; la grabación, de 1989, mantiene el tipo dentro de un repertorio sobrado de versiones, aunque adolezca por momentos de una cierta monotonía expresiva. Por último, dos discos bien distintos con el piano como



protagonista: conciertos ingleses para teclado del siglo XVIII (CDH

55341) y música para dos pianos de Medtner y Rachmaninov (CDH 55337); ambos son de 1993; en el primero, Paul Nicholson dirige a The Parley of Instruments e interpreta diversas obras para órgano, clave y fortepiano de Haendel, T. Roseingrave, T. Chilcot, J. Nares, P. Hayes y J. Hook; en el segundo, los pianistas son Dimitri Alexeev y Nikolai Midenenko con las *Danzas sinfónicas* op. 45 de Rachmaninov como plato fuerte del programa. La combinación en ambos CDs de un repertorio atractivo y unas lecturas variadas y vibrantes en el caso de los ingleses, mientras que las de los rusos resultan musculosas e idiomáticas.

Daniel Álvarez Vázquez

Naxos Historical

LOS TESOROS DE LA ISLA

Los grandes sellos discográficos acumularon, en especial durante los primeros años 50, en los comienzos de la era del microsuro, múltiples tesoros fonográficos que Naxos (distribuidor: Ferysa), impávida ante la crisis y las descargas de Internet, sigue recuperando. Así, ahora comienza a publicar el primer ciclo Beethoven de Karajan, el que grabó con la Orquesta Filarmónica en los años 50, de notable sonido mono y primo-

impresionante de principio a fin, incomparable en su sabia combinación de rigor conceptual, claridad de planos sonoros, intensidad del fraseo y lógica interna. Una versión definitiva, de conocimiento absolutamente obligado, que se completa con las *Oberturas Leonora n.ºs 1 y 3*, de igual categoría. El sonido monoaural es excelente, muy superior al de Karajan.



HISTÓRICO
BEETHOVEN:
Sinfonía n.º 3.
Oberturas Leonora
n.ºs 1 y 3.
ORQUESTA FILARMÓNICA.
Director: OTTO KLEMPERER.
NAXOS 8.111303 (Ferysa) 1954-1955.
174'. **PM**



HISTÓRICO
BRAHMS: Réquiem alemán.
CORO DE LA CATEDRAL DE SANTA EDUVIGIS. FILARMÓNICA DE BERLÍN. Director: RUDOLF KEMPE.
NAXOS 8.111342 (Ferysa) 1955. 174'. **PM**

La nómina de directores del área austro-germánica continúa con Rudolf Kempe, quien, al frente de los Filarmónicos de Berlín y del Coro de la Catedral de Santa Eduvigis grabó, en junio de 1955, en la Iglesia de Jesucristo de la capital alemana, la versión que, todavía hoy, es referencia absoluta en la discografía del *Réquiem alemán* de Brahms. Kempe consigue que, aun con *tempi* muy moderados (casi 77 minutos, frente a 62 de Bruno Walter y 69 de Otto Klemperer), la música fluya suavemente, con una claridad excepcional de las líneas de contrapunto en los pasajes de escritura compleja, que abundan en los movimientos 2, 3 y 6, mientras en los tiempos más líricos, el estupendo coro —compacto, seguro, cálido— y los inolvidables solistas Grümmer y Fischer-Dieskau nos deleitan con sus voces en plenitud, su arte exquisito y su excepcional talento artístico (8.111342, Grabación: 1955).

Furtwängler y Erich Kleiber comparten un CD con grabaciones realizadas en torno a



igual entusiasmo. Las obras de Mendelssohn y Weber figuran en la discografía de Furtwängler en versiones posteriores de sonido mejor, y la selección del *Sueño de una noche de verano* por Kleiber padre sufre también de lo primitivo de los registros (8.111004, Berlín, 1929-1935). Furtwängler aparece también en el *Segundo Concierto para violín y orquesta* de Bela Bartók, en su última colaboración fonográfica con Yehudi Menuhin. Como señala Colin Anderson en sus excelentes notas de carpeta —así lo son las de los demás CDs de esta remesa— la versión del solista acaso no es perfecta pero penetra, admirablemente, “más allá de las notas” gracias a su intensidad y su encendido lirismo. La orquesta toca bien pero el equilibrio con el solista, muy a favor de éste, deja que desear y Furtwängler no se mueve en su terreno. El CD se completa con la *Primera Sonata para violín y piano* de Bartók que el violinista neoyorquino grabó en 1947 con el pianista judío Adolf Baller, cuya estremecedora pitepeca vital narran las notas de carpeta. Versión de gran poder comunicativo en una obra muy difícil, tanto para los intérpretes como para los oyentes (8.111336; Nueva York, 1947; Londres, 1953).



Talich que, al frente de la Filarmónica Checa, nos ofrece la colección completa de las *16 Danzas eslavas opp. 46 y 72* de Dvorák. También fue Londres el escenario de este registro histórico, superado posteriormente en lo técnico por el propio Talich y por Kubelik y Szell, a quienes otorgaría la palma en esta deli-

ciosa colección. Pero la frescura, el vigor y la conjunción de color y sentido rítmico de los intérpretes suscitan la admiración, 75 años después. El CD se completa con una vibrante obertura *Carnaval* (8.111331, 1935).



De los tres pianistas incluidos, el primero cronológicamente es el célebre Paderewski, de quien se nos brinda una generosa selección de registros americanos fechados entre 1914 y 1941. Veintidós fragmentos breves, muchos de los cuales explican por qué en vida gozó de tanta fama: el sonido es bello y la personalidad muy marcada y “romántica”, del gusto de aquel tiempo... que no es el nuestro, de sensibilidad radicalmente diferente y poco tolerante con las licencias, con el escaso rigor estilístico y con la técnica imperfecta. Interés exclusivamente histórico (8.112011, 1914-1941). El CD dedicado a Walter Gieseking produce sentimientos encontrados. Por una parte, un Bach impecable de ejecución, con un delicioso *Concierto italiano* y bellas *Partitas n.ºs 5 y 6*. Por otra, una *Sonata op. 31, n.º 2* de Beethoven absurdamente rápida, despachada en 17 minutos, que no deja buen sabor de boca (8.111353, 1931-1940). El CD dedicado a Sviatoslav Richter es algo desigual de sonido pero musicalmente espléndido. Tres piezas breves de Schubert y el *Estudio op. 12, n.º 5* de Chopin sirven de prelude a dos maravillosos Schumann: *5 Piezas de Fantasía op. 12* y la *Humoresca op. 20* (8.111352, Moscú, 1948-1956).

Por último, el primer volumen de unas anunciadas grabaciones completas de Fritz Kreisler. Pese a lo antiguo de los registros y a que se trata de piezas muy breves, a menudo transcripciones, merece la pena disfrutar de la incomparable belleza del sonido de Kreisler y de su musicalidad fascinante, en la que no cabe el menor detalle de gusto inferior (8.112053, 1904-1910).




Roberto Andrade Malde

DISCOS

CRÍTICAS de la A a la Z

Bernard Focccroulle

EL BACH MÁS RICO

BACH: Obra para órgano.
BERNARD FOCCCROULLE, órgano.
16 CD RICERCAR RIC 289 (Diverdi).
1982-2008. 1179'. DDD.   

En vida, Bach fue sobre todo conocido como intérprete y, más en concreto, como organista. Dondequiera que fuera, lo que más se le pedía que compusiera era música de órgano, de manera que este apartado de su producción fue el que con más persistencia cultivó en sus alrededor de cincuenta años de actividad creativa. Aunque por lo que a la forma respecta, básicamente se ciñó a los preludios y fugas, las variaciones, las tocatas y los preludios corales, el espectro de estilos que abarca es vastísimo. La opción por la cronología tomada por Focccroulle pone de manifiesto la consistencia de la evolución a través de tres grandes períodos: inicial (discos 1-5), de Weimar (discos 6-10) y Leipzig (discos 11-16). En la elección de los instrumentos también se ha intentado la aproximación por un lado a las características de aquellos de los que en cada época dispuso el compositor, por otro a las preferencias (no siempre satisfechas) de éste. En ningún caso puede hablarse de errores, por más que el oído actual agradezca sobre todo la

riqueza de posibilidades de los Silbermann en general y del instalado en la catedral de Freiberg (al que corresponden los corales de Leipzig) en concreto.



La que ahora se presenta, grabada en su mayor parte entre 1982 y 1997 pero completada en 2008, es una integral que supera en riqueza a todas las anteriores. En la clara e instructiva carpetilla (en inglés, francés y alemán), el propio Focccroulle alude a la influencia que los acontecimientos políticos vividos en ese tiempo han tenido no sólo sobre su interpretación, sino también sobre las posibilidades materiales en que ésta se ha desarrollado: la caída del Muro de Berlín, por ejemplo, al permitir acceder a muchos lugares en los que Bach vivió y sus órganos. Tengan estos factores externos la importancia que tengan, lo que el oyente experto pero desprejuiciado percibe es unas veces una combinación, otras una alternancia entre la aséptica corrección de Hurford, el misticismo de Walcha, el colorismo común a las dos integrales de Alain y la sensación de espontaneidad que transmite la de Isoir.

Ahora bien, quizá el primer aspecto particular que habría que destacar del trabajo de Focccroulle sea el esmerado



cuidado puesto en la digitalización a fin de que sea ella y no la calidad del instrumento la base que, por ejemplo, sustente en todo caso la continuidad del discurso contrapuntístico. Así, ésta no se pierde ni en unos *Preludios y fugas* movidos según líneas saltarinas (tanto más cuanto más tempranos), ni en unos corales de madurez revestidos de una sobriedad que remite a su original función litúrgica. Con todo, en esta versión serían seguramente las *Sonatas en trío* las obras más subyugantes por la cualidad etérea con que en ellas las voces van subiendo y bajando, muchas veces sobre pedales de una discreción que por serlo los hace tanto más eficaces; o, si no, un *Orgelbüchlein* delicioso por su cálido intimismo.

Alfredo Brotons Muñoz

BACH:
Suites orquestales n.ºs 1-4 BWV 1066-1069. ENSEMBLE SONNERIE.
Directora: MONICA HUGGETT.
AVIÉ AV2171 (Gaudisc). 2007. 74'.
DDD.  




Esta grabación parte de la idea de que las cuatro *Suites* orquestales fueron escritas por Bach en Cöthen para la orquesta del príncipe Leopold, que contaba con



un conjunto de cuerdas, dos oboes, dos fagots y clave. De esta forma, sólo la *Primera* se interpreta en su forma habitual, pues las trompetas y los timbales, añadidos posteriores, desaparecen de las *Suites n.ºs 3 y 4*, mientras que de la *Segunda* el oboísta

americano Gonzalo X. Ruiz ofrece una versión para su instrumento, bajándola un tono, del si menor de la tradicional versión para flauta al la menor de su reconstrucción (en la que la célebre *Badinerie* transmuta además en *Battinerie*), una reescritura que justifica con argumentos históricos y musicales en las notas al CD. Las dos últimas suites pierden desde luego aquí su tradicional carácter

TIPO DE GRABACIÓN DISCOGRÁFICA

-  Novedad absoluta que nunca antes fue editada en disco o cualquier otro soporte de audio o vídeo
-  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
-  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 €

majestuoso y en la *Tercera* el contraste entre el aria y el resto de la obra queda por completo neutralizado. Por su parte, la *Segunda* suena, cuestiones tímbricas al margen, un punto más severa y solemne que de costumbre.

Interpretaciones limpias, claras, sin estridencias, con un estupendo equilibrio entre las partes, articulaciones bien marcadas, contrastes netos pero no exagerados y solventes intervenciones solísticas.

Pablo J. Vayón

J. C. BACH:

La dolce fiamma. PHILIPPE JAROUSKY, contratenor. LE CERCLE DE L'HARMONIE. Director: JÉRÉMIE RHORER. VIRGIN 9456404. 2009. 63'. DDD. **PN**



Del menor de los hijos de Bach se había difundido hasta ahora buena parte de su música instrumental y alguna que otra obra coral, pero apenas se conocía su faceta de operista, que es el objeto del último trabajo de uno de los contratenores más célebres de nuestros días, el francés Philippe Jaroussky. Se ofrecen aquí arias de seis *operas serias* diferentes, desde el *Artaserse* escrito en 1760 para el Teatro Regio de Turín, cuando el compositor contaba con sólo 25 años de edad, a *La clemenza di Scipione*, presentada en Londres en 1778, y entre medias *Adriano in Siria* (Londres, 1765), *Carattaco* (Londres, 1767), *Temistocle* (Mannheim, 1772) y un aria para el *Orfeo ed Euridice* de Gluck en una presentación napolitana de 1775. El disco se completa con dos arias de concierto de 1778 y 1779.

Voz verosímelmente andrógina, Jaroussky no tiene una tesitura demasiado amplia y aunque la homogeneidad desde el registro medio hasta el agudo es estupenda, en los graves se presentan algunos problemas y el cantante tiene que recurrir en ocasiones a un muy ostensible y poco agraciado cambio de color (*Vo solcando un mar crudele de Artaserse*). Por encima de todo ello queda el artista, pues su línea de canto es siempre sensual y elegante y sus agilitades resultan absolutamente impecables, aunque justamente en las arias de bravura la expresión resulta demasiado poco marcada: así, *Pugna il guerriero de La clemenza di Scipione* y *Tutti nemici, e rei de Adriano in Siria* están resueltas técnicamente de

forma admirable, pero expresivamente parecen exigir una mayor pujanza, acentos más agresivos y un más generoso empleo de los reguladores, pues en general las dinámicas están poco contrastadas. Los mejores fragmentos son desde luego los lentos: así, *Cara, la dolce fiamma de Adriano in Siria* o *Fra l'orrore de Carattaco* destacan por el buen uso de la media voz, por su intenso lirismo, por su capacidad para impactar en el ánimo del oyente. El conjunto del jovencísimo Jérémie Rhorer acompaña con extremada exquisitez y líneas muy flexibles, sin atarques ni acentos forzados, resultando precisas y claras las partes solistas *obligadas*.

Pablo J. Vayón

BALADA:

Cristóbal Colón. JOSÉ CARRERAS (Cristóbal Colón), MONTSERRAT CABALLÉ (Reina Isabel), CARLOS CHAUSSON (Martín Alonso Pinzón), LUIS ÁLVAREZ (Fray Antonio Marchena), STEFANO PALATCHI (Rey Fernando), VICTORIA VERGARA (Beatriz Enríquez). CORO Y ORQUESTA DEL GRAN TEATRO DEL LICEO. Director: THEO ALCÁNTARA. 2 CD NAXOS 8.660237-38 (Ferysas). 1989. 113'. DDD. **PE**

La muerte de Colón. JON GARRISON (Cristóbal Colón), JUDITH JENKINS (Reina Isabel), KATHERINE MUELLER (Beatriz Enríquez), DAVID OKERLUND (Personaje misterioso). MIEMBROS DEL CORO MENDELSSOHN DE PITTSBURGH. CARNEGIE MELLON PHILHARMONIC AND REPERTORY CHORUS. Director: ROBERT PAGE. 2 CD NAXOS 8.660193-94 (Ferysas). 2005. 94'. DDD. **PE**



Estrenada en el Liceo de Barcelona, llega ahora esta grabación de *Cristóbal Colón* procedente de tomas en directo de aquellas funciones. Un reparto de lujo y un buen director al frente de los efectivos corales y orquestales del coliseo catalán se ocuparon de dar vida a esta ópera de Balada sobre libreto de Antonio Gala que conoció en su momento cierta difusión. Ahora, gracias a esta edición, la difusión será más amplia y, la verdad, lo merece. El estilo ecléctico de Balada aún en esta ópera un atractivo melodismo de raíz tradicional y una colorista orquestación de claro ascendente —la-

Philippe Pierlot

TRANSPARENTE

BACH: Magnificat BWV 243. Fuga sopra il Magnificat BWV 733. Preludio y Fuga BWV 541. Misa breve BWV 235.

MARIA KEOHANE, ANNA ZANDER, sopranos; CARLOS MENA, contratenor; HANS-JÖRG MAMMEL, tenor; STEPHAN MACLEOD, bajo. FRANCIS JACOB, órgano. RICERCAR CONSORT. Director: PHILIPPE PIERLOT. MIRARE MIR 102 [+ DVD, 43'] (Harmonia Mundi). 2009. 65'. DDD. **PN**



Con un equipo siempre homogéneo tanto en voces (con Mena, Mammel y MacLeod prácticamente hijos) como en instrumentistas, Philippe Pierlot sigue aplicando a Bach los criterios de voz por parte en los fragmentos corales, lo que funciona mejor en unas obras que en otras. Por su carácter de música exuberante, expansiva y de gloria, el *Magnificat* no parece el mejor objetivo para este tipo de interpretaciones, y ello se nota en momentos como el número de arranque, en el que la versión queda un poco desequilibrada por el peso instrumental, o, sobre todo, en el *Fecit potentiam*, en el que la propia retórica de la pieza parece exigir más densidad, volumen y energía corales. Por supuesto que el reducido número de voces permite a Pierlot *tempi* rápidos, transparencia general (aunque, como queda dicho, hay pasajes en que el desequilibrio hacia la parte instrumental es notoria) y una detallada atención a todo tipo de detalles de articulación y fraseo.

La respuesta de los solistas es espléndida, con números por completo inolvidables como el *Esurientes* que canta Carlos Mena, sin duda uno de los más intensos y emotivos de la extensa discografía de la obra, o el dúo del propio Mena con Mammel en el *Et misericordia*, de excepcional tersura. La *Misa BWV 235* funciona de forma parecida, si bien la desnudez coral es menos perceptible y en cualquier caso refuerza una visión de lírica serenidad bien contrastada con el vigor que transmite el *Cum Sancto Spiritu* final. El disco se completa con dos obras para órgano que Francis Jacob toca con claridad y extraordinario vigor en el instrumento de una iglesia de Strasburgo construido según modelos de principios del siglo XVIII. El *making of* adjunto, que firma Pierre-Hubert Martin, supera por sus dimensiones y sus ambiciones estéticas, el habitual documento de compromiso que tantas producciones incluyen ya.

Pablo J. Vayón

mémolos— moderno o contemporáneo. El texto es en todo momento inteligible, no sólo gracias a los intérpretes sino también a Balada, ya que le otorga la importancia que tiene. Y esa claridad llega asimismo a la música, en todo momento "asumible" por un público amplio. Carreras y Caballé, juntos y por separado, encuentran en la partitura diversos momentos para lucirse y para dar al público motivos de alegría gracias a esos agradecidos episodios de gran efusión lírica; valga como ejemplo el dúo *Caballero seréis* del primer acto, que es de esos fragmentos operísticos que gustan a todo el mundo.

Pocos años después de este estreno, entre 1992 y 1993, Balada compuso una secuela, *La*

muerte de Colón, revisada en 1996 y basada en un libreto propio. El compositor continuó con el estilo característico de la primera y que tan buenos resultados dio y de la que es dignísima continuación. La acción se centra en los últimos años de Colón tras su regreso de las Indias, pero abundan en ella momentos de marcado simbolismo, como la tercera escena del primer acto situada en una aldea india y que viene a simbolizar el paraíso que Colón encontró y que otros pronto se encargaron de "transformar". Por supuesto, no faltan los toques "étnicos" que tanto gustan a Balada y que confieren colorido a la melodía y a la armonía. Versión de calidad, sin nombres de campanillas pero más que suficiente. La dicción,

en general, no es tan clara como la de la interpretación de la ópera anterior pero siempre puede acudir a la lectura del libreto. Si *Cristóbal Colón* es una excelente ópera, que lo es, *La muerte de Colón* es una dignísima continuación. Muy interesante.

Josep Pascual

BEETHOVEN:

Sinfonía nº 2 en re mayor op. 36. Sinfonía nº 6 en fa mayor op. 68 "Pastoral". REAL

FILARMÓNICA FLAMENCA. Director: PHILIPPE HERREWEGHE. PENTATONE PTC 5186 314. (Diverdi). 2009. 73'. SACD. **PN**



Esto va camino del ciclo, pues, que el firmante tenga noticia, este es el tercer disco publicado de sinfonías de Beethoven a cargo de estos orquesta y director. Lo que importa son los criterios aplicados y los resultados obtenidos, ya que nadie va a hacer ya descubrimientos sobre estas obras.

Sí se puede, y a eso va el director belga, que se mueve en unas sonoridades más transparentes que aquellas a las que estamos acostumbrados, con criterios historicistas, decantar mayor pureza de líneas. No hay búsqueda en otro sentido; ni acentuaciones especiales ni cambios de *tempo*. Nada se pierde de intensidad y sí se gana en claridad, por ejemplo en el hermoso segundo tiempo, *Larghetto*, de la *Sinfonía nº 2* y la cantabilidad del *Allegro molto* que cierra la obra.

¿*Tempo* rápido en el arranque de la *Pastoral*? Sí, pero lúdico, sin distorsiones de urgencia. Dentro de esta estética, cierto es que la inefable *Escena junto al arroyo* queda algo falta de brillo, pero el entendimiento de estas obras por parte de Herreweghe es acertado aunque no arroje novedades. A estas alturas...

José Antonio García y García

BEETHOVEN:

Sinfonía nº 3 en mi bemol mayor op. 55 "Heroica".

Sinfonía nº 5 en do menor op. 67. ORQUESTA FILARMÓNICA. Director: CHRISTOPH VON DOHNÁNYI. 2 CD SIGNUM SIGCD169 (LR Music). 2009. 83'. DDD. **PN**

Director Titular de la Philharmonia Orchestra desde 1997 hasta el año 2008 y ahora Direc-

Paavo Järvi

LA EMOCIÓN DE LA PERFECCIÓN



BEETHOVEN:
Sinfonías nºs 2 y 6.

ORQUESTA DE CÁMARA FILARMÓNICA DE BREMEN. Director: PAAVO JÄRVI. RCA 88697542542 (Sony-BMG). 2009. 70'. SACD. **PN**

No es un error de maquetación. En efecto, un disco con dos sinfonías de Beethoven merece ser destacado. Por supuesto, nos movemos en un terreno de repertorio más que trillado, pero Paavo Järvi parece ser consciente de ello y evita pretender re-descubrir nada. Sabe que sus cartas han de ser otras. El Beethoven de Järvi jr. resulta de conjugar exactitud milimétrica y precisión tecnológica. Muchos —entre quienes se encuentra modestamente un servidor— podrán encontrarlo en ciertos momentos menos cálido de lo apetecido, pero no podemos por ello dejar de reconocer que estamos ante una plasmación sonora de perfec-

ción diamantina de las partituras que comentamos. El análisis cuasi científico de cada frase, la construcción de cada sección, el estudio pormenorizado de cada pequeño detalle y el calibrado del valor dramático de cada silencio nos ofrece ambas obras desde una ultra-objetividad que alcanza un resultado de belleza radiante y luminosa. Todo lo que de parquedad tiene su plasmación dinámica, el maestro estonio-americano goza de una intuición infalible a la hora de encontrar el punto óptimo en la elección del *tempo* y en la flexibilidad agógica general. El trabajo del color instrumental es otra de las virtudes que en justicia hay que concederle. La prestación orquestal sorprende por la variedad de su gama, destacando una cuerda que, sin vibrato, se exhibe precisa y afinada, crepitante en los trémolos y rotunda en cada acorde. Pero, aun por encima de todo eso, es el nivel de participación y el



entusiasmo colectivo que transmite cada una de las secciones del conjunto lo que convence al oyente de que dos obras tan arcaicas como éstas parecen estar siendo estrenadas en ese mismo instante.

Disco recomendable a cualquiera, pero muy especialmente a quienes anhelan sentir la emoción más como producto de la perfección que de la subjetividad: muy probablemente encuentren aquí su Beethoven ideal.

Juan García-Rico



tor Honorario, el berlinés Von Dohnányi es un maestro sólido que afirma el centro de su repertorio en el núcleo más acendrado de la música alemana. Maestro en plena madurez, las interpretaciones de Beethoven que estos dos discos nos hacen llegar, ponen de manifiesto el conocimiento pleno de las obras, su asunción y un cuidado especial del juego polifónico.

Grabadas en directo (abril del 2008 la *Quinta Sinfonía* y en octubre la *Tercera*), se nos acercan en pleno dominio del material, con una excelente respuesta orquestal. A juicio de quien esto firma, el *Andante* con moto de la *Quinta Sinfonía* se queda algo superficial sin que esto reste mucho a la totalidad de la versión.

Irreprochable la *Sinfonía "Heroica"*, con una *Marcha fúnebre* de intensidad enorme y conmovedora. Lástima que las tomas de sonido no rayen a la altura a que hoy estamos acostumbrados. Es un sonido equilibrado y amplio, pero su presencia queda algo velada, algo más en lo que respecta a la cuerda alta.

José Antonio García y García

BEETHOVEN:

Concierto para violín y orquesta en re mayor op. 61.

Romanza nº 1 en sol mayor op. 40. Romanza nº 2 en fa mayor op. 50. Concierto en do mayor Woº 5 (fragmento). PATRICIA

KOPATCHINSKAIA, violín. ORQUESTA DE LOS CAMPOS ELÍSEOS. Director: PHILIPPE HERREWEGHE. NAÏVE V 5174. (Diverdi). 2009. 60'. DDD. **PN**



Se entiende, sí, que los intérpretes quieran grabar estas obras de Beethoven para violín, especialmente su magistral *Op. 61*, pero su labor no enriquece la discografía, abundante, tanto de este *Concierto* como de las *Romanzas*. Otra cosa es lo referente al fragmento del *Concierto en do mayor*, que tampoco enriquece el corpus de la obra del de Bonn y queda en mera curiosidad.

La labor de los intérpretes, tocando en instrumentos históricos, es un tanto irregular, tanto en agógica como en dinámicas, quedando la violinista adalgazada especialmente en el registro más alto de su instrumento. Muy elogiada esta violinista en los últimos tiempos, no me parece

que a través de este registro pueda, ni mucho menos, equipararse a insignes glorias del violín ni a otros jóvenes colegas suyos, sean o no de origen oriental.

José Antonio García y García

F. BENDA:

Concierto para flauta en mi menor. Concierto para violín en mi bemol mayor.

G. A. BENDA: Concierto para clave en si menor.

Concierto para clave en fa menor. Allegro scherzando del Concierto para clave en sol mayor. JAN DE WINNE, flauta; RYO

TERAKADO, violín; SHALEV AD-EL, clave. IL GARDellino. ACCENT ACC 24215 (Diverdi). 2008. 77'. DDD. **PN**



Este disco es tan variado como diversas fueron las personalidades de los dos hermanos a los que está dedicado. Franz Benda (1709-1786) fue un violinista famoso principalmente por la belleza de su timbre, que como compositor se ajustó más que su colega Carl Philipp Emanuel Bach a los conservadores gustos de Federico II, a cuyo

servicio ambos estuvieron. Que Anton Benda (1722-1795) fuera, en cambio, un intelectual para el que, aunque también llegó a ser conocido como virtuoso del teclado, la música no constituyó sino una ocupación más entre otras hizo que en sus composiciones se mostrara mucho más avanzado. Los tres solistas que aquí intervienen sacan mucho partido a todas las obras, pero Shalev Ad-El es sin duda quien cuenta con un material más rico. El despliegue de virtuosismo que hace en el Allegro conclusivo del *Concierto en si menor* asombra sobre todo por la tensión constante de las vertiginosas líneas horizontales que sabe mantener. En ese momento de la escucha, el *Concierto para flauta* de Franz pasa a ocupar un lugar muy secundario en la memoria, y cuando se inicia el *Concierto para violín* se vuelve a tener la sensación de haber bajado de repente varios grados en la escala de la temperatura emocional. Impresión parecida se vuelve a producir con el *Concierto en fa menor*. Con unas buenas prestaciones orquestales, disco recomendable como documento y mucho más por la música de Anton que por la de Franz.

Alfredo Brotons Muñoz

BLONDEAU:

Non-Lieu I. Non-Lieu II. Lieu I.

CHRISTELLE SÉRY, guitarra; AYUMI MORI, clarinete; JÉRÉMIE MAILLARD, violonchelo. ENSEMBLE CAIRN. Director: GUILLAUME BOURGOENE. AEON AECD 0984 (Diverdi). 2008. 66'. DDD. **PN**



Pocas veces la toma de sonido se convierte en figura principal de una grabación. En

el registro que presenta el sello Aeon, dedicado a la obra de Thierry Blondeau (n. 1961), es la labor de los técnicos la que se constituye en protagonista, por cuanto la propuesta de este músico les solicita un trabajo muy específico; sin ellos, el resultado sería otro. El programa, integrado por tres piezas compuestas entre 1998 y 2007, tiene muy en cuenta los espacios en los que tienen lugar las interpretaciones, asumiendo que cada lugar puede convertirse en una caja de resonancia. El estreno conjunto de las obras tuvo lugar en el Festival de Royauumont, amoldándose la espacialidad del ciclo a las características

del refectorio. *Non-lieu II* es un solo de guitarra, *Non-lieu II*, un dúo de violonchelo y clarinete y *Lieu I* está pensada para nueve instrumentistas, de entre los cuales destacan de nuevo la guitarra, el clarinete y el chelo. Blondeau sigue, además, la antigua disposición de los *cori spezzati* de Giovanni Gabrieli en una particular disposición de los intérpretes: en el centro, la percusión y, en los fondos de la sala, el piano y la guitarra y el trío de viento. En la grabación que procede del IRCAM, y que es la que aquí percibimos, se siente esta ubicuidad del sonido. Se nos anuncia en la misma contraportada del disco que la música que propone Blondeau nos abre mundos sonoros insólitos, de una "inventiva constante". Tras múltiples aventuras con el fenómeno acústico a lo largo de los últimos sesenta años, ya pareciera que no hay posibilidad para la sorpresa, pero Blondeau lo consigue simplemente sin forzar el lenguaje, dejando que los sonidos tomen su papel de estrella, con una galería de efectos y técnicas que nunca llegan a ser gratuitas y que no le deben nada a nadie, no son deudoras de las sonoridades feistas de un Lachenmann ni de las apagadas de un Sciarrino, sino que funcionan como personajes de una película: deambulan por el espacio a su antojo. No por casualidad, Blondeau rinde homenaje, en una de las secciones de *Lieu I*, *Mémoire future*, a Robbe-Grillet y Alain Resnais, los artífices del extraordinario artefacto que es *El año pasado en Marienbad*: personajes sin rumbo y, tal vez, sin memoria.

Francisco Ramos

BUSSOTTI:

Il catalogo è questo. OLIVIER LALLOUETTE, barítono; PHILIPPE KAHN, bajo; SYLVANO BUSSOTTI, recitador; PHILIPPE KOCH, violín; MARKUS BRÖNNIMANN, flauta. ENSEMBLE VOCAL AQUARIUS. FILARMÓNICA DE LUXEMBURGO. Director: ARTURO TAMAYO. 2 CD TIMPANI 2C2114 (Diverdi). 2005. 130'. DDD. **PN**



Con el título mozartiano de *Il catalogo è questo*, Sylvano Bussotti (n. 1931) conforma una obra de grandes dimensiones en la que integra los trabajos orquestales que durante un período de quince años, los que van de 1976 a 1991, compone como

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 Alvaro Gutbert

15 DICIEMBRE 2009 Retrato III
Igor Stravinski
Director: Zolt Nagy
Violín: Erna Alexeeva
Barítono/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 Arteaga

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

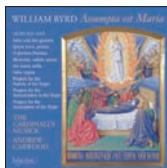
CONSEJERÍA DE CULTURA Y TURISMO
Comunidad de Madrid

acompañamiento para diversos proyectos de tipo escénico. Es ahí, en la deuda contraída con el género de la música programática, donde radica el mayor problema que presenta este ciclo de piezas para orquesta, pues en cada acorde se percibe que la partitura está concebida como material de base para el ballet o el drama. Los signos continuamente cambiantes, las secuencias que oscilan entre el frenesí y la quietud, no obedecen sino a ese carácter de música sometida por la escena; música, pues, que no funciona nunca como ente autónomo. Bussotti, que empezó su carrera justo cuando John Cage aterrizaba en Darmstadt, participaría en un momento dado de los experimentos con el azar y el grafismo en obras que han quedado como ejemplos de una particular manera de encarar el hecho sonoro en la modernidad, pero, con los años, giraría su mirada hacia formas más continuistas, a medio camino entre el tratamiento plástico de los instrumentos de la orquesta que con tanto tino insinuara Maderna y el lirismo derivado de Berg. El resultado, en esta extensa *Il catalogo è questo*, no está muy lejos del que han dejado otras obras orquestales (se piensa en el ciclo *Rara requiem*) o pianísticas del autor florentino y es que el tiempo no ha jugado en su favor, quedando demasiado evidente el interés de Bussotti por el conservacionismo de las formas pretéritas en lugar de una apuesta por la invención. Con todo, la obra funciona bien como artefacto sonoro, con su despliegue de efectos tímbricos fáciles y devoción por el virtuosismo. La toma de sonido es espectacular, mostrando a Arturo Tamayo y a la orquesta de Luxemburgo en plena forma. Lástima que la pieza de Bussotti parezca ya envejecida.

Francisco Ramos

BYRD:

Obra completa. Vol. 12. THE CARDINAL'S MUSICK. Director: ANDREW CARWOOD. HYPERION CDA67675 (Harmonia Mundi). 2008. 71'. DDD. **PN**



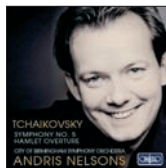
No es el menor que produce este disco el sentimiento de simpatía hacia la comunidad de católicos que en la Inglaterra de la ruptura con Roma pasó a la clandestinidad en su práctica reli-

giosa. Lo transmite este decimo-segundo volumen de la integral de la obra de William Byrd (1539/40-1623) a cargo del coro The Cardinal's Musick. Se presentan en él los motetes de los "propios" para la Natividad, la Anunciación y la Asunción de la Virgen, todos ellos para cinco voces, más otra media docena a tres intercalados a modo de interludios. Las versiones hacen plena justicia a una música de intimidad que no es exagerado calificar de camerística, pero también expresivas de una gozosa espiritualidad sumamente conmovedora.

Alfredo Brotons Muñoz

CHAIKOVSKI:

Sinfonía nº 5 en mi menor op. 64. Obertura Hamlet. SINFÓNICA CIUDAD DE BIRMINGHAM. Director: ANDRIS NELSONS. ORFEO C780091A (Diverdi). 2008. 65'. DDD. **PN**



Lo más aceptable de esta grabación es el rendimiento orquestal, que no podemos decir que sea malo. Los de Birmingham han conseguido levantar una buena orquesta, y eso les salva aquí de la quema. Por lo que respecta a la labor de Andris Nelsons, lamentablemente no podemos decir lo mismo. No tenemos prejuicios frente a su juventud, pero falta claridad en muchos aspectos de su trabajo en este registro. Enfoca las obras desde un punto de vista tradicional, con amplitud de fraseo, que, por más que no encaje con muchos gustos, no tendría por qué ser, en sí, criticable. Lo que ya no resulta plausible es su carencia de variedad dinámica y su encorsetamiento rítmico. Ya en el Allegro inicial de la *Sinfonía* el tempo tiende a lo metronómico, llegando incluso a provocar desconcierto en la orquesta ante la falta de resolución en alguno de los cambios de tempo que plantea la partitura —por sólo citar el ejemplo más flagrante, la transición al Molto più tranquillo del c. 170. Tampoco hay especial afán de cuidado tímbrico general, como revela la pérdida de audibilidad de pizzicatos en violines I-II en cc. 135-139, detalle que, después en la reexposición, sí se escuchará en las maderas. Pero será sobre todo en el Andante donde Nelsons acabe pagando del todo su falta de claridad de ideas, sin un criterio definido sobre qué hacer con los múltiples cambios agó-

Ingrid Fliter

CHOPIN ATRAYENTE**CHOPIN: Valses.** INGRID

FLITER, piano.

EMI 6 98351 2. 2009. 68'. DDD. **PN**

Esta nueva versión de los *Valses* de Chopin, la que aporta la pianista argentina Ingrid Fliter (1973), si bien no difiere tradicionalmente de las más aprendidas, sí que aporta un punto particular e interesante sobre la forma de interpretar al compositor polaco. Fliter aborda cada pieza con sensatez y robustez, aplicando casi siempre un sentido común sin complicaciones. Así, su fraseo, que es despierto y sensible a la melodía se sucede entre deferencias hacia un romanticismo que se distingue por sus delicadezas y finuras. No obstante, esto queda alternado con ciertas brusquedades en el registro *forte*; parecen intencionadas y no ocasionadas accidentalmente (y ciertamente son un poco desconcertantes), pero lo que prima es la sensación de afabilidad y cordura a lo largo de todo el disco. Prevalece un sentimiento accesible en este Chopin, una forma de verlo sin duda humanizada a través de la sensibilidad depurada y

racional de la intérprete, quien transmite una conciencia abierta y reflexiva. No son unos *Valses* especialmente creativos ni inquietos, aunque sí que destacan por su sentido rítmico, poseedor de la inexacta regularidad necesaria para comprenderse y por sus capacidades colorísticas, muy notables en tonalidades por cierto. Fliter, antes que revolucionar e innovar a cualquier precio, pretende una ilustración fidedigna que se amolda al lenguaje chopiniano con humildad y rigor, franqueza y lógica. Resumiendo, un Chopin para disfrutar y redescubrirlo de la mano de una intérprete sugestiva.

Emili Blasco

gicos, hacia qué terreno llevar el fraseo o qué opción tomar en el equilibrio entre la trompa solista —preponderante en exceso— y la cuerda. El movimiento resulta endeble y ficticio, como demuestra la artificiosa manera en la que se alcanza y se resuelve su punto climático —c. 142 (9:41) a c. 157 (10:40). El vals fluye, sosito como él solo y con poca claridad de tejido, pero sin interrupción al fin y al cabo. El Finale no mejora las cosas, como tampoco el complemento de la obertura. Disco olvidable.

Juan García-Rico

DEBUSSY:

Preludios. JACQUES ROUVIER, piano. DAL SEGNO DSPRCD043 (LR Music). 1982-1983. 78'. ADD. **PM**



A punto de cumplir tres décadas, este clásico del pianismo debussyano regresa después de unos cuantos años en la penumbra. O eso creemos,


porque nunca se sabe si los dos libros de *Preludios* de Debussy por Jacques Rouvier aparecieron en formato CD en algún sello de los muchos que rescatan cosas del pasado, un pasado no por fuerza lejano. Jacques Rouvier pertenece a la generación de pianistas franceses posterior a los grandísimos clásicos del siglo. Nació en 1947 y ha destacado, solo o en cámara, tanto en Debussy como en Ravel. Es una buena noticia para el aficionado el regreso de estas tomas que muestran un pianismo medido, controlado, rico en sugerencia y en tensiones nunca manifestadas. En esta revista hemos hecho comparación de las muy distintas aportaciones de numerosos pianistas de primera fila en este hermoso repertorio. Rouvier puede formar en ese batallón privilegiado, pero la competencia es enorme, y si invocamos grandes nombres antiguos como Gieseking, o Crossley o Monique Haas, o Arrau, o Samson François; y modernos como Pollini, Michelangeli, Zimerman, Rogé, Planès y Aimard; y hasta novísimos como Bavouzet, no por

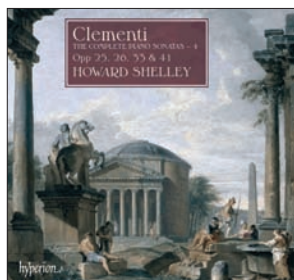
Howard Shelley

CLEMENTI CON SOLERA

CLEMENTI: Sonatas vol. 4.
Sonatas opp. 25, 26, 33 y 41.

HOWARD SHELLEY, piano.

2 CD HYPERION 67738 (Harmonia
Mundi). 2009. 136'. DDD.  PN



Poco más queda que añadir a lo ya comentado sobre la integral que Howard Shelley está llevando a cabo con las sonatas completas de Muzio Clementi para Hyperion. Este cuarto volumen (que consta como de costumbre de dos discos) continúa sobre los mismos ejes que los anteriores, es decir: la expresividad basada en un brillante virtuosismo que transmite espontánea calidez, además de un dinamismo indiscutible y una variedad de recursos realmente asombrosa. Shelley conserva la frescura y sigue emitendo en la misma onda que en los anteriores registros; el suyo es un Clementi veloz y excelentemente descrito, también evocador e inspirado, dibujado a través de múltiples articulaciones y acicalado con un sonido amoldable a cada momento según las circunstancias. Las versiones potencian la melodía con un fraseo natural y esencialmente vívido, descaradamente extrover-

tido y deseoso de comunicación. A pesar de imponer lógicamente su sello personal, el intérprete procura la discreción a favor de la música; es decir, en ningún momento se percibe en estas sonatas egoísmo o demasiado protagonismo por su parte. El músico da vida a las obras manteniéndose a sana distancia, lo que confiere una visión generosa y desprendida de las partituras. Es un Clementi pletórico de expresión, rico en contrastes y minucioso en cada detalle, con un estilo claramente solícito e incansable. Bravo una vez más por Shelley, quien imprime excelencia a un Clementi totalmente merecedor de ella.


Emili Blasco

ello agotamos el muy poblado parnaso de genialidades del pianismo debussyano conservadas en fonogramas; porque, la verdad, hay muchos más.

Rouvier es diáfano, es claro, no abusa del pedal ni de la bruma. Esa claridad lo sitúa a la perfección entre los "modernos". Y entre ellos destaca de manera especial. Esta reedición contiene una propuesta sutil y con elementos de relativa ensoñación que lo apartan de los mayores *objetivistas*. Es belleza que acaso no se muestre en estado puro, sino marcada por esa fantasía que mima el *decrescendo* (atención a los *Pasos en la nieve*, especialmente lentos), elemento acaso subjetivista que es marca de fábrica. En fin, una de las referencias más importantes de esas bellas páginas de *Preludios*, fin de una poética sonora en Debussy, que estaba a punto de crear otra (los *Estudios* habrían sido su principio), aunque la muerte no le dejó desarrollarla.

Santiago Martín Bermúdez

FAURÉ:

Canciones. YANN BEURON, tenor;
BILLY EIDI, piano.
TIMPANI 1C1162 (Diverdi). 2009. 52'.
DDD.  PN



Es tópico decirlo pero Fauré parece haber escrito más bien para cantantes femeninas. Entre los varones, los grandes faureanos suelen ser barítonos líricos, de timbre claro y flexible textura, a veces una voz intermedia llamada barítono *Martin*. Beuron encara una solución inusual, con un registro de tenor lírico-ligero, aquerenciado en Mozart y en la ópera del siglo XX. Tiene unos medios de color asordinado y tacto de terciopelo, que convienen idealmente a este repertorio aunque no sean, como he dicho, los habituales. Su dicción francesa es impecable y la matización poética y atmosférica que exige el autor abordado, se cumple en todos los casos.



Measha Brueggergosman

NIGHT AND DREAMS

La versátil soprano Measha Brueggergosman interpreta junto al pianista Justus Zeyen una exquisita selección de *Lieder*, *Chansons* y canciones españolas.

Una revisión refrescante y actual de algunas de las piezas para voz y piano más representativas de compositores como Debussy, Brahms, Duparc, Falla, etc.

NIGHT & DREAMS

MEASHA BRUEGGERGOSMAN, soprano

JUSTUS ZEYEN, piano

CD



deutschegrammophon.com

NUEVA WEB EN CASTELLANO



UNIVERSAL MUSIC GROUP

universalmusic.es



www.fnac.es

Beuron recorre diversas etapas del cancionero faureano, manteniendo siempre un sello de estilo que las hace reconocibles, unido al cuidado con que selecciona los textos, Verlaine en primera fila. Están algunos ciclos (las *Cinco canciones de Venecia op. 58*, las *Cuatro canciones op. 51*) y pares o tríos de piezas de las que ha seleccionado, a veces, números sueltos. Hay títulos trajinados (*En el cementerio*, *Spleen*, *Prisión*, *Mandolina*, *Green*, *El perfume imperecedero*) junto a otros menos frecuentes. Beuron sabe dispensar los detalles adecuados que van de la escena bergamascas a la melancolía, la ensoñación grave o la endecha amorosa, el paisaje jocundo o el nocturno solitario. El pianista lo secunda con el mismo sentido del matiz y la miniatura, y un equilibrio de volumen sin los cuales la sutil empresa se habría malogrado.

Blas Matamoro

FRESCOBALDI:

Segundo libro de tocatas.

ROBERTO LOREGGIAN, clave y órgano.

SCHOLA GREGORIANA SCRIPTORIA.

Director: DOM NICOLA M.

BELLINAZZO.

2 CD BRILLIANT 93794 (Cat Music).

2008. 128'. DDD. **PN**



Publicado en Roma en 1627, *Il secondo libro di Toccate di Frescobaldi* incluía 11 tocatas, 6 canciones, 4 versos de himnos, 3 Magnificats (de primero, segundo y sexto tono), 5 gallardas, 6 correntas, 4 partitas (*Aria detto Balletto*, *Aria detta la Frescobalda*, *Partite sopra Ciaccona*, *Partite sopra Passacagli*) y una disminución de un madrigal de Arcadelt (*Ancidetemi pur*). En un pequeño órgano mantuvano del siglo XVI y un clave copia de un Giusti del XVII, Roberto Loreggian recorre la colección completa con agilidad, gracia y elegancia. El fraseo resulta flexible sin ser caprichoso, la pulsación siempre nítida, la acentuación bien marcada, pero sin perder de vista nunca el sentido de las frases ni de las líneas y la ornamentación es imaginativa y eficaz. El órgano parece además más adecuado que el utilizado en anteriores volúmenes de una serie que llega aquí a su quinta entrega: su sonido es de una hermosa levedad, pero también de notable variedad en los registros, lo que apor-

Trío Wanderer, Antoine Tamestit

FUERZA Y COLOR



FAURÉ: Cuartetos

con piano. Trío

WANDERER. ANTOINE

TAMESTIT, viola.

HARMONIA MUNDI HMC 902032.

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

No se le puede considerar un olvidado, pero es indudable que Gabriel Fauré no está presente en las salas de concierto como debiera. Salvo su *Réquiem* y de vez en cuando la suite *Pelléas et Mélisande*, apenas nada más se interpreta de él. Y ese olvido o desdén es extensible, al menos en los últimos tiempos, al mundo del disco. Por ello, sólo cabe dar la bienvenida a este trabajo que nos trae los dos cuartetos con piano de Fauré, o lo que es lo

mismo, dos partituras de música pura al servicio de la expresión en las que no hay espacio para el lugar común, el virtuosismo o el efectismo. Nada del formalismo erudito de Saint-Saëns; nada de la mirada visionaria de Debussy. Música y sólo música, con la melodía como principio rector. Las dos obras aquí recogidas son extraordinarias y en ambas el piano es el protagonista principal, la voz cantante de unos pentagramas de aliento casi sinfónico a la vez que rico en acentos intimistas que buscan y consiguen la emoción del oyente. La interpretación que nos sirven los miembros del Trío Wanderer, reforzados por el viola Antoine Tamestit, tiene



fuerza, color y sobre todo pasión. Bien delineada en el plano sonoro, atrapa de inmediato por su aproximación directa y exultante, que evita esa imagen venerable y un tanto blanda que a veces se vende de Fauré. Vale la pena.

Juan Carlos Moreno

ta una rica diversidad de colores. El coro gregoriano hace los versos impares de himnos y magnificats con un diáfano estilo occidentalista. Una colección muy recomendable y a un precio sin competencia.

Pablo J. Vayón

FROBERGER:

Ricercar. BOB VAN ASPEREN, órgano.

AEOLUS AE-10601 (Gaudisc). 2003. 64'.

DDD. **PN**



El sexto volumen de la *Froberger Edition* que Bob van Asperen graba para Aeolus recoge los catorce *ricercari* dejados por el músico en diferentes publicaciones a lo largo de su vida, así como las tres tocatas recogidas en los Manuscritos Chigi, que conservan la más importante colección de música para teclado de la Italia del XVII. Como en el volumen anterior de la serie, Van Asperen interpreta esta música en un órgano, en este caso el construido por el holandés Willem Hermans en la Iglesia del Espíritu Santo de Pistoia en 1664, que fue restaurado por última vez por Riccardo Lorenzini en 1995 y se conserva en un estado muy cercano al original.

Los *ricercari* de Froberger se estructuran por norma en varias secciones contrastantes y desarrollan un rico juego contrapuntístico, lo que Van Asperen aprovecha para contrastar regis-

tros, buscando siempre la claridad de las voces o destacando las líneas principales en los pasajes homofónicos. Son interpretaciones austeras en materia ornamental, directas y cortantes, sin grandes expansiones líricas, pero suficientemente flexibles y de una variedad en el color que las individualiza con prestancia. En las tocatas no es difícil distinguir un tono más ágil y urgente.

Pablo J. Vayón

GOLDMARK:

Merlin. ROBERT KÜNZLI (Merlin),

ANNA GABLER (Viviane), BRIAN DAVIS

(Lancelot), FRANK VAN HOVE

(Demonio), GABRIELA POPESCU

(Morgana), DANIEL BEHLE (Modred),

SEBASTIAN HOLECEK (Rey Arturo).

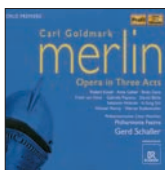
PHILHARMONISCHER CHOR MÜNCHEN.

PHILHARMONIE FESTIVA. Director:

GERD SCHALLER.

3 CD HÄNSSLER PH09044 (Gaudisc).

2009. 188'. DDD. **PN**



El del rey Arturo y sus caballeros no es de los mitos más tratados por la ópera, pero aun así cuenta con algunos títulos estimables, el principal de todos *Le roi Arthur*, de Ernest Chausson. Ahora, en primera grabación mundial, tenemos la oportunidad de descubrir otro, *Merlin*, de Carl Goldmark, uno de esos compositores cuya fama se reduce hoy a poco más que a un *Concierto para violín* y a la ópera *La reina de Saba*. Con

libreto de Siegfried Lipiner, la presente partitura conoció su estreno el 19 de noviembre de 1886 con un éxito extraordinario. Tanto, que Ferruccio Busoni incluso escribió una fantasía de concierto de un virtuosismo extremo sobre sus principales temas... Sin embargo, después de una fulgurante carrera por los teatros de Nueva York, Dresde o Budapest acabó desapareciendo del repertorio hasta su reciente recuperación en Múnich, donde se interpretó en abril de 2009 en una serie de conciertos que sirvieron de base a esta grabación. Escuchada ésta, hay que reconocer que, aunque *Merlin* no sea un dechado de originalidad, no deja de tener su interés. Por la época de su composición y por su temática heroica y medieval casi parecería obligado que Goldmark siguiera la estela wagneriana. Y esa huella existe, como no podía ser de otra manera, pero no alcanza a ser definitiva. El propósito de dar una continuidad melódica a la obra, el tipo de escritura vocal próximo al declamado y el sonido de los largos monólogos del protagonista y de Vivianne evidencian ese influjo. No obstante, hay también elementos tomados de la *grand opéra* francesa, en especial las escenas corales, e incluso pasajes que pueden considerarse números cerrados con un tipo de vocalidad muy italianizante. Goldmark consigue ensamblar todas esas influencias y el resultado es una obra que escénicamente debe ser un tanto estática, pero que presenta un convincente tono solemne y dra-

mático. La interpretación es meritoria en la parte vocal, sin grandes alardes, mientras que coro y orquesta (ésta formada por los mejores músicos de todas las centurias de la ciudad bávara) rinden a un excelente nivel bajo la batuta de Gerd Schaller. No será, pues, un título imprescindible, pero no cabe duda de que este *Merlin* es una rareza particularmente interesante.

Juan Carlos Moreno

GRAUN:
Tríos para dos violines y bajo.
LES AMIS DE PHILIPPE.
CPO 777 423-2 (Diverdi). 2006. 76'.
DDD. **PN**



De los hermanos Graun, Johann Gottlieb (1702/3-1771) y Carl Heinrich (1703/4-1759), es el segundo el que parece haberse salvado un poco mejor del olvido, quizás por ser autor del oratorio *Der Tod Jesus* y de una importante producción operística para la corte de Prusia, compartiendo con Johann Adolph Hasse en Dresde el dominio de este género en el norte de Alemania. Ahora bien, en el campo de la música instrumental, fue el violinista Johann Gottlieb el que gozó de mayor fama, pero como se llevaban tan sólo un año y sus estilos eran muy parecidos, los manuscritos conservados son pocos y los copistas se limitaban a reseñar "del Signore Graun", hoy en día es muy difícil la exacta atribución a cada uno de muchos de sus conciertos y obras de cámara.

Esto es lo que ocurre con los tríos, su género camerístico preferido, de los que se conservan 136 ejemplares completos con diversas formaciones instrumentales. Cinco de ellos, escritos para dos violines y bajo, se han grabado en este disco. Según la clasificación establecida por Christoph Henzel en su catálogo de las obras de los hermanos Graun, tres de estos cinco tríos son probablemente de Johann Gottlieb, uno lo es seguro y tan sólo el que posee cuatro movimientos es probablemente de los Graun

Lisa Delan, Fritz Steinegger

¿QUIÉN ES EL *DIM COMPANION*?

GETTY: The White Election, ciclo de 32 canciones a partir de poemas de Emily Dickinson.

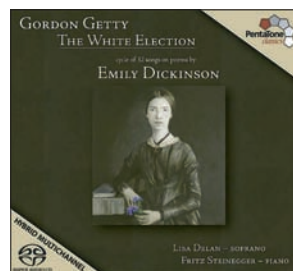
Dickinson. LISA DELAN, soprano; FRITZ STEINEGGER, piano. PENTATONE 5186 054 (Diverdi). 2007. 71'. DDD. **PN**

La poetisa de Massachusetts Emily Dickinson, de familia puritana y raigambre pionera, vivió entre 1830 y 1886, apenas salió de su casa y escribió cerca de 1800 poemas. Sólo once de ellos, al parecer, se publicaron mientras ella vivía. Su fama como poetisa es póstuma, y a sus poemas hay que añadir algo más de mil cartas que también sobrevivieron. Esa fama póstuma la coloca, en una perspectiva poco posterior a su desaparición, entre los padres fundadores de la literatura de Estados Unidos, junto con Poe, Whitman y Emerson, a una altura semejante a la de los narradores Hawthorne y Melville. El propio Gordon Getty (Los Angeles, 1933) nos da las claves de su ciclo de treinta y dos poemas de Emily Dickinson puestos por él en música, y de paso del mundo cerrado pero luminoso de este alma exquisita. Hay un amado secreto, no un amante, sino un hombre querido cuyo amor es imposible. Aventura Getty que se trata del pastor Charles Wadsworth. Ese amor imposible, que además sería impropio, lleva a Emily a su elección del color blanco, de novia y de sudario, a partir de determinado momento de su exaltada vida interior. Sea o no Wadsworth ese *Dim Companion* (compañero oscuro) a que se refiere la escritora, la poesía a él dedicada constituye un itinerario biográfico casi teatral que Getty traza en la

elección (¿arbitraria?) de treinta y dos poemas entre los muchos del legado de Dickinson. Pese a su abrumadora familia puritana, Emily no parece que fuera especialmente devota. Ahora bien, podemos comprender el entorno y el encierro de la poetisa con sólo señalar su abrumadora herencia protestante.

Getty, por nacimiento, sería de la vanguardia de haber nacido europeo. Como estadounidense, milita en la supervivencia del régimen tonal, considerado antiguo régimen por algunos. Pero en eso se parece a muchos compatriotas suyos, que se dividen entre los que permanecieron fieles al pasado aunque lo trascendieran a veces o a menudo y los que se despertaron vanguardistas un buen día a mediados del siglo. Pero sería un error no ver en este bello ciclo más que una resistencia musical del pasado. Getty llega a un compromiso con Emily, nacida 103 años antes que él. La tonalidad es protagonista, pero hay procedimientos que la matizan (el recitativo dramático o lírico, la suspensión provisional de la centralidad tonal) y otros que son propios del siglo XX (como el uso del recitado cantable expresivo más allá de la armonía tradicional). Esta *White Election* de Dickinson y Getty merece una escucha tranquila, atenta, con los poemas delante, treinta y dos miniaturas de una belleza a veces conmovedora, o inquietante, o creadora de un auténtico suspense lírico-dramático.

La soprano Lisa Delan ha defendido a menudo la música de sus compatriotas. En estas páginas hemos reseñado discos suyos con música de Coriglia-



no, Heggie, Bolcom, David Garner y otros. En este recital alcanza una excelencia que sólo un ciclo de amplio alcance y dado a matices y profundizaciones puede permitirle a un intérprete. El recitativo, a menudo con acompañamiento suspenso, parece aquí el dominio del arte exquisito de Lisa Delan. Felizmente, Lisa cuenta con el acompañamiento de un pianista como Fritz Steinegger (de Phoenix, Arizona), que siempre apoya, y que ha de estar atento a ese mantenerse en silencio que raras veces se adentra en la locuacidad (y, cuando se adentra, se suspende, como al final de *When I was small a woman died*, décimotercer poema, segunda parte de tres). Es muy bello este disco, y aunque tonal en esencia, es de un recogimiento que hace que lo veamos como una quintaesencia poética y musical. Como algo distinto, ya que no rompedor, ni nada por el estilo. Racial, si queremos. Nada que ver con lo que muchos considerarán como *racial* para aquel país lleno de vitalidad artística. No nos sorprende que en estos momentos Lisa Delan haga giras con este ciclo, que a veces parece un monólogo lírico-dramático, una ópera para un solo personaje.

Santiago Martín Bermúdez

sin atribución concreta. No es la cuestión excesivamente relevante, pero sí es de justicia intentar dar a cada uno lo suyo, aunque dada la mencionada dificultad de atribución en el disco no aparecen diferenciados. Pueden los cinco enclavarse en los comienzos de

la estética preclásica conocida como *Empfindsamkeit* y son singularmente afectivos los movimientos adagio.

Los componentes del conjunto Les Amis de Philippe son especialistas en la interpretación de obras de esta época. La utilización por Ludger Rémy de un

fortepiano en el continuo deja constancia de una evolución hacia el concepto moderno del trío a partir de la barroca sonata en trío. Una grabación que rellenando huecos históricos se escucha con gran placer.

José Luis Fernández



www.scherzo.es

Christiane Oelze, Antony Beaumont

CONOCEMOS MAL A GURLITT

GURLITT: Sinfonía Goya. 4 dramatische Gesänge para soprano y orquesta. CHRISTIANE OELZE, SOPRANO. SINFÓNICA DE LA RADIO DE BERLÍN. DIRECTOR: ANTONY BEAUMONT. PHOENIX Edition 114 (Gaudisc). 2007. 68'. DDD. **PN**

Uno se pregunta: "¿Qué sabemos de Manfred Gurlitt?". Que vivió entre 1890 y 1972. Que tuvo la mala suerte de componer dos óperas espléndidas a partir de piezas dramáticas en las que le superaron tanto Alban Berg (*Wozzeck*, de Büchner, con meses de diferencia) como B. A. Zimmermann (*Soldados*, de Lenz, con más de tres décadas). Esas dos óperas consiguieron que no se hablara de él. Pero ¿se hablaría de él si no fuera por esas dos óperas en las que otros le superaron? Sin duda, sí. Como tantos olvidados en el fragor del exilio, la guerra y el exterminio, Gurlitt estaba destinado a reaparecer. Todavía no sabemos del todo cómo. No creemos que reaparezca como un Zemlinsky, acaso tampoco como un Schreker. Aunque, en rigor, no sabemos qué va a ser de la obra de Schreker en los próximos años. No aventuramos, pues, el futuro inmediato.

Se recupera en parte la obra de Gurlitt, este artista con sangre judía que se exilió durante el Tercer Reich no a Estados Unidos ni a Inglaterra... sino a Japón, donde se casó (cuartas nupcias) con una artista del país, la cantante de ópera Hisako Hidaka. Aunque de tendencias más bien izquierdistas, durante la guerra su posición no fue nada clara, y eso se consideró mal en la posguerra. El tiempo jugó en su contra como creador, como compositor, a pesar de sus logros como director de orquesta tanto en salas sinfónicas como en teatros líricos de Japón.

La *Sinfonía Goya* (1939) tiene su origen en una visita de Gurlitt al Museo del Prado en 1933. En España compuso sus únicas partituras para el cine: *El malvado Carabel*, de Edgar Neville, y *Vidas rotas*, de Eusebio Fernández Ardavín, ambas de 1935. La sinfonía consta de cuatro amplios movimientos, el primero de los cuales se denomina *La Pradera de San Isidro*, así, en castellano. El segundo es una mascarada popular, el tercero evoca la *ejecución de los rebeldes* y el cuarto, el único que no evoca un cuadro concreto, consiste en un tema sometido a diez variaciones. En



total, algo menos de cincuenta minutos de música. Una enormidad, sin duda, para una sola pieza sinfónica, pese a los precedentes de Bruckner, Mahler y otros. Entre lo descriptivo y lo sugerente, la *Sinfonía Goya* constituye un fresco ambicioso, de mucho interés aunque ajeno por completo a lo más inquieto de lo que se componía en vísperas de la guerra.

La línea de la soprano en los *Cuatro cantos dramáticos* nos recuerda en varias ocasiones la del tema de la seducción de Lulu en la resolución de la frase. Estos *Cantos* de 1952 eran para Hisako. Son dos poemas de Goethe con el personaje de Gretchen, enmarcados por uno de Ernst Hardt (*Canta Isolde*, de *Tantris der Narr*) y otro de Gerhart Hauptmann, en prosa (*Canta Ottegebe*, de *Der arme Heinrich*). Hay algo de proyec-

ción en el canto de cierre, en ese "pobre Heinrich", el leproso, humillado, marginado y desterrado. El puro canto de estas piezas vocales surge como en un chorro inagotable de melos a partir del texto mismo de cada poema, sin bases temáticas ajenas y mediante una imparable secuencia cantabile, como si la línea fuera necesaria, imprescindible traducción sonora de los poemas.

Antony Beaumont se presenta como campeón del retorno de Gurlitt a las conciencias musicales de nuestros días. No era ningún ángel, escribe, pero ha llegado el momento de apreciar su obra sin prejuicios. Beaumont dirige con convicción, con estilo y con dramática la enorme *Sinfonía Goya*, y acompaña con fuego los cuatro monólogos de 1952, que resultan en conjunto más atractivos; aunque habría que decir que el atractivo de la *Sinfonía Goya* está en determinados momentos, amplios sin duda, pero concretos, de la dilatada propuesta orquestal. Excelente la soprano Christiane Oelze en los *Cantos*, exquisita, expresiva, de bello timbre y amplitud de tesitura.

Santiago Martín Bermúdez

HAENDEL:
Suites para clave HWV 426-433. Chacona HWV 435. JORY VINIKOUR, clave. 2 CD DELOS DE 3394 (Gaudisc). 2009. 128'. DDD. **PN**



Esta estupenda defensa de las no muy frecuentadas *Suites* de Haendel se basa sobre todo en el soberano virtuosismo del intérprete y en la extraordinaria sonoridad del clave, una copia de John Phillips de un Gräbner de 1739, encargado por el propio Vinikour. El músico no sólo posee una técnica admirable, sino que imprime pasión a sus interpretaciones, frasea elegantemente en los tiempos lentos y otorga transparencia a las texturas. El Prelude de la *Suite en la mayor* adquiere un tono improvisatorio que lo emparenta con los preludios de la música francesa. La línea cantable de la Allemande de la *HWV 428*, en

cambio, se diría inequívocamente italiana. Imponente, majestuosa la Sarabande procedente de la *HWV 437*, no recogida aquí en su integridad. Exultantes de carácter y despliegue de medios las Doubles de la *HWV 428*. Las cascadas de virtuosismo alcanzan el punto máximo en la Pasacaglia de la *HWV 432*. Toda una exploración de las enormes posibilidades de profundidad de la música de la *Chaconne HWV 435*. Una magnífica aportación al clave haendeliano.

Enrique Martínez Miura

HAENDEL:
Arias. Amor y Locura. JOHANNETTE ZOMER, soprano; BART SCHNEEMANN, oboe barroco. MUSICA AMPHION. DIRECTOR: PETER-JEAN BELDER. CHANNEL CCS SA 29209 (Harmonia Mundi). 2009. 75'. SACD. **PN**

Dentro de la esperable abundancia de grabaciones conteniendo arias de Haendel que



aparecerían en el año 2009, la que ahora comentamos presenta la originalidad de tener un protagonismo compartido entre la soprano Johannette Zomer y el oboísta Bart Schneemann, pues han seleccionado una serie de arias para soprano con oboe obligado procedentes de diversas óperas y cantatas italianas del genio sajón. Además, el disco incluye también el *Concierto para oboe en sol menor HWV 287*, que Haendel compuso en Hamburgo antes de iniciar su tan fructuoso periplo italiano.

Comienza con el aria *Chi t'intende?*, perteneciente a la ópera *Berenice, regina di Egitto*, una de las pocas escritas por Haendel que aún están pendientes de una grabación completa y de calidad. Otras muestras de obras poco frecuentadas podemos encontrarlas en fragmentos de las cantatas *Languia di bocca lusinghera HWV 123*, que se conserva inaca-

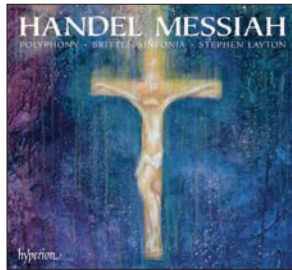
bada y *Mi palpita il cor HWV 132b*, que corresponde a la versión para soprano con oboe obligado entre las cuatro variantes escritas por Haendel, todas ellas ya situado en Londres. El resto del recital está compuesto por arias de las no muy frecuentadas *Teseo* y *Riccardo primo*, aunque tampoco se olvidan algunas muestras estelares como *Lascia ch'io pianga* de *Rinaldo* y *Scherza, infida!* de *Ariodante*.

En resumen, un muestrario bastante variado de ejemplos de arias haendelianas pertenecientes a géneros italianos. Johannette Zomer es una soprano con un currículo en interpretación de música barroca bastante superior al de otras cantantes que lucen mucho más en las carátulas y que acaparan más atención. Hablando de carátulas, la de este disco es manifiestamente mejorable, pero no hay que desanimarse por ello, ya que el contenido tiene el interés derivado de la cierta originalidad ya comentada, dentro de lo que puede exigirse a un disco conteniendo arias aisladas graba-

Stephen Layton

EL MÁS HERMOSO

HAENDEL: Mesías. JULIA DOYLE, soprano; IESTYN DAVIES, contratenor; ALLAN CLAYTON, tenor; ANDREW FOSTER-WILLIAMS, bajo. POLIPHONY. BRITTEN SINFONIA. Director: STEPHEN LAYTON. 2 CD HYPERION CDA67800 (Harmonia Mundi). 2008. 144'. DDD. **PN**



El hecho de que en este *Mesías* se empleen instrumentos "modernos" es el segundo de sus rasgos que llaman la atención, porque el primero es la asombrosa calidad de la interpretación. Por más que los especialistas puedan discutir otras muchas cuestiones musicológicas (incluidas ciertas licencias con la orquestación), éstas aún le importarán menos a un oyente de principio a fin entusiasmado por la nitidez y frescura de una versión que, si lo que se quiere es únicamente entregarse al disfrute de la música, debe recomendarse sin duda como primera opción. Sobre la base de unos *tempi* que nunca confunden la ligereza con la precipitación, todas las voces se mueven con una comodidad contagiosa. Si nada más empezar, en *Every valley*, Allan Clayton admira por la redondez de timbre y la perfección de sus agilidades, en *He was despised* lo hará por la sorpresa de por fin encontrarse con un tenor capaz de dotar a ese pasaje de máxima calidez sin resultar empalagoso. Asimismo, *But who may abide?* no dará pie a Iestyn Davies sino a la primera de sus exhibiciones de naturalidad en lo que atañe tanto a la impostación como al fraseo. De nuevo corresponderán a Layton buena parte de los parabienes merecidos por un *The people that walked in darkness* igual-

mente singular por no resultar arrastrado sin menoscabo alguno de una solemnidad a la que no hace menos justicia Andrew Foster-Williams con un color en cuya nobleza tampoco hará mella la bravura que se le exige en *Why do the nations?* Julia Doyle no hace una presentación tan deslumbrante como sus colegas sólo porque en *Rejoice greatly* su materia parece un punto menos atractiva y su coloratura algo más apurada, pero no tarda en resarcirse con un *He shall feed his flock* en que la línea de canto sobrevuela de manera auténticamente angelical a una orquesta reducida por mano maestra a susurro; y todavía queda por oír un *I know that my Redeemer liveth* no menos encantador. Salvo por una cuerda de sopranos a la que se le escapa algún grito en los agudos de *And he shall purify* y de *But thanks be to God*, el coro se distingue ya ahí por el alto grado de empaste y claridad que aún logra ser más delicoso en *For unto us a child is born* y, sobre todo, en un *All we like sheep* ante el que es virtualmente imposible que a uno no se le muevan pies y labios. *Mesías* más eruditos los hay casi a montones; más hermosos, pocos, quizá ninguno.

Alfredo Brotons Muñoz

das en estudio, que están muy correctamente interpretadas, tanto por la soprano como por el excelente oboísta Bart Schneemann y el conjunto instrumental denominado Musica Amphion.

José Luis Fernández



HAENDEL:

Teseo. FRANCO FAGIOLI (Teseo), JULIA BÖHNERT (Agilea), HELENE SCHNEIDERHAM (Medea), KAI WESSEL (Egeo), OLGA POLIAKOVA (Clizia), MATTHIAS REXROTH (Arcane). ORQUESTA DEL ESTADO DE STUTTGART. Director: KONRAD JUNGHÄNEL. 3 CD CARUS 83-437 (Diverdi). 2009. 160'. DDD. **PN**

A comienzos de 1713, *Teseo* supuso la octava ópera compuesta por Haendel, tercera de sus "inglesas". Por excepción, el libretista Haym adaptó al italiano un



harmonia mundi

Andreas Staier toca las Variaciones Goldberg





CD HMC 902058

Con un clave Anthony Sidey basado en un modelo Hass

1 CD + DVD

harmoniamundi.com
NUEVA PÁGINA WEB

© Eric Manas



texto francés, el de Quinault para Lully (1674). En él tuvo que "encontrar"

una forma musical como el aria, entonces ajena a la tragedia lírica barroca francesa, pero no pudo mantener características tan propias de la ópera seria italiana como la costumbre de que los personajes abandonen la escena tras sus correspondientes exhibiciones de *bravura*. Este detalle, que en principio pudiera parecer intrascendente, condiciona por entero la estructura narrativa y, por ende, la música. Así, la brevedad de las arias y la frecuencia de los recitativos acompañados y los ariosos aligera la habitual rigidez de su alternancia en respuesta a la diversidad de elementos dramáticos que suelen concurrir en un mismo momento. El híbrido italo-francés resultante funciona de maravilla. Los cinco actos cuentan la rivalidad entre la hechicera Medea y la inocente Agilea por el amor del Teseo, todos ellos siempre bajo la amenaza de las arbitrarias inclinaciones amorosas de Egeo (del que Teseo no sabrá que es su padre hasta el final de la ópera) y con una pareja secundaria formada por Arcane y Clizia. La orquesta haendeliana es en esta ocasión más variada de lo normal, con flautas dulces, traveseras, oboes (especialmente deliciosos su serie de solos, escritos para el compositor Johann Ernst Galliard), fagotes y trompetas además de unas cuerdas a menudo divididas. Aunque, a diferencia de lo que sucede con tantas otras obras de este compositor, es de las que no basta una sola escucha para apreciarla plenamente, la belleza de la mayoría de las arias es enorme.

La única grabación discográfica hasta ahora disponible era la dirigida por Marc Minkowski a sus Musiciens du Louvre en 1992, que a Enrique Martínez Miura no le acabó de convencer del todo (véase SCHERZO, n.º 73, pág. 101). Ésta que ahora aparece (tomada de las representaciones ofrecidas en la Ópera del Estado de Stuttgart entre el 2 y el 14 de mayo de 2009) resulta en cierto modo complementaria. Si allí eran las mujeres (Julia Gooding como Agilea y Della Jones como Medea) las que se llevaban la palma, aquí el triunfo cae del lado de los tres contratenores.

Franco Fagioli, de color muy

Anne Queffélec

HAYDN CONVINCENTE

HAYDN: Sonata n.º 62 Hob.

XVI: 52. Variaciones Hob.

XVII: 6. Sonata n.º 53 Hob.

XVI: 34. Sonata n.º 54 Hob.

XVI: 40. ANNE QUEFFÉLEC, piano.
MIRARE 104 (Harmonia Mundi). 2001.
64'. DDD. **PN**

Aprovechando el bicentenario del fallecimiento de Haydn han sido notorias las avalanchas de registros con música de dicho autor. El presente (aunque grabado en 2001) puede enmarcarse dentro del homenaje y es una ofrenda hacia su repertorio pianístico más trillado. La pianista Anne Queffélec ofrece un Haydn sobre todo vibrante e inquieto, grácil y ligero, holgado y pro-

porcionado, en lo que es un claro ejemplo de salud interpretativa. Sus versiones se distinguen por la elegancia y la sutilidad dinámica de la música, donde aplica con creatividad su despierta imaginación. Su fraseo respeta el equilibrio natural y la calidad sonora es, sin dudar, más que notable, mientras que el *touché* es vivo e inquieto, siempre enfocado hacia la presteza y la agilidad, pero sensible a la partitura en todo momento. La pianista capta al oyente con las atmósferas que ella misma establece, donde con variabilidad emocional se pasea dando muestras de su virtuosismo. Femenino y suave, este Haydn tam-



bién sabe de vivacidades y soltura: con una estructura interpretativa que es la canónica, Queffélec no incide en singularidades ni rarezas, precisamente ahí radica su fuerza exegética. Muy recomendable.

Emili Blasco

natural aunque no por entero igual, imparte en *Non so più che bramar* y *Qual tigre e qual megera* sendas lecciones de agilidad puesta al servicio de la expresividad demandada por las palabras y las notas. No conviene del todo a *Luce del mio bene* la impostación más "dura" de Matthias Rexroth, que a cambio sí cumple de manera espléndida con la coloratura de *Benchè tuoni, e l'etra avampi*. Más débiles flancos presenta el Egeo de Kai Wessel, de timbre mucho menos grato aún.

La soprano Jutta Böhner comienza con agudos inseguros en *E' pur bello in nobil core* y tirantes en *Deh serbate o giusti dei*, de modo que hay que esperar a *Deh! v'aprite, o luci belle* y *Amarti sì vorrei* para que la dulzura de Agilea aflore y se funda con el bello canto de Teseo el delicioso dúo *Caro/Cara, ti dono in pegno il cor*. La gran decepción la constituye la mezzosoprano Helene Schneiderham, una Medea demasiado comedia hasta que por fin, en *Morirò, ma vendicata* (al inicio del último acto), consigue transmitir algo del luciferino carácter de su personaje. Cumple sin más la soprano Olga Poliakova.

Aunque no tan "participativo" como Minkowski, Konrad Jungähnel mantiene en todo momento un grado suficiente de tensión en una orquesta sumamente correcta en el apartado técnico.

Alfredo Brotons Muñoz

HAYDN:

Sonatas Hob XVI: 20, 23, 32,

37. NICOLAU DE FIGUEIREDO, clave.

PASSACAILLE 955 (Diverdi). 2008. 69'.

DDD. **PN**



Durante el curso de su bastante larga vida, Haydn compuso un total aproximado de 60 sonatas para teclado, que se podrían dividir en cuatro diferentes períodos abarcando desde 1750, en sus juveniles años vieneses, hasta 1795, ya en su etapa londinense. Durante tan largo recorrido, no cabe duda de que al menos hasta 1780 las sonatas tuvieron que ser escritas pensando en el clave y que solamente a partir de este último año, aproximadamente, pudo Haydn empezar a pensar en el pianoforte, pues fue entonces cuando comenzó a ser conocido y utilizado en Viena, aunque a la residencia de los Esterházy en Eisenstadt tardó al menos diez años más en llegar.

Las cuatro sonatas grabadas en este disco por el clavecinista brasileño Nicolau de Figueiredo fueron compuestas por Haydn antes de 1780 y, desde este punto de vista, es irrefutable la elección de un clave para su interpretación, tratándose además de un magnífico instrumento construido según un modelo de Goujon de 1749. Nada digamos del intérprete, de sobra conocido tanto como solista como integrante de conjuntos especializados en música barroca.

Ahora bien, las sonatas para

teclado de Haydn casi siempre han sido y siguen siendo consideradas como un género un tanto secundario dentro de su producción, claramente perjudicadas en su comparación con las de Mozart y no digamos con las de Beethoven. Tan sólo las magistrales interpretaciones de algunas de ellas ofrecidas por pianistas como Sviatoslav Richter o Alfred Brendel han conseguido sacarlas del pozo de la indiferencia del melómano medio. Una interpretación al clave, por buena que sea y ésta lo es, parece difícil que pueda interesar mucho, salvo a los puristas. Por eso hay que agradecer tanto a Figueiredo como a la editora Passacaille el valor que han tenido, pues lo más audaz hasta ahora habían sido las versiones interpretadas al fortepiano. Y quién sabe, a lo mejor han iniciado un camino que otros recorrerán dentro de unos años.

José Luis Fernández

HAYDN:

Arias. NURIA RIAL, soprano; MARGOT OITZINGER, mezzo. L'ORFEO.

Directora: MICHÍ GAIGG.

DEUTSCHE HARMONIA MUNDI

88697388672 (Sony-BMG). 2008. 54'.

DDD. **PN**




Michi Gaigg y su Orquesta Barroca L'Orfeo abren este disco con una interpretación de acentos muy marcados y punzantes contrastes dinámicos del primer movimiento de la *Sinfonía n.º 81*

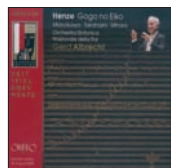
de Haydn. Lo que sigue son trece de las arias italianas del compositor incluidas en el apartado XXIV del catálogo de Hoboken, nueve a cargo de la soprano española Núria Rial y cuatro cantadas por la mezzosoprano Margot Oitzinger. Se trata de arias de sustitución, que Haydn escribió para incluir en óperas de otros compositores representadas en las temporadas de Esterháza, la mayoría destinadas a la soprano Luigia Polzelli, la más conocida de sus amantes. Dominan las piezas de temática amorosa, en su mayor parte de acentos ligeros y texturas diáfanas.

Núria Rial las canta con un fraseo exquisito, una estupenda homogeneidad en el color y mostrándose más que sobrada de recursos en los pasajes de agilidad, dándole a cada pieza su toque de ternura, contrariedad o gozo. Pasan los años, y la soprano de Manresa sigue conquistando por la frescura, la elegancia expresiva y el lirismo encantador de su voz. Margot Oitzinger muestra un muy apreciable registro de mezzo lírica y notables dosis teatrales, que incluyen un notable sentido del humor, necesario en algún que otro pasaje, sobre todo, en el aria *La moglie quando è buona*, de la que ofrece una atrevida y simpática interpretación.

Pablo J. Vayón

HENZE:

Gogo no Eiko. MARI MIDORIKAWA (Fusako), JUN TAKAHASHI (Naboru), TSUYOSHI MIHARA (Ryuji), TERUHIKO KOMORI (Número Uno), ZVI EMMANUEL-MARIAL (Número Dos), KWANG-IL KIM (Número Cuatro), YASUSHI HIRANO (Número Cinco). SINFÓNICA NACIONAL DE LA RAI. Director: GERD ALBRECHT. 2 CD ORFEO C 794 0921 (Diverdi). 2006. 110'. DDD. 



Hay compositores que, una vez acababan una obra, la olvidan y van ya a por otra.

Hans Werner Henze no es uno de ellos, sino alguien a quien no le importa volver sobre lo escrito y ofrecérselo con otra cara. En el caso de las óperas, uno de sus recursos es traducir los libretos a otros idiomas y a partir de ahí acometer revisiones más profundas. *Las basáridas*, por ejemplo, existe en inglés y alemán; *El rey ciervo*, en italiano y alemán. Ahora, procedente de una toma en vivo del Festival de Salzburgo de 2006, nos llega

esta *Gogo no Eiko*, que no es otra cosa que la versión revisada y en japonés de *Das verratene Meer* (El mar traicionado), que Henze diera a la escena en 1990. El libreto de Hans-Ulrich Treichel se basaba en una novela corta de Yukio Mishima, *El marinero que perdió la gracia del mar*, y parece ser que cuando el compositor decidió acometer la revisión de una partitura que le era muy querida pero que no había logrado el éxito que creía se merecía, se le ocurrió que podía estar bien verterla a la lengua nipona. ¿Era necesario? Quizá Henze pensó que así resaltaría más el carácter japonés de la trama, pero, claro, eso es tanto como decir que las obras sobre Don Quijote y Don Juan sólo pueden estar en castellano... En el fondo, que esté en japonés o alemán es secundario. Es sólo una excusa para volver sobre una obra ya escrita cuyo gran problema, tanto en el plano escénico como en el puramente auditivo, queda no obstante irresuelto. Ese problema no es otro que la imposibilidad por parte del espectador de identificarse con la banda de adolescentes que sacrifican al marinero enamorado de la madre de uno de ellos, pues en lugar de las esperadas voces juveniles escuchamos las de tenores, barítonos y bajos adultos, con lo que la obra pierde buena parte de su efectividad escénica. Fuera de eso, *Gogo no Eiko* cuenta con una música extraordinaria, inquietante, dramática y sólo puntualmente nipona en su empleo de una percusión ancestral, y bastante diferente a la de *Das verratene Meer*... La traducción y adaptación al japonés corrió a cargo de Ikumi Waragai y Toshiro Saruya, y al ser cada frase japonesa la mitad de larga que una alemana, Henze tuvo que escribir más música, por lo que *Gogo no Eiko* y *Das verratene Meer* finalmente son la misma obra y dos muy diferentes. El estreno de esta versión tuvo lugar en Tokio en 2003 y fue un éxito rotundo. Buena parte de ello corresponde a Gerd Albrecht, quien ha estado detrás de esta revisión desde el principio y que aquí realiza un trabajo impecable, dúctil, de una claridad estremecedora y de una narrativa puramente teatral. El elenco vocal, nipón en su mayoría, cumple con creces. El sonido es excelente y sólo se echa en falta el libreto, muy importante para conocer el desarrollo de la trama.

Juan Carlos Moreno

DECCA

BACH
BRANDENBURGISCHE
KONZERTE

GEWANDHAUSORCHESTER
RICCARDO CHAILLY

Riccardo Chailly

6 CONCIERTOS DE BRANDENBURGO

Johann Sebastian Bach

Riccardo Chailly presenta junto a la Gewandhaus de Leipzig tres nuevas grabaciones del repertorio fundamental de Bach: *La Pasión según San Mateo*, *El Oratorio de Navidad* y los *6 Conciertos de Brandenburgo*. Esta polifacética orquesta interpreta con instrumentos modernos y profundo rigor historicista la obra de uno de los hijos predilectos de su ciudad.

BACH: 6 CONCIERTOS DE BRANDENBURGO
GEWANDHAUS ORCHESTRA / RICCARDO CHAILLY
2CD

DECCA deccaclassics.com

UNIVERSAL universalmusic.es
UNIVERSAL MUSIC GROUP

ASOCIACIÓN DE MÚSICA

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

HIDALGO:

Beethoven/Hidalgo: Grosse Fugue op. 133. Cuarteto nº 2. Hacia. Einfache musik.



Beethoven/Hidalgo: Sechs Bagatellen op. 126. ENSEMBLE RESONANZ. SINFÓNICA DE LA WDR DE COLONIA. Director: LOTHAR ZAGROSEK. KAIROS 0012982KAI (Diverdi). 2009. 67'. DDD.   PN



Un somero estudio de la llamada vanguardia de posguerra nos revela la fuerte preocupación que por el legado de Beethoven sienten no pocos compositores. Boucourechliev es uno de ellos y dejó para la historia un penetrante estudio del compositor de Bonn, donde señalaba Boucourechliev que "escuchar no es sufrir, sino actuar". Una pieza como *Archipel II* parte del Canto de agradecimiento del *Op. 132* para efectuar un intenso comentario sobre el tema elegido como referente. La preocupación por Beethoven alcanza, por mucho que pueda sorprender, a los músicos del ámbito electroacústico. Pierre Henry, el de más éxito de todos ellos, crea con la pieza titulada, sin ningún disimulo, *Décima Sinfonía de Beethoven*, un "recorrido onírico, lógico y respetuoso de lo que las sinfonías de Beethoven comportan o sugieren". En todo caso, el de Henry es un comentario que deconstruye el material original gracias al empleo del ruido y los sonidos elaborados sintéticamente, pero en la propuesta que ofrece ahora el sello Kairos, con la obra del español Manuel Hidalgo (n. 1956), no hay que hablar de apropiacionismo, sino de una translación literal de la obra antigua, y los títulos son ya explícitos: *Beethoven/Hidalgo: Grosse Fugue op. 133, Beethoven/Hidalgo: Sechs Bagatellen op. 126*. El interés de Hidalgo por el compositor alemán viene de lejos, como atestiguan sus ensayos y conferencias en torno al legado del autor de *Fidelio* en todos estos últimos años y lo que efectúa aquí es transplantar a la orquesta la partitura original, en el caso del *Op. 133*, y crear un soporte de instrumentos de cuerdas para las *Seis Bagatelas*. Si la primera obra es tan efectiva en la forma como insustancial en su resultado, la última es un trabajo puntilloso sobre el referente, una orquestación tan brillante que podría cosechar grandes triunfos en



Claudio Abbado, Cuarteto Amadeus

RECORDANDO A HAYDN

HAYDN: 7 Sinfonías "Londres". Sinfonía concertante. Obertura de Il mondo della luna. ORQUESTA DE CÁMARA DE EUROPA. Director: CLAUDIO ABBADO. 4 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 8117 (Universal). 1986-1995. 195'. DDD.   PM



Las 7 últimas palabras. 27 Cuartetos. CUARTETO AMADEUS.

10 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 8116 (Universal). 1963-1977. 650'. ADD.   PM

El sello amarillo publica los dos atractivos álbumes dedicados a Haydn que se reseñan protagonizados por dos de los más conocidos artistas de la casa: Claudio Abbado y el Cuarteto Amadeus. Del primero nos llegan 7 *Sinfonías "Londres"* (las n.ºs 93, 96, 98, 100, 101, 102 y 103, además de la *Sinfonía concertante*), todas ellas con la Orquesta de Cámara de Europa en interpretaciones de excelente nivel, clarísimas, de extraordinarias transparencia y vivacidad, aunque en algunas de ellas (por ejemplo, la n.º 103) salga a relucir el fuerte temperamento intelectual de la batuta, que prevalece en la lectura por encima de cualquier otra consideración. Tampoco el humor, esencial en Haydn, es de los platos fuertes de Abbado, aunque haya matices y detalles muy logrados (la pederreta del fagot al final del movimiento lento de la n.º 93, sólo igualada por Szell en su versión con la Orquesta de Cleveland). Tampoco nos podemos olvidar del hábil y contrastado manejo de la percusión en la *Sinfonía n.º 100*). En conjunto, estamos ante unas versiones magnificamente tocadas y grabadas, en aproximaciones ágiles, vivas, perfectamente construidas y de fuerte sabor clásico, totalmente alejadas de cualquier matiz



romántico o tradicional que las conecte con los viejos traductores de Haydn. Algunas versiones excepcionales (la concertante, sobre todo, pero también las n.ºs 96 y 100, por no hablar de la infrecuente obertura que se incluye) hacen del álbum un agradable plato para los buenos degustadores de Haydn.

En cuanto a la colección de 27 *Cuartetos* que el Amadeus grabó para DG entre 1963 y 1977 (de los *Op. 54* al incompleto *Op. 103*), vuelve a ser publicada con acierto indudable después de haber visitado diversas colecciones de precio medio y económico del sello amarillo, pero que en la actualidad estaban agotadas e imposibles de localizar. Las versiones, memorablemente tocadas, con aciertos indudables en cuanto a precisión, finura, estilo (un poco rústico, pero equilibrado por el bello canto del primer violín de Norbert Brainin), intensidad y perfecta construcción, elevan estas obras a un lugar muy destacado en la discografía de cámara de Haydn, a juicio del firmante por encima de otros cuartetos de probadas solvencia y efectividad (Tatrai, Lindsay, Sine Nomine, Salomon, Festetics) y a la par que otros que han destacado brillantemente en los cuartetos de este autor (Tokio, Alban Berg, Italiano). Ya es sabido que en el curso de su carrera de exactamente cuarenta años, el Cuarteto Amadeus grabó algunas obras hasta tres veces, y muchos de estos



cuartetos de Haydn fueron registrados en los primeros años del Amadeus a principios de la década de los cincuenta (disponibles en la actualidad en un álbum de la colección *Original Masters*), y donde los cuatro componentes del Amadeus ya lograron entonces versiones maestras que sólo tienen que envidiar a las que ahora se comentan en lo que se refiere a las tomas hechas en sonido monofónico. A destacar también la intensa concentración puesta de manifiesto en las 7 *últimas palabras* en la versión para cuarteto de cuerda. En suma, atractiva colección tradicional dedicada a buena parte de los *Cuartetos* de Haydn, un espléndido homenaje para conmemorar el 200 aniversario de la desaparición del maestro. Buenas tomas de sonido y aceptables comentarios en los idiomas de rigor.

En suma, dos notables colecciones, especialmente la del Cuarteto Amadeus, para que no nos olvidemos del genio de Rohrau. A pesar de otras publicaciones quizá de mayor importancia en la discografía de Haydn (ver el álbum Sony de Bernstein dirigiendo 19 *Sinfonías*, 4 *Misas* y *La Creación* comentado anteriormente en SCHERZO), los dos que ahora traemos a estas páginas suponen dos atractivas aproximaciones de esta música impecable.

Enrique Pérez Adrián

los escenarios si los programadores de conciertos le prestaran atención: el Andante, tercer movimiento, es un momento especialmente delicado que aporta luz sobre el material original, escrito para piano en 1823. Hidalgo tampoco esconde las fechas de composición, de manera que para la primera obra señala entre paréntesis "1825/1992" y, para la segunda,

"1823-24/2009". La duda sobre la autoría la aclara el mismo Hidalgo: "La música no es mía, el 99,9% proviene de Beethoven".

El programa de Kairos se completa con tres breves piezas que demuestran tanto la deuda con Lachenmann, el autor con quien estudiara Hidalgo a su llegada a Alemania a principios de los ochenta (*Hacia*, para cuarteto: literal empleo de la gama de

ruidos tan cara al autor germánico), y, nuevamente, la obsesión por Beethoven. El *Cuarteto n.º 2*, de 1994, es interesante porque, en lugar de trabajar sobre una partitura anterior, ajena y ya completada, Hidalgo hace del discurso un esbozo de lo que, finalmente, sería la *Quinta Sinfonía*. La pieza es justamente el momento anterior a la eclosión de algunos de los

acordes que más caracterizan a la obra beethoveniana: una inmersión en la mente del creador antes de tomar forma la obra.

Francisco Ramos

IVES:

Sonatas para piano nºs 1 y 2.

RENÉ ECKHARDT, piano.

BRILLIANT 9135 (Cat Music). 1995. 76'.

DDD. PN



Habrà quien tenga una discoteca sin las *Sonatas* para piano de Charles Ives (1874-1954). ¿Será posible? Un compositor como éste, por el que me gusta confesar una debilidad especial. No es que me interese, me guste o me guste muchísimo. Es que siento debilidad por este compositor de la costa este, protestante, de raigambre *puritan*, que mezcla sonidos, música folk, música de congregación y música culta en una síntesis emocionante, de una belleza de otro tipo. Trascendental, si queremos. Como el movimiento de Massachussets al que él se adscribió, el *Trascendentalismo* de Thoreau y Emerson. Esa ideología está presente de manera manifiesta en la compleja y rica *Sonata "Concord"*, la *Segunda*, que dedica el movimiento inicial a Emerson, el final a Thoreau y los centrales a Hawthorne, el autor de *La letra escarlata* y otras muchas narraciones, y a los Alcott, los muy distintos padre e hija (ésta fue la autora de la muy conocida novela *Little women*, *Mujercitas*).

Ives escribió un opúsculo bastante amplio como introducción a esta obra, el *Essay before a Sonata* y se preguntaba en aquellas páginas si esto era de veras una sonata, de manera que usó tal denominación de género a falta de otra mejor. Es una de sus obras maestras indiscutibles, y una de las obras más interesantes, poderosas, aportadoras de la literatura sonora de Estados Unidos. Esta *Sonata* reúne experiencias musicales anteriores del grandísimo compositor, entre ellas sus canciones y sus obras orquestales ricas en mezclas sonoras inusitadas, en un uso sabio de la disonancia; pero también lo aprendido por él en la larga composición de la *Primera Sonata*, escrita en los diez primeros años del siglo XX. Le echó tiempo a los 35 minutos de esta anterior *Sonata*, desde luego, pero no fue sólo porque se

dedicaba a los negocios, y no a la música; sino porque buscaba y rebuscaba, y por eso encontró estos cinco movimientos esplendorosos. Que él mismo superaría en los cuatro de la *Concord*, compuestos entre 1910 y 1915, esto es, a continuación de la *Primera Sonata*. Y al mismo tiempo que otras muchas obras, no perdamos esto de vista.

¿Será posible que alguien no tenga siquiera una versión de las *Sonatas* de Ives...? Si es así, y se digna leer estas líneas, le anunciamos la buena nueva. Con esta reedición de las lecturas del excelente pianista holandés René Eckhardt tenemos a nuestro alcance unas lecturas diáfanas (ya es mucho decir esto, porque las mezcolanzas de las piezas que componen ambas obras tienden a la confusión), ricas en virtuosismo y en una musicalidad realmente seductora. No es la única referencia, hay otras de magnífico nivel (ambas o sólo una de ellas: Henck, Per Salo, MacGregor, Mayer, Hamelin, Aimard), pero ésta tiene el atractivo de ser también una excelente referencia, sin duda alguna, y además de una claridad insuperable. No es cuestión de extenderse en las virtudes de quien sale tan bien librado de estas páginas a veces diabólicas, que de repente parecen permitirse un respiro con los cinco minutos cantabile y lentos de los Alcott. Hay que citar el excelente concurso de Eleonore Pameijer en la línea de flauta de Thoreau, movimiento final de la *Concord*. En fin, hay otro punto muy interesante: el precio de este disco es un verdadero regalo.

Santiago Martín Bermúdez

KNECHT:

Die Aeolsharfe. CHRISTINA LANDSHAMER (Melilla), MARK ADLER (Selim), ANDREA LAUREN BROWN (Bulline), PATRICK POBESCHIN (Bull), ANDREAS MACCO (Phrynus), THOMAS E. BAUER (Hierokles), JOHANNES KALESCHKE (Lysis), MARKUS BRUTSCHER (Ephron), SARAH WEGENER (Mellita), MARIA VAN ELDIK (Susa), ADOLPH SEIDEL (Herold, Achmet). KAMMERCHOR STUTTGART. HOFKAPELLE STUTTGART. Director: FRIEDER BERNIUS. 3 CD CARUS 83.220 (Diverdi). 2008. 149'. DDD. PN



Nacido en 1752, el alemán Justin Heinrich Knecht tuvo una vida larga que le dio la oportunidad de hacer confluír los viejos senderos mozartianos con

los nuevos caminos que el naciente XIX iba poco a poco abriendo, tal y como queda demostrado en su ópera *Die Aeolsharfe, oder Der Triumph der Musik und Liebe* (El arpa eólica, o El triunfo de la música y el amor), terminada en 1808 y pariente en muchos aspectos de *El rapto en el Serrallo*: en sus fluidas melodías, en su depurado lirismo y en su fino orientalismo, sin ir más lejos. Hay toda clase de arias, algunas de gran dificultad, varios dúos, un par de cuartetos y de quintetos, un octeto, un noneto e impactantes páginas corales. Pero nada de ello la libró de una larga estancia de doscientos años en el rincón del olvido. Ahora, el arpa eólica ideada por Phrynus vuelve a sonar en esta estupenda versión en la que destaca con mucho la precisa y contundente labor del alemán Frieder Bernius, capaz siempre de mantener un norte claro sin necesidad de renunciar a llenar la música de un ímpetu pleno de fuerza. Claro que cuenta con un coro y una orquesta, ésta con instrumentos de época, verdaderamente sensacionales. A menor altura se mueve quizás el reparto, si bien dentro de un nivel medio muy digno asegurado por la solvencia de todos los secundarios y por la coloratura fácil y bien resuelta de la muniquesa Christina Landshamer, algo venida a menos después de unos dos primeros actos muy prometedores. Lo que sí hay que lamentar es la dudosa afinación del tenor Mark Adler, debida seguramente a una emisión problemática que le obliga a salir un poco de aquella forma de su terrible aria *Was der Liebe reines Weben*. Así y todo, una recuperación de evidente interés.

Asier Vallejo Ugarte

KOHAUT:

Divertimento en si bemol mayor. Concerto para laúd en re mayor. Concerto para contrabajo en si bemol mayor. Sinfonía en fa mayor. HAYDN: Trío para laúd, violín y bajo en fa mayor. HUBERT HOFFMANN, laúd; JAN KRIGOVSKY, contrabajo. ARS ANTIQUA AUSTRIA. Director: GUNAR LETZBOR. CHALLENGE CC72323 (Diverdi). 2008. 67'. DDD. PN



El vienés Karl Kohaut (1726-1784) destacó en su época como diplomático y músico. Laudista y violinista de reconocido talento, fue habitual en las aca-

demias organizadas por el barón Van Swieten, donde participó en la interpretación de numerosos cuartetos de Haydn y Mozart. En concreto Haydn le dedicó varias obras, entre ellas el *Trío para laúd, violín y bajo en fa mayor* que recoge este disco y que existe también en una versión para flauta. Como compositor, Kohaut es principalmente conocido por una *Sinfonía en fa menor*, pero compuso conciertos, como los escritos para contrabajo y laúd que se incluyen aquí, y música de cámara variada, como el *Divertimento para laúd, dos violines y bajo* también recogido en este CD.

Música diáfana, de tono intimista y elegante, que es convenientemente realzada por la interpretación afilada y punzante del conjunto de Letzbor, quizá menos agresivo en esta aventura que en sus correrías barrocas, pero con la misma preocupación por la vitalidad, el contraste y el color, que aquí aporta no sólo la presencia no muy habitual del laúd en funciones de protagonista, sino el uso de un contrabajo como único instrumento para el bajo. Todo se ofrece en versiones minimalistas, pues tanto la *Sinfonía* como los acompañamientos de los *Conciertos* están realizados por dos violines, una viola y un contrabajo. Los solistas cumplen a satisfacción.

Pablo J. Vayón

LIASSO:

Bonjour mon coeur. Canciones. CAPILLA FLAMENCA. Director: DIRK SNELLINGS. RICERCAR RIC 290 (Diverdi). 2009. 64'. DDD. PN



A pesar de ser uno de los estandartes musicales de la Contrarreforma, no es Roland de Lassus un exclusivo autor de música religiosa, como lo son Palestrina (a excepción de unos pocos madrigales) o los españoles Morales, Guerrero y Victoria. En 1556 entró al servicio del Duque Alberto V de Baviera, uno de los pilares de las doctrinas tridentinas y allí permaneció hasta su muerte, ocurrida casi cuarenta años más tarde, pese a las tentativas de otras cortes de llevarse a causa de su gran fama. A pesar de ello, Lassus se lo pasó en grande componiendo chansons, lieder, villanelle y demás obras profanas de carácter pícaro, erótico o báquico,

casi siempre humorístico, que causaron gran escándalo al jesuita Warlam Tummler cuando apareció por Múnich procedente de Roma en visita de inspección. Como consecuencia del jesuitico repaso, el Duque Guillermo V, que había sucedido a Alberto, se convirtió en un fanático religioso y Lassus tuvo que dedicarse exclusivamente a componer música de este carácter, cuyo último ejemplar fue el ciclo de madrigales espirituales *Lagrima di San Pietro*.

Tomando como base algunas obras profanas, ampliada con versiones instrumentales y las correspondientes disminuciones de otras, algún ejemplo de contrafacto y un par de números, *Kyrie* y *Agnus*, de la misa paródica basada en la célebre canción *Douce mémoire* de Pierre Sandrin, Dirk Snellings ha organizado esta grabación dividiéndola en cuatro partes, correspondientes a cuatro tipos de manifestación del amor (naciente, ardiente, eterno, durmiente) que se corresponden con las cuatro partes del día (mañana, mediodía, tarde y noche). Una forma ingeniosa de mostrar un variado programa conteniendo obras originales de Lassus y otras con ellas relacionadas, vocales e instrumentales, siguiendo prácticas de la época.

El conjunto belga Capilla Flamenca, formado en esta ocasión por las voces de contratenor, tenor, barítono y bajo, más un grupo instrumental de laúd o cistro, viola da gamba y flauta dulce, vuelve a ofrecer una soberbia muestra de música del siglo XVI centrada en la de uno de sus más eminentes representantes. Una diáfana toma de sonido completa este excelente disco.

José Luis Fernández

MARTINU:

Cuartetos de cuerda n.ºs 1, 3 y 6.

CUARTETO PRAZÁK. CUARTETO

ZEMLINSKY.

PRAGA PRD/DSD 250254 (Harmonia Mundi). 2009. 72'. DDD.  PN



El orden de este programa es el siguiente: *Sexto, Tercero, Primero*. Es decir, una

cronología inversa: el Martinu que cumple 60, todavía *refugiado* en Estados Unidos, que no quiere volver a su país aunque sí va por Europa; el de la época de pobreza digna y llevadera en París, tiempos de tanteo, reaprendizaje y clasicismos; y el jovencuelo de finales de la primera guerra y comienzos de la flamante República Checoslovaca. *Une vision en arrière*. Escuchamos el comienzo del *Sexto* por el Cuarteto Prazák y comprendemos, sólo con ese primer movimiento, que esto es una cosa muy seria. Los temblores y el dramatismo del Andante nos lo confirman, lo mismo que el muy resuelto cierre, Allegro. Magistral, ¿no es cierto? ¿Qué nos espera ahora? Muy fácil, el Prazák regresa con una obra de unos veinte años antes. No sólo es cuestión de años, ustedes se hacen cargo de lo que pasó entre 1929 y 1950.

Estamos ante lecturas que potencian el pensamiento de Martinu para la formación de cuarteto de cuerda, para la que compuso a lo largo de toda su vida sin pretender formar ciclos autobiográficos como el de Beethoven (¿qué atrevimiento hubiera sido!) o el de su contemporáneo Bartók (insuperable, lo sabemos, junto con Shostakovich). El Prazák concede una cercanía a ambas obras distantes, un temor y una tensión que pueden conmocionar. El Zemlinsky se las ve con una obra que, siendo juvenil, es más locuaz, más amplia, anterior a los tiempos en que Martinu no se permitía tanto verbo. Pero al mismo tiempo, tiene dificultades agudas que el Zemlinsky bordea con habilidad, con arte.

Tanto el Prazák, con sus dos intentos, como el Zemlinsky con la pieza temprana, bucean, buscan, recogen sentidos más o menos ocultos, no evidentes, y los convierten en lectura, en interpretación; en sonora teatralidad, diríamos. No es un ciclo, puesto que se trata de dos formaciones distintas. Pero lo es, porque es el mismo compositor, el mismo género del mismo compositor, y los intérpretes son contemporáneos, compatriotas y cercanos. En consecuencia, tenemos derecho a esperar una continuidad, los *Cuartetos n.ºs 2, 4, 5 y 7* de este enorme compositor checo. Bue-

no... el *Séptimo* sabemos que está por ahí en un CD del Prazák junto con otras obras de cámara de Martinu (*Noneto, Cuarteto con oboe, Cuarteto con clarinete* y algo más). En fin, un nuevo disco excelente de estos dos grupos checos y de este compositor que *cada día compone mejor*.

Santiago Martín Bermúdez

MENDELSSOHN:

Cuartetos. Octeto op. 20.

Arreglos de las Sinfonías n.ºs 1 y 5. Oberturas Las Hébridas y Ray Blas.

CUARTETO DE LEIPZIG E. A.

5 CD MDG 3071571-2 (Diverdi).321'.

2009. DDD.  PE



La casa MDG reedita, en una caja monográfica dedicada a Mendelssohn,

la excepcional integral de los *Cuartetos* por el Cuarteto de Leipzig que ya conocíamos con anterioridad. En su día, al proponer una discografía selecta sobre el compositor —SCHERZO n.º 238, febrero de 2009—, esta integral se situaba en la cúspide del escalafón. Ciertamente, tanto en lo musical como en lo técnico, no hay actualmente en el mercado ninguna otra que mejore, en conjunto, el excelente trabajo del conjunto alemán para MDG. Como ya apuntábamos en el mencionado artículo, su refinamiento elegante y apolíneo, la homogeneidad absoluta de criterios y su maravilloso empaste tímbrico nos ofrecen lecturas donde cada cuarteto adquiere su propio carácter dentro de la unidad del ciclo. Se podría preferir, en algunos momentos, la vertiente expresionista de otras interpretaciones que podrían ofrecer, más que alternativas propiamente dichas, enfoques complementarios. Para la lectura del *Octeto op. 20*, la nómina titular del Leipziger ha de dar entrada a la colaboración de músicos invitados. El resultado es radiante, luminoso y exuberante de vitalidad. Finalmente, el quinto disco de la colección es el único que contiene materiales que, hasta el momento, no conocíamos publicados por separado. Aborda un inhabitual

conjunto de arreglos de distintas páginas orquestales traducidos para piano a cuatro manos, violín y violonchelo. Simples curiosidades, agradables pero sin mayor trascendencia. Lo que sí la tiene, y mucha, es todo lo anterior. Por su valor de absoluta referencia y su precio, un auténtico regalo.

Juan García-Rico

MENDELSSOHN:

Sinfonía n.º 2 op. 52

"Lobgesang".

JUDITH HOWARTH,

soprano; JENNIFER LARMORE,

mezzosoprano; CHRISTOPH

PRÉGARDIEN, tenor. CORO

FILARMÓNICO DE BERGEN. KOVEST.

CONJUNTO VOCAL NACIONAL DANÉS.

FILARMÓNICA DE BERGEN. Director:

ANDREW LITTON.

BIS CD-1704 (Diverdi). 2008. 63'. DDD.

 PN



Las sinfonías de Mendelssohn cuentan, como no podía ser de otra forma,

con una presencia discográfica considerable que pone las cosas difíciles a los maestros que, en nuestro tiempo, van poco a poco sumando sus versiones a la lista. El neoyorquino Andrew Litton sale bastante más que airoso del reto al plantear con gran ímpetu esta *Segunda Sinfonía*, o sinfonía-cantata si se prefiere, al frente de la legendaria Orquesta Filarmónica de Bergen, de la que está al mando desde 2003. Así, el movimiento inicial respira en todo momento un espíritu de euforia que hace creíble el propósito conmemorativo de la pieza, con ligeras asperezas en el sonido de la cuerda que parecen desvanecerse en un Allegretto un poco agitado de indudable encanto lírico. Algo falto de vuelo suena sin embargo el Adagio religioso, aunque termina convenciendo por su bella y variada paleta de colores. Por su parte, las fuerzas corales están en lo suyo formidables de empuje y sonoridad, estimuladas sin duda por el incesante nervio procedente del podio, pero tampoco les falta sutileza en partes como la del coral *Nun danket alle Gott*. Aun así, la zona alta les plantea puntuales problemas. A

¿no encuentra sus discos?

diverdi.com

gran altura rinden también la soprano Judith Howarth, con un canto fino y bien delineado, y el maravilloso Christoph Prégardien, cuya musicalidad brilla siempre con la mejor luz. Algo envejecida y con un *vibrato* excesivo suena en cambio la voz de Jennifer Larmore, un punto en todo caso menor ante la importante dimensión global de la lectura de Litton.

Asier Vallejo Ugarte

MOZART:

Obras para teclado. Vol. 10. Adagio en si menor K. 540. Minueto en re mayor K. 355. Variaciones sobre "La belle française" en mi bemol mayor K. 353. Sonatas en do mayor K. 279 y en sol mayor K. 11. 4 Contradanzas K. 269b. Pieza para piano en re mayor K. 15bb. 2 Variaciones en la mayor (Fragmento) K. 460.

SIEGBERT RAMPE, clave, clavicordio y fortepiano.

MDG 341 1310-2 (Diverdi). 2005-2007. 74'. DDD. **PN**



Dé c i m o volumen de esta serie-guadiana (llegaron los volúmenes 1-3, 6, 9 y 10) en la que Rampe utiliza una serie de instrumentos para ofrecer la obra de Mozart para teclado. Lo primero que llama la atención es que la elección en función de las obras parece algo rara: fortepiano (Wolf, Washington, 1992, sobre Schantz, c. 1795, utilizado en volúmenes anteriores) para las *K. 540, 355 y 353*, clavicordios (Scholz, Basilea 1970, sobre Schiedmayer, 1791, y Winker, Boston 2003, sobre Schiedmayer 1796) para la *K. 279 y K. 269b*, y clave (el de Shudi mencionado en varias ocasiones) para las *K. 11, 15bb y K. 460*. Parecería que las obras menores como la *Sonata K. 11* o la *Pieza para tecla K. 15bb* serían las más apropiadas para el pequeño clavicordio, que en cambio pena lo suyo por sacar adelante la *Sonata K. 279* cuya dinámica parece estar pidiendo a gritos el fortepiano. Los golpes sobre las teclas del instrumento para intentar sacar lo que no puede dar de sí resultan, en mi modesta opinión, excesivos además de molestos. Las cosas discurren, en este sentido, mejor en las *Contradanzas K. 269b*. Por lo demás, las interpretaciones discurren, como en anteriores volúmenes, con corrección y relativa asepsia (*K. 540*, qué lejos está

Sergio Vartolo

DIRECTO AL CORAZÓN

MONTEVERDI: Óperas completas. Solistas. ORQUESTA OCASIONAL. Director: SERGIO VARTOLO.

9 CD BRILLIANT 93905 (Cat Music). 2004-2006. 622'. DDD. **PE**

Entre diciembre de 2004 y octubre de 2006, Sergio Vartolo y sus músicos estuvieron en residencia en el auditorio corso de Pigna, donde grabaron las tres óperas compuestas por Monteverdi. Una década antes, el director ya había llevado al disco una fallida versión de *L'Orfeo* al frente del coro y la orquesta de la iglesia de San Petronio de su ciudad natal, Bolonia. El que ahora, en 2006, veía la luz se encaramó inesperadamente a lo más alto del escalafón discográfico en el último momento del estudio discográfico incluido en el dossier con que nuestra revista celebró el cuarto centenario del estreno de esta obra (véase SCHERZO, nº 216, pág. 126). Las bondades entonces predicadas siguen vigentes: William Matteuzzi (*Orfeo*) está inmenso en cuanto a anchura y profundidad, secundado por sendas exhibiciones de poderío a cargo de Sara Mingardo (*Mensajera y Proserpina*) y Gianpaolo Fagotto (*Apolo*). La grande y gratísima sorpresa sigue, sin embargo, siendo la dirección de Vartolo, de un vigor expresivo que hace desear por melifluas las aclamadas lecturas de los Gardiner, Harnoncourt y compañía.

Las otras dos óperas reciben un tratamiento similar, si cabe con una prevalencia mayor aún de la intención interpretativa fidedigna a los

parámetros estilísticos propiamente monteverdianos sobre la de obtener unos resultados sonoros pulidos y, en último término, domesticados. En *Il ritorno d'Ulisse in patria*, en cinco actos que incluyen algunas escenas "ausentes", se pone palmariamente de manifiesto la maestría del compositor para encontrar el reflejo musical más preciso concebible de la psicología profunda de cada uno de los personajes sin necesidad, la mayor parte del tiempo, de emplear más que un instrumento como acompañamiento. Como prueba, bastaría remitir a la emotiva tensión del diálogo que en el acto segundo mantiene el protagonista (Loris Bertolo) con su hijo (Makoto Sakurada), pero no menos deberían destacarse intervenciones de tanta musicalidad y dramatismo como las de Gabriella Martellacci (*Penélope*), Angela Bucci (*Minerva y Fortuna*) y, en definitiva, todos los intervinientes.

La capacidad de asombro aún debe dejar sin embargo margen para *L'incoronazione di Poppea*, donde Vartolo opta por subrayar con un ensañamiento más que rayano en lo morboso los aspectos más trágicos de los acontecimientos y los más perversos de unas personalidades en las que la obsesión por la sexualidad habría sin duda merecido despertar la atención del doctor Freud. En lo que, detalles de ejecución aparte, constituye el reproche que con más envidia podría hacerse a todo el álbum, queda así en segundo plano el típico humor monteverdiano, que sobre todo en el *Ulisse* había



ocupado un lugar preeminente. Pero lo que aquí prima aún más que en las otras dos óperas es la sensualidad, sea ésta la de la impulsiva *Poppea* (Patricia Bicciré), el taimado Nerón (Liliana Ruggero en los actos I y III; Gianpaolo Fagotto en el II) o el cobarde Ottone (William Matteuzzi). Y lo que sobre todo descuella una vez más es el acompañamiento, siempre inspirado pero nunca intrusivo, que Sergio Vartolo lidera desde el clave.

L'Orfeo ocupa dos discos, *Ulisse* tres y *Poppea* cuatro. El cuadernillo acompañante detalla los repartos y el contenido de las pistas, que se corresponden con las escenas. A través de un CD-ROM se accede a las estupendas notas introductorias (en inglés) y los libretos (en italiano e inglés), pero se han omitido por completo las biografías de unos cantantes y músicos que no se acogen a ningún nombre colectivo.

Queda dicho que éste no es el Monteverdi más pulido posible ni existente; sí sin duda el más directamente impactante por cuanto el que más acorta el recorrido del oído al corazón.

Alfredo Brotons Muñoz

esta obra de emocionar como debe y puede, y como lo consiguen otros intérpretes) o hiperadornadas, con la tendencia, ya comentada en volúmenes anteriores, a convertir el adorno en casi completa reescritura de lo que Mozart compuso. Documento de cierto interés, pese a todo, puesto que proporciona la infrecuente ocasión de escuchar a Mozart desde el clavicordio, instrumento de indudable encanto pero que queda, en esta ocasión, indudablemente corto. Impecables grabación y presentación.

Rafael Ortega Basagoiti

PAGANINI:

24 Caprichos para violín op. 1 (dos versiones). TEDI PAPA VRAMI, violín.

2 CD AEON AECD0985 (Diverdi). 1997, 2001. 147'. DDD. **PN**



No hace mucho comentábamos en estas páginas la curiosa, personalísima y magnífica versión de los *Caprichos* de Paganini de Thomas Zehetmair (ECM) y ahora nos llegan otras dos, ambas del albanés Tedi Papavrami: la pri-

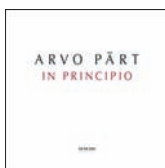
mera, grabada en directo en Tokio en 2001, y la segunda, en estudio en 1997. El propio violinista reconoce que la segunda le ocupó siete días en dos periodos separados a lo largo de dos semanas y, por lo tanto, hubo en ella el lógico proceso de montaje; en cambio, en la primera no se manipuló nada, y la toma suena tal como sonó ante el público. Algo de narcisismo tiene esto, la verdad. Quizá el señor Papavrami está encantado de haberse conocido y propone al público algo tan estrambótico como esto siendo como es un intérprete que no destaca por su arrolladora personalidad. Vea-

mos: una cosa es ser, por ejemplo, Glenn Gould, que no siempre tocaba igual una misma obra y en ocasiones las comparaciones no sólo resultan atractivas e incluso divertidas sino hasta aleccionadoras. No es el caso de Papavrami; excelente violinista, brillante, un verdadero virtuoso pero no un genio, y que tiene bien interiorizada una visión —la suya— de una obra por más que la interprete una y otra vez. Y en esta circunstancia, la cuestión no es si Papavrami en estudio o en directo, sino si Papavrami nos convence o no. La verdad, teniendo tan reciente la audición de la versión de Zehetmair y teniendo en un pedestal a la de Accardo “de toda la vida”, no hay dudas.

Josep Pascual

PÄRT:

In principio. La Sindone. Cecilia, vergine romana. Da pacem Domine. Mein Weg. Für Lennart in memoriam. CORO DE CÁMARA FILARMÓNICO DE ESTONIA. SINFÓNICA NACIONAL DE ESTONIA. Director: TÖNU KALJUSTE. ECM New Series 2050 476 6990 (Diverdi). 2007-2009. 70'. DDD. PN



Diaghilev tenía una obsesión que le duró toda la vida: descubrir talentos, cuanto

más desconocido y más pobre el artista en ciernes, mejor. Y salvo raras excepciones, hizo *debutar* a casi todos los compositores del siglo, o los lanzó al estrellato. Sin hablar de los pintores que colaboraron con los Ballets Russes. Hoy y aquí, nada de miserabilísimo, todo sucede al más alto nivel: el gambista más célebre, Jordi Savall, encarga al más famoso representante de la neo-simplicidad, Arvo Pärt, una obra, “tributo personal a las víctimas” del más terrible atentado cometido en Madrid: *Da pacem Domine*, sobre una antifona gregoriana. En las demás obras vocales, Pärt se basa en el *Evangelio según San Juan*, y en un texto del misal del Seminario de Graz. En estas obras para coro y orquesta se intercalan tres obras instrumentales: un encargo del segundo presidente de Estonia para su propia muerte; *La Sindone*, cuyo título se refiere al sudario de Turín (tal como viene descrito en el *Evangelio según San Marcos*, precisa el libreto); *Mein Weg* (mi camino) se inspira en unos versos del *Livre des ques-*

tions de Edmond Jabès (su *magnum opus*, precisa el libreto).

Las dos primeras obras se inscriben en el estilo puro y duro con el que Pärt alcanzó una merecida fama: armonía minimal, ritmo minimal igual que su relación con la escansión (en su primer sentido, no en el segundo que da la RAE: trastorno neurológico consistente en hablar descomponiendo las palabras en sílabas pronunciadas separadamente), minimalismo total pues, pero ungido con una increíble suntuosidad sonora. *La Sindone* sugiere un replanteamiento del término de neo-simplicidad: ahí Pärt muestra un arte supremo en el manejo y la superposición de texturas (y los ingenieros de sonido tuvieron que hilar tan fino como los espléndidos intérpretes). En el réquiem para Lennart, “el énfasis musical”, cito a Wolfgang Sandner, “y la sintaxis de unas palabras imaginarias convergen en una unidad”, algo que podría aplicarse a *Da pacem*. Los versos de Jabès que inspiran *Mein Weg* tampoco aparecen en la composición de Pärt: acaso algún lector del *Livre des questions*, ese libro de la memoria, del exilio y de la escucha, se extrañará al oír una música tan voluntariosa, incluso, creo, triunfante o triunfal. Pero quizá haga como yo, pensará que algo del poema se le ha escapado y volverá a abrir el libro.

Pierre Élie Mamou

PÉCOU:

Symphonie du jaguar. Vague de pierre. ENSEMBLE ZÉLLIG. FILARMÓNICA DE RADIO FRANCE. Directores: FRANÇOIS-XAVIER ROTH, JONATHAN STOCKHAMMER. HARMONIA MUNDI HMC 905267 2009. 71'. DDD. PN



La América precolombina y la China milenaria, ésos son los dos polos en torno a los cuales giran la *Symphonie du jaguar* y *Vague de pierre*, respectivamente. Su autor, Thierry Pécou (1965), es un músico francés de origen caribeño cuyo periplo vital le ha llevado por las más diversas geografías, desde España hasta la Martinica, pasando por Grecia, Rusia, Canadá, Japón, Tíbet o el África negra. Y todo ello ha dejado una profunda huella en una música que nace, según sus propias palabras, “del sueño de hacer resonar el mundo entero”. Un

objetivo ambicioso, sin duda, muy en la estela de un Olivier Messiaen, y que en el caso concreto de las dos obras que nos ocupan adquiere una plasmación de lo más sugerente, sobre todo por la capacidad de Pécou para crear extensos movimientos de caracteres muy contrastados y por su virtuosismo para extraer sonoridades sorprendentes de una orquesta tratada de forma harto fragmentada y colorista, como si de una ingente suma de conjuntos de cámara se tratara. No obstante, es el ritmo el principal principio rector de ambas partituras. Ritmo que, por ejemplo en *Akbal*, tercer movimiento de la *Symphonie du jaguar*, se convierte en un despliegue exultante y arrebatador. La página, escrita en 2002 para clarinete, trombón, violín y violonchelo solistas, cinco voces femeninas y orquesta, convence por su carácter mestizo sin necesidad de sonar a *world music* ni a una banda sonora posmodernista y neotonal. La suya es una música personal, de lenguaje moderno y al tiempo accesible, y lo mismo cabría decir de *Vague de pierre* (2007), una vasta, refinada y resplandeciente pintura sonora en la que los principios expuestos en la *Symphonie du jaguar* alcanzan una milagrosa depuración. Las versiones hacen total justicia a la belleza y el carácter evocador y cercano a un ritual de estas composiciones. Un disco, pues, a tener muy en cuenta.

Juan Carlos Moreno

PHINOT:

Misa Si bona suscepimus. Lamentaciones. Magnificat. Motetes. THE BRABANT ENSEMBLE. Director: STEPHEN RICE. HYPERION CDA67696 (Harmonia Mundi). 2008. 74'. DDD. PN



Dominique Phinot (c. 1510-c. 1561) es uno más de la interminable nómina de compositores franco-flamencos que dominaron la música europea durante buena parte de los siglos XV y XVI. Poco difundido (antes de este disco, sólo recuerdo de él una canción que incluyera Paul van Nevel en uno de sus registros para Harmonia Mundi), este disco ofrece cuatro soberbias piezas a doble coro (8 voces) de su *Segundo libro* (tres motetes y unas *Lamentaciones*), además de otro motete a 5 voces, un salmo a 4, un *Magnifi-*

cat a 4/5 y la *Misa Si bona suscepimus*, a 4, una composición escrita sobre el motete de igual título de Claudin de Sermisy, que también se incluye como apertura del CD.

Interpretaciones en un canónico estilo inglés, brillantes, verticales, con una mezcla y un empaste de voces excelente, aunque el conjunto de Stephen Rice (con voces femeninas en sopranos y altos) busca también destacar la retórica de los textos, por ejemplo mediante la aplicación de la *musica ficta* en el motete *Pater peccavi*, obra basada en la fábula del hijo pródigo, que alcanza en su final un carácter claramente cromático. También hay una muy evidente búsqueda de contrastes de dinámicas, muy especialmente en la misa, y acentuaciones poderosas, convenientemente dispuestas. El sonido resultante es redondo y muy hermoso. Los amantes de la polifonía renacentista en este tipo de interpretaciones no se equivocarán con este disco, pues la música de Phinot es notablemente personal (las piezas a doble coro son muy singulares para la época) y encuentro en The Brabant Ensemble muchas más virtudes que defectos.

Pablo J. Vayón

PROKOFIEV:

Conciertos para violín n.ºs 1 y 2 opp. 19 y 63. Sonata para violín y piano n.º 1 op. 80. LIDIA MORDKOVICH, violín; GERHARD OPPITZ, piano. ORQUESTA NACIONAL DE ESCOCIA. Director: NEEME JÄRVI. CHANDOS CHAN 10540 X (Harmonia Mundi). 1984, 1988. 78'. DDD. PN



La violinista rusa Lidia Mordkovich, discípula de Oistrakh, grabó en 1988 los dos conciertos de Prokofiev en memoria de su maestro, fallecido en 1974 (el mismo año en que Lidia se instaló en Israel). En 1988, Oistrakh habría cumplido ochenta años. El primero de estos conciertos es obra anterior a la emigración de Prokofiev de 1918. El segundo es inmediatamente anterior a su regreso a la Unión Soviética. El primero no se estrenó hasta 1923, y eso gracias a Kusevitzki, que dirigió el estreno en París y que convenció a su concertino, Marcel Darrieux, para que asumiera la difícil parte del solista, que otros virtuosos del momento habían rechazado. El segundo se estrenó en Madrid,

a finales de 1935, con dirección de Arbós y con Robert Soetens como solista; era Soetens el que había encargado la obra a Prokofiev. Son dos obras más complementarias que opuestas, aunque la primera nos muestra al "joven algo salvaje", imagen que cultivaba el compositor por entonces; mientras que el *Op. 63* es más propicio al lirismo y al canto.

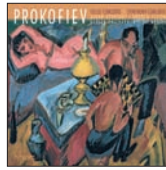
La verdad es que Mordkovich echa fuego en ambas interpretaciones, secundada por el prolífico y también cálido Nee-me Järvi. Mordkovich hace cantar al instrumento, como en la muy bella línea del Andante assai del *Op. 63* por encima de los pizzicatos de las cuerdas. O lo hace echar chispas con tanta electricidad dinámica, como en el Scherzo vivacissimo del *Op. 19*, que ya anuncia las carreras de Montescos y Capuletos, o las de ballets anteriores. Domina las dinámicas, como en el misterioso comienzo del Andantino inicial del *Op. 19*. O bromea con mucha gracia, como en el Finale del *Op. 63*. En fin, solista, director y orquesta llegan a una comunión intensa de musicalidad despierta e inagotable.

Por su parte, la violinista y el pianista Gerhard Oppitz bordan la hermosa *Sonata op. 80*, estrenada después de la Segunda Guerra Mundial por Oistrakh y Oborin. Obra de madurez, de relativo despojamiento a veces (no incompatible con la locuacidad en momentos distintos), la *Sonata op. 80* es pareja de la *Sonata op. 94bis*, que en su origen (como *Op. 94*) es para flauta y piano, y que como *94bis* resulta ser la segunda sonata para el dispositivo violín-piano, cuando en realidad se dio a conocer antes. La música de cámara no abunda en la obra de Prokofiev, pero entre esas quince o dieciséis piezas de distinto alcance destacan un quinteto, dos cuartetos, dos sonatas para chelo y estas dos para violín. Escuchar el *Op. 80* en la lectura de Mordkovich, acompañada por Oppitz, es oír de veras en su auténtico sentido, tanto en su claridad como en su intensidad. En resumen: una reedición muy oportuna, muy bienvenida; hay que aprovecharla.

Santiago Martín Bermúdez

PROKOFIEV:

Concierto para violonchelo op. 58. Sinfonía-Concierto op. 125.
ALBAN GERHARDT, violonchelo.
FILARMÓNICA DE BERGEN. Director:
ANDREW LITTON.
HYPERION CDA 67705 (Harmonia
Mundi). 2008. 73'. DDD. PN



Este disco tiene un especial interés por poner una junto a otra dos obras concertantes de Prokofiev lejanas en tiempo, pero hermanas en el estricto sentido de la palabra. El *Concierto op. 58* se estrenó en 1938, en una interpretación al parecer mediocre del entonces muy joven Berezovski y dirección de Alexander Melik-Pashaiev. La obra la había motivado Piatigorski, que no llegó a interpretarla, unos años antes de que el compositor se instalara en la Unión Soviética. En los últimos años de su vida, el también joven Rostropovich se convirtió en animoso defensor del maestro, y consiguió que de una obra que no le gustaba, el *Op. 58*, surgiera una pieza concertante magistral, la *Sinfonía-Concierto op. 125*. La obra de 1938 es bella, pero acaso insuficiente si la comparamos con el resultado de 1951. Un primer movimiento demasiado breve para los dos que le siguen a continuación, una abstracción deliberada que no tiene demasiado en cuenta las formas clásicas, aunque las invoque, un hermoso lirismo que surge en ocasiones... En cambio, la *Sinfonía-Concierto* es considerada como una de las obras cumbres de la literatura concertante para violonchelo.

El berlinés Alban Gerhardt, gusta de bucear en los repertorios menos visitados por los virtuosos (Enesco, D'Albert, Dohnányi, Reger, Schnittke, etc.) y en este caso nos permite algo poco habitual: comparar en secuencia las dos obras, surgida la una de la otra, desdeñada la primera, aclamada la segunda (si bien Jrenikov, gran jefe del sindicato de compositores, la saludó como fruto de una *degeneración senil*; acaso lo hizo cumpliendo órdenes). Desde luego, no es la primera vez que ambas obras aparecen juntas y comparadas; recordemos un registro no muy lejano, el de Alexander Ivashkin con dirección de Valeri Polianski (Chandos). Gerhardt es un virtuoso que, como es de rigor, hace cantar el instrumento, y consigue sendas interpretaciones de un nivel y una tensión difíciles de superar. El discurso de Prokofiev tiene en los dedos de Gerhardt un progreso implacable, que inquieta e impide la indiferencia. Un disco excelente, sin duda, que no será imprescindible si ya tenemos el de Ivashkin, pero que conservará su lugar entre las grandes referencias de la obra de Prokofiev.

Santiago Martín Bermúdez

PEDRO HALFFTER &
ORQUESTA FILARMÓNICA DE GRAN CANARIA



Después del extraordinario éxito de la *Sinfonía Op. 40* de Korngold, Warner Classics edita dos nuevos trabajos de Pedro Halffter junto a la OFGC. Halffter redescubre y recupera de nuevo exquisitas piezas de Schoenberg y Schreker interpretadas magníficamente. Dos nuevos CDs que al igual que sucediera con su anterior trabajo, rápidamente se considerarán versiones imprescindibles.



NOVEDADES ya a la venta

Franz Schreker

Nachtstück from «Der feme Klang»
Kammersymphonie / Fantastic Overture, Op. 15



2564 632 49 6

Arnold Schoenberg

Brahms & Bach Orchestrations



2564 636 07 4

TAMBIÉN DISPONIBLE



5051442577020

E. W. Korngold
Symphony in F sharp Op. 40
Captain Blood



5051442015027

Manuel de Falla
El sombrero de tres picos
Montañesa
La vida breve: Introducción y danza

www.warnerclassicsandjazz.com

www.pedrohalffter.com

www.ofgran Canaria.com



www.elcorteingles.es

TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

PUCCINI:

Manon Lescaut. VIRGINIA ZEANI (Manon), FLAVIANO LABÒ (Des Grieux), ALBERTO RINALDI (Lescaut). CORO Y ORQUESTA DEL TEATRO MUNICIPAL DE PIACENZA. Director: UMBERTO CATTINI. 2 CD BONGIOVANNI GB 1212/3-2 (Diverdi). 1974. 133'. ADD. **PN**



Existen grandes artistas que, a pesar de haber realizado una importante carrera, no han tenido el impacto mediático que merecían, ya sea porque grabaron pocos discos comerciales, ya que sea por el entorno en que desarrollaron su actividad creativa. Una de ellas es la gran soprano Virginia Zeani, que pudimos admirar desde su debut en el Liceo, con dos obras tan distintas como *La traviata*, junto a un joven Luciano Pavarotti, e *Il piccolo Marat*. Era una soprano lírica, con un timbre bello y denso, con una gran musicalidad y lo que es más importante un completo sentido interpretativo, que comunicaba de forma penetrante las emociones de sus personajes. En 1971 protagonizó con otro futuro divo, Plácido Domingo, una gran interpretación de Manon Lescaut, y dos años más tarde hacía una nueva creación en Piacenza. Zeani dibuja plenamente el personaje, desde el espíritu juvenil inicial, donde contiene su potente voz, hasta la coquetería del segundo acto, para mostrar su amplia capacidad dramática, en las escenas más desgarradoras, con un canto elegante, expresivo y lleno de detalles. Le acompaña un tenor habitual en los escenarios españoles como Flaviano Labò, cantante seguro que siempre daba lo mejor de sí mismo, destacando más en los momentos efusivos, mientras que en los más delicados, como el primer acto, le falta una cierta sutileza. Completa el reparto el correcto Alberto Rinaldi y la función está dirigida de forma rutinaria por Umberto Cattini. Como bonus se incluyen fragmentos de *I puritani* y *La bohème*, a cargo de la soprano y de *La fanciulla del West*, a cargo del tenor.

Albert Vilardell

RACHMANINOV:

Obras para violonchelo y piano. DAVID GERINGAS, violonchelo; IAN FOUNTAIN, piano. HÄNSSLER CD 93245 (Gaudisc). 2008. 74'. DDD. **PN**



No sería lícito intentar descubrir ahora el dulce timbre de Geringas, la homogeneidad de arco en el chelista lituano y su capacidad de *legato*, por ejemplo. Aquí establece connivencia total con su acompañante en teoría. Y se dice esto porque ambos brillan a gran altura en un repertorio cálido, melódico, y muy atractivo dadas estas premisas.

El repertorio desplegado en esta grabación no peca de novedoso, y al pertenecer al mismo autor, el peligro de monotonía estaría al acecho si la ejecución no fuese de la calidad de la presente.

Se ha aludido el dulce timbre del violonchelo de Geringas, pero eso no excluye la intensidad requerida hasta rozar el desmelenamiento, como sucede en la amplia, y bella, *Sonata en sol menor op. 19*, que después del despliegue de la exquisita introducción sube hasta alcanzar intensidad inusitada, al igual que al final de la misma obra. Un feliz disco.

José Antonio García y García

REGER:

Serenata op. 141a. Serenata op. 77a. Quinteto con clarinete op. 146. OXALYS. FUGA LIBERA FUG553 (Diverdi). 2007-2008. 68'. DDD. **PN**



De Max Reger, un compositor que se describía como "un admirador ferviente de Bach, Beethoven y Brahms", no ha quedado una imagen de músico un tanto adusto, conservador y excesivamente complejo. Una imagen que este disco se aplica a discutir. Y es que buena parte del catálogo de este maestro permanece desconocido, de ahí que la escucha de estas dos serenatas para flauta, violín y viola pueda considerarse todo un descubrimiento. Y agradable. En ellas se nos muestra un compositor de tendencia y gustos clasicistas, por supuesto (el espíritu de Mozart planea por estos pentagramas), pero también alejado de la imagen académica tradicional, pues lo cierto es que estamos ante un Reger lúdico, vivaz y plenamente lírico. Y todo ello aderezado con algunas sorpresas armónicas que explican la incomprendida admiración que por el músico sentía

Arnold Schoenberg. La otra obra presente en el programa es mucho más conocida: el *Quinteto para clarinete y cuerdas* (1915). Es el testamento de Reger, y como los homónimos de Mozart y Brahms, una obra imbuida de una luz serena, otoñal y nostálgica que resume toda una carrera, pero que en su caso concreto también apunta a nuevas vías, pues muchas de sus soluciones escapan a las reglas de la tonalidad tradicional. Como afirma Diederik Verstraete en las notas introductorias, es como si "Reger quisiera mostrar, tras tantos excesos posrománticos, que la claridad clásica en la forma y en el lenguaje no era para él letra muerta". Y no lo era: era una letra cargada de posibilidades, que hoy, tras otros excesos, los de las vanguardias, vuelve a demostrar todo su potencial. Las interpretaciones de Oxalys, irrefragables.

Juan Carlos Moreno

RIHM:

Concerto/Dithyrambe. Sotto voce/Notturmo. Sotto voce 2/Capriccio. NICOLAS HODGE, piano. CUARTETO ARDITTI. SINFÓNICA DE LUCERNA. Directores: JOHN AXELROD, JONATHAN NOTT. KAIROS 0012959KAI (Diverdi). 2008. 54'. DDD. **PN**



Wolfgang Rihm (n. 1952) es un compositor desconcertante. Cuando ya parecía que su trayectoria iba por los caminos que trazaron obras a gran escala como el ciclo *Jagden und Formen* o *Ins offene*, donde el recurso a las formas del clasicismo quedaba, por una vez en Rihm, difuminado, gracias al aporte de nuevos materiales que hacían pensar en alguna lejana influencia de la brillante orquestación de un Magnus Lindberg, ahora sorprende con dos obras integradas en el presente disco de Kairos que suponen una regresión, *Sotto voce/Notturmo* y *Sotto voce 2/Capriccio*. Pero el paso atrás en un autor como Rihm, que plantea su lenguaje al margen de cualquier direccionalidad o necesidad de cambio, solamente movido por la inspiración del instante, deja al crítico o al aficionado sin argumentos para determinar por dónde va el músico. De hecho, la obra que abre el registro bien podría situarse en esa senda de fuerte pulsación, de trabajo multipolifónico y gran intensidad que es

el *Concerto/Dithyrambe*, de 2000, y que se podría alinear como continuadora de la forma de *Ins offene*, donde el material es visto desde muy diversas perspectivas, una especie de concierto con solista en el que el papel protagonista, el asumido por el cuarteto de cuerdas, no mantiene la labor convencional del enfrentamiento con la orquesta, sino que se emplea con la misma intención totalizadora que la masa orquestal, pero, en lo que respecta a las otras dos piezas, más breves y escritas para piano solista y orquesta de cuerdas, el estilo se perfila hacia lo banal, en un intento por aligerar demasiado un material que está tomado directamente del clasicismo. Son dos páginas, compuestas entre 1999 y 2007, que juegan entre lo nostálgico y la expresividad melódica, de un regusto ya sobrepasado, como si fueran de guardarropía. El *Concerto*, en cambio, mantiene siempre la tensión; el engranaje funciona sin desmayo, dejando en el receptor, al final, un poso agri-dulce, pues el discurso se desvanece dentro de un tono casi fantasmagórico.

Francisco Ramos

ROBERT:

Grands Motets. LES PAGES & LES CHANTRES DU CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES. MUSICA FLOREA. Director: OLIVIER SCHNEEBELI. K 617 K617215 (Harmonia Mundi). 2008. 69'. DDD. **PN**



Uno se pregunta: ¿qué es más importante en Francia, la calidad y variedad de los quesos o la música del *Grand Siècle*? Para la mayoría, seguro que los quesos, por razones obvias. Pero si además preguntáramos por Pierre Robert, quizás nadie sabría que, además de un tipo de queso, también es el nombre de un compositor al servicio de la corte de Luis XIV. Y no un compositor cualquiera, pues durante veinte años compartió la dirección de la capilla real con Henry Du Mont a razón de un semestre cada uno. El escaso conocimiento actual de su obra puede que sea debido al carácter exclusivamente religioso de la que se conserva, una recopilación de veinticuatro motetes a dos coros e instrumentos que se publicó por designio real en 1684.


El Centro de Música Barroca de Versailles tiene en prepara-

ción una edición crítica de la integral de la obra de Robert y entre tanto llega, nos ofrece en la editora K617 cuatro de sus *grands motets*, grabados en octubre de 2008 con ocasión de unas *Grandes Jornadas Lully* celebradas en Versalles, aunque Lully sólo compuso obra religiosa para ocasiones muy puntuales de alto rango. Ello no quita para que sea considerado uno de los pilares de la creación del *grand motet*, mientras que del buen Robert casi nadie se acuerda, error de percepción que repara en parte este disco. Basta con el soberbio *Quare fremueurunt gentes* para comprobar que, en este terreno, nada tiene que envidiar ni a Lully ni a Charpentier, pero los otros tres también son de excelente factura, tanto coral como instrumental.

Les Pages & les Chantres du Centre de Musique Baroque de Versailles, cuyos componentes forman el pequeño y el gran coro característicos de un género específicamente francés, cuentan con la participación del conjunto instrumental checo Musica Florea, con el que han colaborado en varias ocasiones anteriores. Una grabación digna de destacarse por permitir el acceso al conocimiento de un destacado compositor, interpretado con la calidad que garantiza el CMBV.

José Luis Fernández

M. ROSSI:

La poesía cromática. HUELGAS ENSEMBLE. Director: PAUL VAN NEVEL. DEUTSCHE HARMONIA MUNDI 88697527092 (Sony). 2008. 61'. DDD.  PN



El nuevo disco de Paul van Nevel se acerca a la obra de un músico singular, Michelangelo Rossi (1601-1656), representante de esa corriente de compositores que en la primera mitad del siglo XVII hicieron del cromatismo y la disonancia su particular credo artístico. Como medio para potenciar la expresividad de sus obras, Rossi fue más allá en el uso de estos recursos que Carlo Gesualdo o que su maestro Sigismondo d'India. Aunque compuso también óperas, lamentablemente perdidas, lo que ha quedado de Rossi es un volumen de música para tecla y dos colecciones de madrigales, estos últimos conservados en seis manuscritos diferentes, sólo uno de los cua-

les (custodiado por la universidad californiana de Berkeley) incluye las 32 piezas completas. El manuscrito fue elaborado en 1650, pero las obras fueron escritas a lo largo de varias décadas y en ellas sorprende la ausencia del bajo continuo: son madrigales a cinco voces puramente polifónicos compuestos bien entrado el *Seicento*, un caso raro, pero no único, pues hay publicaciones en este estilo fechadas incluso después de 1670.

Paul van Nevel ha seleccionado 14 madrigales y dos piezas instrumentales (la *Tocatta Settima* y una *Partite sopra la Romanesca* conservada en forma manuscrita) y los interpreta añadiendo a algunas piezas vocales un discreto conjunto de cuerdas (dos violines, dos violas *da gamba*, violone), que asume igualmente la interpretación de las obras instrumentales, aunque son más numerosas las piezas cantadas *a cappella*. En todas, Van Nevel aplica su característico estilo, hecho de intensidad y transparencia. El equilibrio y la claridad son estupendos y la individualidad tímbrica de los once cantores está convenientemente destacada y no afecta negativamente ni a la mezcla de las voces ni a su empaste. El uso de los instrumentos no molesta, pero tampoco aporta nada especialmente significativo, pues esta música se justifica por su turbador potencial expresivo, en cuya exposición las voces del Huelgas Ensemble se bastan de sobra, ofreciendo versiones muy matizadas, cargadas de tensión y de aristas, bien enfatizadas las imágenes poéticas de los textos, que resulta recomendable seguir durante la escucha.

Pablo J. Vayón

SCHOECK:

Elegía op. 36. KLAUS MERTENS, barítono-bajo. MUTARE ENSEMBLE. Director: GERHARD MÜLLER-HORNBACH. NCA 60186 (Harmonia Mundi). 1993. 51'. DDD.  PN



La obra del suizo Othmar Schoeck (1886-1957) se puede calificar y hasta definir de suiza, valga la redundancia. Conviene pensar en la prudencia con que Honegger, otro suizo, se introdujo en la música francesa de la posguerra de 1918 y Frank Martin hizo lo propio con la música germánica.

anne sofie von otter
ombre de mon amant
french baroque arias
ARCHIV PRODUKTION

les arts florissants
william christie

Anne Sofie von Otter
OMBRE DE MON AMANT
William Christie

La mezzosoprano Anne Sofie von Otter, una de las cantantes más versátiles de la lírica actual, graba por primera vez arias de barroco francés junto a los especialistas en la materia William Christie y Les Arts Florissants. Incluye arias de *Hippolyte et Aricie* de Rameau, de *Médée* de Charpentier y canciones de Lambert como *Ombre de mon Amant*, que da título al álbum.

OMBRE DE MON AMANT
ANNE SOFIE VON OTTER
CORO Y ORQUESTA LES ARTS FLORISSANTS /
WILLIAM CHRISTIE
CD

ARCHIV PRODUKTION
deutsche Grammophon.com

UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC GROUP
universalmusic.es

fnac
www.fnac.es

NOUEVA WEB EN CASTELLANO

Esa equidistancia, ese pertenecer sin identificarse, esa sensatez de lenguaje, son atributos de la cultura que ha dado tanta perfecta relojería.

Schoeck quiso ser, sin ambages ni pudores, romántico. En su obra vocal, la invocación de los grandes nombres de la poesía del romanticismo alemán lo prueba. A ella, en esta serie, cabe añadir la presencia de la orquesta, es decir que estamos en el campo del *Lied* sinfónico, el de Berlioz, Wagner, Strauss y Mahler, por ejemplo. Esta colección, esta unidad, de 24 títulos, debe sus versos a Eichendorff y Lenau, y está todo dicho. Por mejor decir: no lo está, porque la música viene a decir lo suyo, casi un siglo más tarde.

El recitado de Schoeck debe una enseñanza al recitativo de Wagner, así como su mimo por el verso recuerda el cuidado de Schubert y la variedad de climas, de saltos entre pieza y pieza, a Schumann. Escuchadas hoy, estas canciones escritas entre 1921 y 1923 suenan a elegía y a resurrección. En su momento, echaron una mirada sobre el desolado campo de una Europa aniquilada por la guerra. Hoy nos suenan como un homenaje a lo que, entre tanto cascote y tanta ceniza, vuelve a cantar. Así lo han entendido estos probos y cuidadosos intérpretes, que han dado a los actuales escuchas la oportunidad de volver a vivir aquel otro volver a vivir.

Blas Matamoro

SCHUBERT:

Sonata D. 960. Momentos musicales D. 780. GERHARD OPPITZ, piano.
HÄNSSLER 98.298 (Gaudisc). 2007. 79'.
DDD. **PN**

Momentos musicales D. 780. Allegretto D. 915. Impromptu D. 899. DAVID FRAY, piano.
VIRGIN 694489 0 4 (EMI). 2009. 73'.
DDD. **PN**



Estos son dos discos dedicados a Schubert que, aunque caminan en la misma onda, difieren ligeramente de concepto y forma en cuanto a interpretación. Oppitz completa el tercer volumen de la integral sobre la obra del austríaco con la gran *Sonata en sí bemol* y los *Momentos musicales D. 780*, mientras que David

Juan García Rodríguez

SÁNCHEZ-VERDÚ, EN PEQUEÑO FORMATO



SÁNCHEZ-VERDÚ:
Inscriptio (Deploratio IV). Arquitecturas del límite. Qasid 3. Giorno dopo giorno. Kitab 3. Deploratio II. Estudio nº 2. Machaut-Architektur II. ZAHIR ENSEMBLE.
Director: JUAN GARCÍA RODRÍGUEZ.
VERSO VRS 2076 (Diverdi). 2009. 56'.
DDD. **PN**

En un plazo de menos de dos años, el catálogo fonográfico de José María Sánchez-Verdú (n. 1968), ha experimentado un incremento notable. A los registros de Kairos, consagrado a obras de gran formato, y Anemos, con la grabación de la ópera de cámara *Gramma*, se une ahora la propuesta del Zahir Ensemble a través del sello Verso, que contempla música para solistas y conjunto instrumental compuesta por Verdú entre 1998 y 2007. El aficionado tiene ante sí, pues, un arco compositivo fundamental del autor algecireño. Si ya en las piezas orquestales del registro de Kairos se observaba una devoción por el detalle y la introspección, en el programa del Zahir, el carácter aforístico cobra un sentido mucho más fuerte, más aún al venir servido aquí por una interpretación que se maneja con deleite por entre esta espléndida colección de miniaturas. En las piezas a gran escala, Sánchez-Verdú acomete el discurso a partir de

grandes bloques sonoros (masas casi homofónicas), que son las encargadas de otorgar profundidad al material (se piensa, sobre todo, en la formidable *Paisajes del placer y de la culpa*, pieza presente en el disco Kairos). En el registro del Zahir, en las frágiles secuencias de piezas como *Inscriptio (Deploratio IV)* o *Machaut-Architektur II*, lo pequeño se convierte en razón última de la composición. Hay en Verdú un gusto cierto por ofrecer del discurso solamente partes, trozos que únicamente en la escucha interior conseguirán tomar forma. Es el suyo un entramado sonoro en donde nos es dado conocer sólo instantes, momentos fugaces. Conjunto de objetos sonoros en apariencia inconexas, la música solicita del receptor que preste oídos a este cúmulo de átomos en el aire para poder llegar a calibrarla en toda su grandeza. Sonido musitado, que parece devolver la música a su estado primigenio: así, *Arquitecturas del límite, Kitab 3...* Pero la pieza en la que este discurso cobra un mayor realce y se erige en auténtico eje del programa, es *Giorno dopo giorno*, de 1998-99, dividida en tres secciones. La diferencia con el resto de las obras estriba principalmente en que el material exigido es bastante mayor (flauta, clarinete, percusión,



violin, viola y piano), el tejido adquiere muchos más matices y, por último, el oyente se siente más confortado. La gradación de la secuencia sigue un ritmo casi de ritual, partiendo siempre del silencio. La deuda con el Nono de *Fragmente-stille, an Diotima* parece planear sobre ella, en el intento por asumir desde el silencio los poemas de Salvatore Quasimodo, expresarlos únicamente por medio de los timbres, hasta que el recitado, compulsivo, se hace ya insostenible: "cada uno está solo sobre el corazón de la tierra / traspasado por un rayo de sol: / y de pronto anochece". Pero, al contrario que Nono, que somete los sonidos a un ejercicio de crispación ("tragedia de la escucha"), pues la intención es ante todo dramática, Sánchez-Verdú tamiza hasta el extremo de llegar a fascinar por una resonancia, por un simple aleteo.

Francisco Ramos

Fray firma un compacto con el mismo *D. 780*, al que añade los *Impromptu* y el *Allegretto en do menor*. En este caso las comparaciones resultan inevitables, tanto por repertorio como por la forma de hacer de ambos artistas. Oppitz, del que no olvidamos su brillante Beethoven, ofrece un Schubert más opaco que luminoso, más tedioso que emprendedor. Su óptica apuesta firmemente por la introversión con un sonido muy cálido que siempre escudriña hacia adentro, donde incluso los *tempi* suelen ser demasiado lentos para la necesaria fluidez. Su interpretación es respetuosa y honrada con la partitura; por esta nobleza queda justificado, aunque sus versiones no tienen el calibre honorífico de un Kempff o un Richter. David Fray ofrece unas interpretaciones similares en cuanto a enfoque pero con diferente resolución;

así, su Schubert, aunque también menos inquieto que meditativo, incide en un cultivo sonoro que puede calificarse de exquisito y depurado. La dirección de ambos pianistas es la misma, pero Fray parece abocado más a un tocar vigoroso y dinámico con una clara devoción por las delicadezas y los contrastes. Fray aboga por un Schubert un poco edulcorado que disfruta soñando quiméricamente, pero al que le falta esa poderosa y conductora alma interior. En apariencia no hay peros, pero profundizando se percibe demasiado bienestar y poca naturalidad. El francés derrocha talento, de esto no hay duda, pero tal y como vienen presentados sus discos (hasta cinco fotos diferentes del artista posando como si de un modelo se tratara) uno se pregunta si este signo no tiene que ver con su forma de tocar; distinguida,

sin duda; pero a la que quizás le falta un pelo de verdad y realidad. En fin, dos discos notables, cada uno con sus virtudes... y carencias.

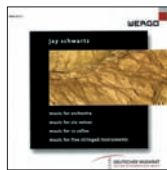
Emili Blasco

SCHWARTZ:

Music for orchestra. Music for six voices. Music for 12 cellos. Music for five stringed instruments.

CUARTETO KAIROS. NEUE VOCALISTEN STUTTGART.
VIOLONCHELISTAS DE LA SINFÓNICA DE LA SWR, STUTTGART. H-R
SINFONIEORCHESTER. Directores:
DIEGO MASSON, ERIK NIELSEN.
WERGO 6572 2 (Diverdi). 2005. 69'.
DDD. **PN**

Hay recursos estilísticos que tienen su momento, fuera del cual parece como si ya no nos pertenecieran. Tal es el caso



del disco que presenta el sello Wergo en su colección de compositores alemanes de nuestro tiempo, el dedicado a la obra de Jay Schwartz (n. 1965), pues hay en estas cuatro obras, fechadas entre 1997 y 2006, un empleo masivo del *cluster* y de las notas mantenidas que solemos identificar con la vanguardia de los años 60 y primeros 70, fundamentalmente. Schwartz busca en este manejo del material una salida a la crisis de lenguaje en el inicio del siglo XXI. En esta manera de retrotraerse a un estilo puntero del pasado reciente, se ve en Schwartz una postura casi más conservacionista que decididamente moderna, a tal velocidad ha evolucionado el gusto en estos últimos tiempos. Y es que resulta casi una rareza que un compositor actual emplee de manera sistemática los instrumentos de la orquesta o del conjunto instrumental según el modo que fue característico de las clásicas *Atmósferas*, *Anaklasis*, *Pithoprakta* o *Aion*. Por eso se está tentado de calificar a estas piezas como restos de museo si no fuera porque el rigor que desprenden y la fuerza que emana de ellas son de tal peso que convierten el disco en un objeto altamente recomendable. Las dos primeras obras en el programa (*Music for orchestra* y *Music for six voices*), tal vez porque pillan al receptor por sorpresa, son de gran calado, mientras que las dos restantes (*Music for 12 cellos* y *Music for 5 stringed instruments*) muestran una cierta redundancia en la forma elegida por el autor, lo que pesa bastante en la escucha. Si se observan los títulos, todos recurren a un tono muy impersonal, como si el autor quisiera despegarse del contenido y en esto se asemeja al gusto de Cage y Feldman por dar nombre a sus composiciones como si de pinturas se tratara, atendiendo exclusivamente al material empleado. En todos los casos, se trata de música que está al filo de romperse, tal es el vértigo sonoro que se crea, la tensión formidable que aquí se contiene, pero eso funciona mejor en las dos primeras obras, que, por el uso de la cuerda y los *clusters* de las voces, se sitúan muy cerca del universo de Scelsi o el Ligeti del *Réquiem*. Son piezas para las que valdría muy bien el calificativo de espectrales, si no

fuera porque puede aludir al movimiento musical, quizás funcione mejor llamarlas "fantasmagóricas".

Francisco Ramos

SCHUBERT:
Obras para violín y piano. Vol. 1.

1. JULIA FISCHER, violín; MARTIN HELMCHEN, piano.
PENTATONE PTC5186 347 (Diverdi).
2009. 65'. SACD. PN



Pese a su escaso número, las obras de Schubert para violín y piano se dividen en dos grupos claramente diferenciados. Publicadas como *Sonatas*, las tres *Sonatas op. 137* las compuso cuando contaba diecinueve años: son obras de mecánica fácil, destinadas muy probablemente a aumentar los magros ingresos de su familia con la venta entre un público de intérpretes aficionados. Julia Fischer y Martin Helmchen, por supuesto, las tocan con sobrada solvencia técnica, pero añadiéndoles aquel plus de musicalidad que las hace tan encantadoras como todo lo que lleva el sello del compositor. La sonoridad del piano se antoja particularmente schubertiana, pero eso es algo que igualmente se podría predicar del violín en muchos momentos, el primero cuando en el Andante de la *D. 384* la dulce melodía principal nos lleva al mundo del *Lied*. El *Rondó brillante*, de una década más tarde, está dirigido al virtuoso y como tales lo interpretan estos jóvenes músicos (de 1982 él, de 1983 ella), aunque igualmente sin descuidar en absoluto la profunda musicalidad que a cada paso aflora para marcar las diferencias con los vacuos fuegos de arteificio de, por ejemplo, un Paganini. Anunciado como primero de una integral, este disco hace esperar con interés la aparición del que será su segunda y seguramente última entrega.

Alfredo Brotons Muñoz

SCHUBERT:
Edición Deutsch. Vol. 34.
Canciones para varias voces. Vol. 3. MARKUS SCHÄFER, MARKUS ULLMANN, tenores; THOMAS BAUER, MARKUS FLAIG, MARCUS SCHMIDT, bajos; ULRICH EISENLOHR, piano.
NAXOS 8.572110 (Ferysa). 2008. 64'.
DDD. PE

BACH
Violin and Voice
Hilary HAHN
Matthias GOERNE
Christine SCHÄFER

Hilary Hahn

BACH: VIOLÍN Y VOZ

Matthias Goerne y Christine Schäfer

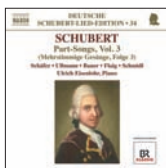
Una selección de las arias y duetos que Bach compuso para voz y violín obligado. Hilary Hahn comparte esta maravillosa música con dos grandes especialistas del género: la soprano Christine Schäfer y el barítono Matthias Goerne. Incluye verdaderas obras maestras extraídas de *la Pasión Según San Mateo*, *la Misa en si m*, etc.

BACH: ARIAS Y DUETTOS para soprano, bajo y VIOLÍN
HILARY HAHN / CHRISTINE SCHÄFER / MATTHIAS GOERNE
ORQUESTA DE CÁMARA DE MUNICH / ALEXANDER LIEBREICH
CD

UNIVERSAL
deutschegrammophon.com
UNIVERSAL MUSIC GROUP
universalmusic.es

NUEVA WEB EN CASTELLANO

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET



El vastísimo cancionero schubertiano admite clasificaciones. Este capítulo de la edición

Deutsch se refiere a una línea muy concreta: piezas para varias voces masculinas. Hoy parece curioso el hecho de que, durante el siglo XIX, hayan sido éstas y no las canónicas y célebres obras en ciclos o independientes, las más populares del autor. La popularidad no podía venir, como es obvio, de los medios mecánicos de reproducción, entonces inexistentes, sino de las sociedades corales y filarmónicas distribuidas por el mundo de habla alemana, que le solicitaban alimentos para sus reuniones y que, en muchos casos, lo hallaban en revistas que tenían páginas cubiertas por partituras de esta índole. También hay que imaginar tertulias familiares y los jolgorios de Schubert con sus amigos, cervezas mediante.

En efecto, se trata de canciones de estructura estrófica muy sencilla, con acompañamientos de piano igualmente llevaderos, al alcance de cualquier cantor a medias o nada profesional. No quita para que se las despache con solvencia más elevada, según es este caso. El melodismo schubertiano, su humor directo y juvenil, de ecos populares, se descuentan.

Las letras son de variopinto origen. Hay nombres ilustres como Goethe y Schiller, algún poeta respetable como Seidl y el traducido Matthisson, más firmas modestas y versos anónimos. A todos los dicen nuestros cantantes con una limpidez que los iguala en encanto prosódico.

Los solistas muestran medios agradables, una preparación minuciosa y una familiaridad con este aspecto del estilo schubertiano que nos proponen una verdadera referencia, aparte de exhumar deliciosas partituras infrecuentes. El maestro de la edición, Eisenlohr, vuelve a demostrar, por si hiciera falta, valga la redundancia, su acabada maestría.

Blas Matamoro

SCIARRINO:

Sui poemi concentrici. ENSEMBLE RECHERCHE. SINFÓNICA DE LA RADIO DE BERLÍN. Director: PETER RUNDDEL. 3 CD KAIROS 0012812KAI (Diverdi). 2004. 161'. DDD. **PN**

Con el fin de acompañar una lectura televisada de la *Divina*



Comedia de Dante en la RAI, Sciarrino compone, por encargo, una vasta obra para

orquesta, que, reducida luego a versión para concierto, toma el título de *Sui poemi concentrici*. La pieza resultante, aún de larga duración, está escrita para flauta, clarinete, viola, violonchelo y violín solistas, ensemble y orquesta, lo que parece una contradicción en el estilo de Sciarrino, siempre tendente a la expresión mínima, pero el sonido de estos poemas sonoros nunca sobrepasan unas dinámicas suaves, tan afines al autor italiano. *Sui poemi concentrici* es una obra de 1987, es decir, que todavía late en el músico el conjunto de hallazgos sonoros con los que elabora sus primeras grandes obras, las que le dan forma a su peculiar estilo de la insinuación, la levedad y el sonido casi flotante: *Vanitas, Un'immagine d'Arpocrate...* En este sentido, los seis poemas casi se podrían considerar una especie de resumen estético, pues están ahí todos esos rasgos inconfundibles. El problema es que Sciarrino no ha variado apenas este estilo con los años y ha llegado a elaborar un manierismo que se puede volver en su contra. Sin duda, a los *Sui poemi concentrici* les salva la fecha de composición, pues compuesta esta obra en fecha más reciente habría sido un caso claro de autocopia. Las secuencias están ligadas como un inmenso continuo y casi da igual que el receptor se incorpore tarde al discurso o lo abandone accidentalmente: la música permanece igual en todo momento, sólo salpicada por los habituales fognazos y destellos de los timbres a los que es tan propenso Sciarrino. No se trata ya de una música incidental alrededor de la obra de Dante, sino de una pieza autónoma concebida como un conjunto de capas que van desenrollándose perezosamente. Y en este sentido, por la forma de manejar los bucles sonoros, la pieza recuerda vagamente la *Coptic light*, para orquesta, de Morton Feldman. La diferencia estriba en que, mientras en Sciarrino el tono no escapa nunca de una filiación impresionista, en el americano la sonoridad es de un empaste y una potencia irresistibles.

Francisco Ramos

SHOSTAKOVICH:

Sinfonías n.ºs 5 y 9. REAL

FILARMÓNICA DE LIVERPOOL. Director: VASIL PETRENKO. NAXOS 8.572167 (Ferysa). 2008. 78'. DDD. **PE**



De nuevo una *Quinta* de Shostakovich: ¿será acaso la obra más grabada del siglo XX después

de algunas sinfonías de Mahler y después de *La consagración de la primavera*, acaso después de obras más breves pero de envergadura, como el *Bolero* o *La valse*, de Ravel? Si es la obra más grabada, no importa. Lo que importa es que haya interpretaciones nuevas que pongan de manifiesto la riqueza de esta página que en su día tuvo algo de maldita. Maldita porque su compositor la pretendió testimonio de una petición de perdón. Maldita porque muchos, a resguardo, lejos de las fronteras soviéticas, se lo tomaron así, al pie de la letra. Sobre todo, ¡ay!, ese movimiento final. Ahora las cosas se ven de otro modo, y hacen falta maestros como el joven Vasili Petrenko para visitar y visitar el grandísimo Shostakovich de la *Quinta* (recordemos que cuando aparece la *Quinta*, denominándose *Quinta*, está inédita la *Cuarta*, que permanecerá desconocida durante más de dos décadas).

Petrenko mira con perspectiva, es la ventaja de dirigir a Shostakovich ahora, más de sesenta años después del estreno de esta *Quinta*, casi treinta y tres después de la desaparición del compositor. Y esa perspectiva le permite tratar a la *Quinta* como el primero de los monumentos sinfónicos que muestran, en dramático equilibrio, la convivencia del terror explícito y la inquietud que sólo a veces es plenamente lírica, que a menudo es retrato de una especie de "desolación nocturna", como lo hemos llamado en ocasiones. El ejemplo de Mravinski no ha sido en vano, pese al desencuentro hacia el final del maestro y el compositor. Y Petrenko, pese a su juventud, sigue la tradición del titular de la Filarmónica de Leningrado: atención al agudo contraste entre el cierre del doloroso y misterioso Largo y todo el Allegro final, que logra en buena medida las gamas chirriantes de la tradición de Mravinski.

Y, junto a la *Quinta*, una de las dos "sinfonías deformes". No la *Sexta*, sino la *Novena*, la que tendría que haber sido grandiosa por ser una novena, la que tendría que haber sido monumental por ser la de la victoria sobre el

invasor nazi. Es otra cara del sinfonismo, y por eso tiene sentido escucharlas seguidas, acoplarlas, buscarles significación la una en el espejo de la otra. Interpretaciones sucesivas nos recuerdan que tanto la *Sexta* como la *Novena* son sinfonías grandes, de envergadura, aunque resulten de alcance menor, por duración, comparadas con el gran corpus de nuestro compositor. Así, Petrenko la trata como una grande, por mucho que no sea gigantesca. El equilibrio de los cinco movimientos, algunos brevisimos para las pautas de Shostakovich (el Presto, el Largo) lo da Petrenko precisamente con la sensación de desequilibrio que consiste en aceptar que los movimientos amplios dominen el discurso (el Moderato, sobre todo, segundo movimiento, pero también los allegros de apertura y cierre). Petrenko, como tantos otros antes que él, parece aceptar la "deformidad", pero en tiempos en que se ha conocido la emancipación de la disonancia, por qué no habría de afirmarse la emancipación de lo deforme; no es una poética de lo deforme, es que todo es deforme, y en consecuencia nada lo es. Así, los dos movimientos breves matizan, informan, incluso *amargan* el otro discurso. No es poco.

En resumen: Petrenko aporta un nuevo disco sinfónico de Shostakovich a colocar entre lo selecto de una discografía que aumenta y aumenta sin cesar.

Santiago Martín Bermúdez

SIBELIUS:

Sinfonías n.ºs 1-7. Kullervo.

SINFÓNICA DE LONDRES. Director: COLIN DAVIS.

4 CD LSO Live LSO0191 (Harmonia Mundi). 2002-2008. 305'. DDD. **PN**



Reedición completa en un álbum de 4 CDs de las 7 *Sinfonías* de Sibelius y *Kullervo* que

ya fueron comentadas en estas páginas cuando salieron publicadas en discos individuales a lo largo de los últimos años. Faltaba la *Segunda*, y ahora que sir Colin completa con ella —magnífica versión ganadora de varios premios— su tercer ciclo Sibelius, el sello de la Sinfónica de Londres lo saca completo al mercado en esta atractiva caja. En nuestra opinión y a pesar de la indudable categoría profesional de este sibeliano ejemplar, si ustedes tienen el ciclo de sir John Barbirolli

(EMI) sobre todo, o incluso el de Lorin Maazel I (Decca), les basta y les sobra para tener al compositor finlandés bien representado en su discoteca. También hay que apuntar que el director británico estuvo mejor en su primer ciclo para Philips con la Sinfónica de Boston que en este que ahora se reseña, aunque tenga las suficientes virtudes interpretativas (belleza instrumental, buena calidad de sonido, identidad estilística, emoción, expresividad) como para poder considerarlo una buena alternativa actual con la ventaja adicional que suponen las grabaciones en vivo. Se puede recomendar sin problemas y cualquiera que lo adquiera no se sentirá defraudado al estar en manos de uno de los directores sibelianos de mayor importancia en nuestros días.

Enrique Pérez Adrián

STRAUSS:

Sinfonía alpina. Macbeth.

SINFÓNICA DE PITTSBURGH. Director: MAREK JANOWSKI. PENTATONE PTC 5186 339 (Diverdi). 2009. 69'. SACD. **PN**



Al frente de la orquesta americana, Janowski decanta un registro ejemplar. Lo

es por la limpieza y la pujanza de su labor directorial, que no olvida la delicia sonora en los pasajes más líricos, como ocurre en los contrastados episodios definibles en *Macbeth*.

Obras, ya se sabe, ampulosas y de orquestación prolija, más aún la sinfonía, son expuestas por la batuta con orden e ilación. A aquélla le da cumplida respuesta la orquesta, cohesionada, redonda y en una labor de modélica entrega.

Estrictamente, la *Sinfonía* es un amplio poema sinfónico en el que Richard Strauss desplegó todos sus recursos como gran instrumentador, describiendo sensaciones que le suscita la visión imponente del paisaje alpino evocando la ascensión a una montaña, y lo hace en forma cíclica, desde la evocación de la noche a la más luminosa y triunfalista coronación de las alturas para sumirse poco a poco en un remansamiento que se diría acorde con la satisfacción del deber cumplido y la suma de hitos a lo largo de una imponente vivencia, la que a él le transmitían más concretamente los aledaños del Zugspitze, que veía desde su casa en Garmisch. En *Macbeth*

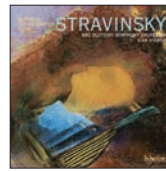
se interiorizan más las sensaciones e incluso nos llegan los rasgos de carácter de los protagonistas de la tragedia.

José Antonio García y García

STRAVINSKI:

Jeu de cartes. Agon. Orpheus.

SINFÓNICA DE LA BBC DE ESCOCIA. Director: ILAN VOLKOV. HYPERION CDS67698 (Harmonia Mundi). 2008-2009. 72'. DDD. **PN**



Estos tres ballets de Stravinski están lejos de la época de *Petrushka* y *La consagración de la primavera*, pero también están lejos entre sí. *Jeu de cartes* (American Ballet, 1937) es un ballet que tiende a la abstracción, mientras que *Agon* (1957), parcialmente serial, la ha alcanzado ya. Salvo por el título, *Agon* no es una de las obras griegas de Stravinski. *Orpheus* (1948) sí lo es, y su tratamiento es unos cuantos pasos más allá del *Apolo* de dos décadas antes, desde el lento y fúnebre acompañamiento de arpa del arranque hasta la apoteosis, media hora de acción estática punteada por violencias escasas, que dan la impresión de ser icono sonoro de un sueño.

Orpheus es despojado, hierático incluso, y lo es hasta en ese apoteosis, tan sosegado y elegante; además, mira tanto a la Antigüedad como al Medioevo, mientras que *Jeu de cartes* es animado, humorístico, de balneario. El neoclasicismo de la época de este ballet hay que buscarlo en obras vecinas, más que aquí, pese a las abundantes citas. Ese clasicismo llega a su final con obras como la *Misa* o como *Orpheus*. Con *Agon* estamos en la época final, que aún durará toda una década, hasta los *Requiem Canticles*, y es el último ballet del compositor. Se lo hemos escuchado el verano pasado, en los Proms, a esta misma orquesta y a este director, en el Royal Albert Hall (17 de agosto). Lo acababan de grabar en abril. Ilan Volkov nos da en este disco monográfico toda una lección de sabiduría stravinskiana. Tres ballets distintos, tres Stravinski distintos y una sola musicalidad verdadera. La agilidad de *Jeu de cartes* es contenida en sus bazas, sus carreras y sus trampas de jugador mal acostumbrado. Qué contraste con el hieratismo tan bien conseguido de *Orpheus*, obra que, como es sabido, puede derrumbarse en manos de una batuta que no sepa darle tensio-

completa ahora LA DISCOGRAFÍA DE
CECILIA BARTOLI
a un precio especial*

SACRIFICIUM
CECILIA BARTOLI
Il Giardino Armonico Giovanni Antonini

SACRIFICIUM

MARIA CECILIA BARTOLI

CECILIA BARTOLI
The Salieri Album

MARIA

CECILIA BARTOLI
OPERA PROIBITA

CECILIA BARTOLI
Gluck Italian Arias

OPERA PROIBITA

CECILIA BARTOLI
The Vivaldi Album

THE SALIERI ALBUM

CECILIA BARTOLI
Gluck Italian Arias

GLUCK ITALIAN ARIAS

ceciliabartolionline.com
NUEVA WEB EN CASTELLANO

DECCA

UNIVERSAL

mac

deccaclassics.com



universalmusic.es

www.mac.com

nes o a cargo de un conjunto que no tenga dominio del nervio oculto en una obra en que dominan los pianos y los tempos lentos. Da la impresión de que Volkov opta para *Agon* por un camino intermedio. Es una lectura que añade lo cantabile a lo danzante, y a un espíritu muy de cámara que potencia los momentos vieneses, no tonales, que se entreveran con sus contrarios (las *Bransles* del segundo *pas de trois*). Tres ballets, tres humores, un trabajo que se pretende leve, nunca pesante, ni siquiera en las apariencias de solemnidad de *Orpheus*. Un trabajo excelente de director y orquesta para ahondar en estos Stravinski relativamente menos conocidos.

Santiago Martín Bermúdez

TANEIEV:

Cantata Jun Damasceno op. 1. Suite de concierto op. 28. ILIA KALER, violín. CORO DE LA ACADEMIA GNESIN. FILARMÓNICA RUSA. Director: THOMAS SANDERLING. NAXOS 8.570527 (Ferysa). 2009. 72'. DDD.  





He aquí dos obras, separadas entre sí por un cuarto de siglo, de Taneiev, en las que se acredita su indudable maestría. Es subyugante la *Cantata*, labor polifónica y contrapuntística de muchísima importancia, que atrapa desde el primer momento y doblega al oyente con su magnificencia.

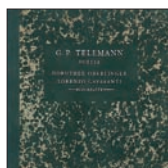
No es especialmente brillante la toma de sonido, con ser buena, ni el coro tiene la pulida redondez de los más grandes, pero Sanderling lo impulsa y cuaja una interpretación con verdadero arrebató.

Si de algo adolece la *Suite de concierto*, aparte de su equívoco título, porque es en realidad una obra, y magna, para violín y orquesta, es de su intencionada pluralidad formal, ya que trató Taneiev en esta su primera labor para violín, de sacar a la luz con grandeza todos los recursos expresivos del instrumento, para lo que contó con su amigo el violinista Boris Sibor, que estrenó la obra.

En la grabación de la *Suite*, más luminosa que la de la obra que la acompaña en el disco, se ha primado al solista, excelente virtuoso ruso, Ilia Kaler. En conjunto y a este precio, el disco es una joya.

TELEMANN:



Dúos para flautas de pico (selección). DOROTHEE OBERLINGER Y LORENZO CAVASANTI, flautas. RAUM KLANG MA 20040 (Diverdi). 2008. 63'. DDD.  



Tanta calidad asociada a tanta cantidad es un milagro de panes y peces musicales que sólo se encontrará en el inagotable catálogo de Telemann. Entre otros récords, el de su producción original para flauta de pico, unida a las también numerosísimas transcripciones que realizó o al menos previó, resulta impresionante. Aquí, como en el resto de su obra, uno no sabe qué admirar más, si la sabiduría para asimilar, combinar y fusionar estilos (francés, italiano, galante), o la inteligencia para encontrar a cada paso aquel matiz de inflexión, fraseo o articulación que hacen siempre interesante su música tanto para el intérprete como para el oyente. Las ocho piezas reunidas en esta selección (29 pistas) ofrecen un resumen panorámico bastante completo de la amplitud y profundidad de su genio. La recomendación no sólo se basa en la idoneidad del disco como introducción tanto al género como al compositor, sino muy especialmente en la exhibición de virtuosismo del bueno (el que lo toma como un medio, no como fin en sí mismo) que permite a Dorothee Oberlinger y Lorenzo Cavasanti. Sus instrumentos dialogan, se persiguen o se dan la mano para unas veces correr, otras pasear juntos, o bien sentarse a intercambiar arrullos. El Largo inicial de la *Sonata TWV 40:105* con que se abre programa llama de inmediato la atención por la pureza de unos timbres que aún se acariciarán más tiernamente veinte pistas después, en el Adagio central de la *Sonata canónica TWV 40:118*. La sincronía es impecable en esos pasajes tanto como en los veloces, y todas las dobles voces se logran sobre unas líneas perfectamente paralelas. Las tomas, además, son modélicas por la fidelidad y perfecta ubicación de cada tono e intensidad en el espectro sonoro. No sería justo que sólo los especialistas disfrutaran de esta maravilla.

Alfredo Brotons Muñoz

TORELLI:



Conciertos op. 6. Sonata a 4. BOJAN CICIC, violín. CHARIVARI AGRÉABLE. Director: KAH-MING NG. SIGNUM SIGCD157 (LR Music). 2008. 62'. DDD.  



Un tanto capciosamente, esta edición de los *Concerti musicali op. 6* de Giuseppe Torelli propone las obras como los "conciertos de Brandeburgo originales", basándose en el hecho de que en 1698 le fueron dedicados a la princesa Electora Sofía Carlota de Brandeburgo, pero jugando obviamente con la fama de los de Bach, que recibieron este apodo de Spitta. Esto aparte, la grabación cumple sobradamente con el objetivo de defender una música sensacional injustamente descuidada. Charivari Agréable toca con limpieza y decisión — primer Allegro del n° 1—, posee una elegancia acompañada de moderada incisividad (primer tiempo del n° 3). Todas las ediciones de las piezas son del propio conjunto, pero en varios casos el director ha hecho arreglos a fin de introducir una mayor variedad tímbrica por medio de los instrumentos de madera. Ello funciona especialmente bien en el *Quinto Concierto*. De fulgurante virtuosismo el violinista Bojan Cicic, sobre todo en el final del *Sexto Concierto*. La toma, espaciosa y aérea, contribuye al estupendo resultado global.

Enrique Martínez Miura

VERACINI:

Oberturas n° 2 en fa mayor y n° 6 en sol menor; Sonatas n° 6 en la menor y n° 7 en la mayor. Concierto para violín en la mayor. FEDERICO GUGLIELMO, violín. L'ARTE DELL'ARCO. Director: FEDERICO GUGLIELMO. CPO 777 302-2 (Diverdi). 2005. 60'. SACD.  



Van ya pasando por fortuna los tiempos en que Francesco Maria Veracini (1690-1768) era considerado mayoritariamente (pocos fueron, ciertamen-

te, los libre de pecado) un autor menor dentro del panorama de la música barroca. Naturalmente, el cambio de opinión viene en gran parte motivado por la abundancia cada vez mayor de intérpretes dotados de la capacidad de insuflar vida *sive* arte a unas partituras que sin ella corren serio peligro de seguir consideradas como testimonio de la mera habilidad de un violinista ante el que se cuenta que el mismísimo Tartini se sintió en la obligación de mudarse de Venecia a Ancona para allí encerrarse en una habitación a estudiar día y noche. Federico Guglielmo merece sin duda sumarse a la nómina de competentes salvadores de la distintiva personalidad compositiva de Veracini. Flanqueadas por dos oberturas en las que L'Arte del Arco, sobre todo en la *Segunda*, juega a fondo la carta de la brillantez orquestal, en las otras cuatro composiciones el protagonismo absoluto corresponde a un virtuoso extraordinario, dueño de una técnica que se ha de considerar tanto más poderosa por cuanto no se limita a colocar todas las notas en su sitio y afinadas, sino que sobre todo sabe producir las con calidez extrema aunque sin asomo de *vibrato* y unirlas con fluidez sin amaneramiento. Una verdadera delicia.

Alfredo Brotons Muñoz

VERDI:

Réquiem. CHRISTINE BREWER, soprano; KAREN STUART, mezzosoprano; STUART NEILL, tenor; JOHN REYLEA, bajo. CORO Y SINFÓNICA DE LONDRES. Director: COLIN DAVIS. 2 CD LSO Live SACD LSO 0683. (Harmonia Mundi). 2009. 82'. DSD.  



Una soprano y un tenor de potencia y amplitud, una *m e z z o* correcta y un bajo también suficiente, aunque su timbre no pueda equipararse con antecesores ilustres en las grabaciones de la obra. El coro, dúctil y disciplinado y una orquesta de reconocidísimo prestigio son mimbres de mucha altura. Es además, el gran y veterano maestro inglés un excelente conductor de masas (no en vano intérprete paradigmático de Berlioz).

Y, ¿qué hace Davis? Se acerca en esta ocasión a Verdi y lo hace con una concepción operística. A su acercamiento le falta trascendencia mediterránea; un ápice de sentimiento en esta obra que se mueve entre la ópe-

ra y la expiación. Nos hace pensar a Davis para hacer eso tan resbaladizo para la crítica que sería estimar dónde puede colocarse su versión, en antecesores italianos que han vertido magistralmente esta partitura (De Sabata, Giulini, Muti, Abbado) y en otros no latinos y también indiscutibles (Karajan, Solti y Fricsay, por ejemplo) Detrás se alinearía Davis. No es desdeñable.

José Antonio García y García

VERDI:

Falstaff. WALTER BERRY (Falstaff), GIORGIO ZANCANARO (Ford), FRANCISCO ARAIZA (Fenton), PILAR LORENGAR (Alice), PATRICIA WISE (Nannetta), CHRISTA LUDWIG (Mrs. Quickly), ALEXANDRINA MILCHEVA (Meg). CORO Y ORQUESTA DE LA ÓPERA DE VIENA. Director: LORIN MAAZEL. 2 CD ORFEO C 783.092 I (Diverdi). 1983. 127'. DDD. **PN**



La Ópera de Viena se ha distinguido siempre por los artistas que han formado parte de sus temporadas y en estas funciones del testamento verdiano, donde es muy importante el trabajo en equipo, surge un reparto con grandes nombres, que confirman su sentido de la integración. El protagonista es Walter Berry, cantante que, sin tener una voz potente, se impone por su dominio del estilo, por su fraseo lleno de detalles y por una total identificación con el personaje, estando contrastado por el siempre eficiente Giorgio Zancanaro, como el irascible Ford. Entre los personajes femeninos destacan la presencia de Pilar Lorengar, que muestra su timbre brillante y su gran capacidad de fraseo, la personalidad arrolladora de Christa Ludwig, que da a Quickly el carácter burlón, con un gran señorío y la efectiva Alexandrina Milcheva, como Meg Page. Los dos jóvenes enamorados estuvieron encomendados al entonces tenor lírico Francisco Araiza, que muestra su cuidada línea de canto y Patricia Wise, que da delicadeza a la enamorada Nannetta. La dirección musical está a cargo de Lorin Maazel que imprime a la partitura toda su grandeza, con una versión de gran intensidad y sentido melódico, desarrollando una gran cantidad de contrastes y matices.

Albert Vilardell

VIVALDI:

Conciertos RV 114, 488, 185, 438, 157, 468, 432, 100, 119 y 211. KATY BIRCHER, flauta; PETER WHELAN, fagot. LA SERENISSIMA. Director y violín solista: ADRIAN CHANDLER. AVIÉ AV 2178 (Gaudisc). 2009. 77'. DDD. **PN**



El nuevo disco de Adrian Chandler con La Serenissima reúne tres conciertos para cuerdas (RV 114, 157 y 119), un concierto de cámara (RV 100), cuatro conciertos para solista (dos de violín, RV 185 y RV 211, uno de flauta, RV 438 y uno de fagot, RV 488) y se remata con los fragmentos conservados de uno para flauta (RV 432) y otro para fagot (RV 448), obras todas en las que Vivaldi deja ver influencias de la música francesa, no en vano algunas de ellas fueron escritas para aristócratas del país vecino.

Como en su serie sobre la eclosión del concierto violinístico en la Italia del norte (tres volúmenes hasta la fecha en este mismo sello), La Serenissima rehúye los planteamientos de instrumento por parte y apuesta por interpretaciones muy articuladas y vigorosas, de acentos muy marcados, aristas cortantes y contrastes de dinámicas notablemente llamativos, aunque las líneas resultan de suficiente claridad. En el bajo continuo, que tiene gran presencia en todo momento, llama la atención la variedad de recursos puestos en juego: así, se usa una guitarra en el RV 114, pieza que se cierra con una impulsiva y brillante chacona; el órgano aparece en RV 185, que es el número 7 de *La stravaganza* y acaso fue escrito para la iglesia; mientras que en el RV 438, un fagot se añade a la parte del bajo. Como solista, Chandler, que toca cadencias propias en RV 211, combina a la perfección lirismo con agilidad virtuosística, que alcanza las máximas exigencias justamente en esta espléndida obra tardía y de amplio desarrollo. Bircher y Whelan responden con excelencia en sus partes solistas.

Pablo J. Vayón

VIVALDI:

Argippo. VERONIKA MRÁČKOVÁ FUCIKOVÁ (Argippo), PAVLA STEPNIČKOVÁ (Zanaída), JANA BÍNOVÁ-KOUČKÁ (Osira), BARBORA SOJKOVÁ (Silvero), ZDENEK KAPL (Tisífaros). HOFMUSICI BAROQUE ENSEMBLE. Director: ONDREJ MACEK. 2 CD DYNAMIC CDS 626/1-2 (Diverdi). 2008. 121'. DDD. **PN**



Desde 1724 estaba en funcionamiento en Praga el teatro fundado por el noble Franz Anton von Sporck, dirigido por el cantante y empresario veneciano Antonio Denzio, que consiguió la colaboración de muchos compositores en boga, como Lotti, Albinoni o Porpora. Vivaldi, cuya actividad operística era muy apreciada no solamente en Venecia y gozaba del aprecio de la nobleza bohemia, no podía ser una excepción y contribuyó con seis óperas a la actividad del teatro Sporck, de las que dos fueron escritas expresamente para su estreno allí: *Argippo* en 1730 y *Alvilda* al año siguiente, aunque esta última era tan sólo un *pasticcio*. El libreto de *Argippo*, escrito por Domenico Lalli, había sido musicado anteriormente por otros compositores y se conservaron varias copias de la versión utilizada por Vivaldi, pero la partitura, que figura en el catálogo de Ryom como RV 697, se consideraba perdida en su totalidad.

La compañía de Denzio se había establecido en Regensburg (Ratisbona) al abandonar Praga y en 2006, el clavecinista y musicólogo checo Ondrej Macek encontró allí, en una colección de partituras sueltas de la familia Thurn und Taxis, la mitad de las arias que Vivaldi había escrito para su *Argippo*. Macek completó su descubrimiento volviendo a escribir los recitativos y utilizando para las arias no halladas la música de otras escritas por Vivaldi en la misma época para textos de parecido carácter. El ejemplo más claro es la ahora célebre *Gelido in ogni vena* perteneciente a *Farnace*, ópera estrenada tres años antes.

La obra así reconstituida se representó en 2008 en la sala barroca del Castillo de Praga y en el sitio <http://bva.com/> puede verse un interesante reportaje sobre ello. Al año siguiente se volvió a dar en el teatro Carlo Goldoni de Venecia, correspondiendo a esta última la toma en vivo que figura en estos dos discos de Dynamic. En ambos casos, el elenco de cinco cantantes (dos contraltos, dos sopranos y un bajo, todos checos) con el excelente conjunto instrumental Hofmusici estuvieron dirigidos por el citado Ondrej Macek, como era casi obligado. La toma es de buena calidad y lo mismo puede decirse de la versión musical, que sin alcanzar las cotas a que nos tiene acostum-

brados Naïve en su edición de las obras de los Fondos Foà y Giordano, tiene un nivel más que digno. Una buena nueva para el cada vez más numeroso grupo de vivaldianos.

José Luis Fernández

WEBER:

Sinfonías n.ºs 1 y 2 en do mayor. Concierto para fagot y orquesta en fa mayor. Andante y Rondó húngaro para fagot y orquesta. JAAKKO LUOMA, fagot. TAPIOLA SINFONIETTA. Director: JEAN-JACQUES KANTOROW. BIS SACD-1620 (Diverdi). 2006, 2008. 68'. DDD. **PN**



Reúne este CD cuatro obras que lo hacen por ello muy significativo dentro de la producción completa de Carl Maria von Weber (1786-1826): las dos únicas sinfonías que compuso y las dos composiciones que escribió para fagot. Creaciones, todas ellas, pertenecientes al periodo comprendido entre 1807 y 1811, por lo tanto antes de que el autor se diera a conocer como compositor de ópera y de que estrenara su obra maestra *Der Freischütz*. Estamos, en consecuencia, ante unas piezas que son testimonio de una época de transición del clasicismo al romanticismo, aunque más en cuanto a los colores orquestales que en cuanto al aspecto formal. Las *Sinfonías*, que se apoyan en la forma sonata clásica, recuerdan a menudo las arias de una ópera o el singspiel. Y las otras dos obras están concebidas a la mayor gloria del fagot, si bien el *Andante* y *Rondó húngaro* es adaptación para fagot de una partitura concebida en principio para viola. Por fortuna, aquí se cuenta con el excelente fagotista finlandés Jaakko Luoma, de bello y delicado sonido, guiado siempre por un instinto sensible y una gran musicalidad, con todo lo cual el intérprete sabe sacar el máximo de cuantas posibilidades le ofrece el compositor. La Tapiola Sinfonietta es una buena orquesta, cuarenta y un músicos de elevada solvencia y perfecta penetración que manejan un vasto repertorio desde el barroco hasta las creaciones de nuestros días. Sin un sonido excesivamente brillante, pero convincente, desarrollan su actividad sin un director titular. Aquí lleva la batuta el francés Jean-Jacques Kantorow, sobrio y eficaz en su labor.

José Guerrero Martín

Phantasm

REIVINDICADO



**WARD: Música para
consort a 5 y a 6
violas. PHANTASM.**

LINN CKD 339 (LR Music). 2009. 78'.
SACD. **PN**

Puede que John Ward (c. 1589-1638) no fuera el autor más representativo de la *Consort music* británica, pero las *Fantasías* e *In Nomine* contenidos en esta grabación evidencian su hábil manejo de esta plantilla instrumental y el buen nivel general de su técnica



compositiva. Además, las versiones son ciertamente convincentes y eluden con entrega el

lado más formulario del algo limitado arte del autor. Phantasm plantea un tejido seductor y un perfilado juego de líneas; la tímbrica y la dinámica de las interpretaciones aparecen también notablemente cuidadas. Imprimen una vida rítmica apreciable a piezas como la *Fantasia n.º 1 a seis*, extraen un gran partido al discurrir imitativo de la *Fantasia n.º 2 a seis*—un estupendo ejemplo de lo mejor de la escritura contrapuntística de Ward—, y le

brindan un gran efecto al contraste del canto sobre el resto en la *Séptima Fantasia a 6*. Una vivacidad casi danzable en la *Primera Fantasia a 5*, el magnífico aprovechamiento de planos y timbres de la *Quinta a 5* y el velo de suave melancolía de la *n.º 13 a 5* son otros tantos hitos de este sensacional registro que reivindica sobradamente a un compositor un tanto oscurecido.

Enrique Martínez Miura

Robert Craft

CRAFT Y WEBERN, OTRA VEZ

**WEBERN: Obras vocales y
orquestales: Ricercata de la
Ofrenda musical de Bach. 2
Lieder op. 19. 5 movimientos
para orquesta de cuerda op. 5.
2 Lieder op. 8. 5 piezas op.
10. 4 Lieder op. 13. 6 Lieder
op. 14. 5 Lieder sacros op. 15.
Das Augenlicht op. 26.
Variaciones op. 30. Segunda
Cantata op. 31.** TONY ARNOLD,
soprano; CLAIRE BOOTH, soprano.
DAVID WILSON-JOHNSON, bajo.
SIMON JOLY CHORALE. 20TH
CENTURY CLASSICS ENSEMBLE.
ORQUESTA PHILHARMONIA. Director:
ROBERT CRAFT.
NAXOS 8.557531 (Ferysa). 2007-2008.
80'. DDD. **PE**

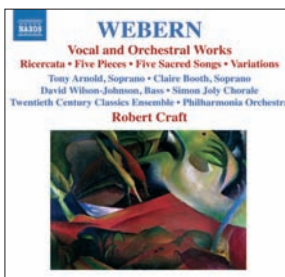
Hace casi cinco años reseñábamos en esta revista varios discos de Robert Craft para Naxos, y entre ellos uno de Webern, con casi 80 minutos de música; lo cual es mucho para la obra breve, concisa, escasa de este enorme músico de la escuela de Schoenberg. Contenía este CD los *Opp. 6, 7, 11, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 24 y 27*, más la orquestación de las *Danzas alemanas* de Schubert.

Ahora llega otra entrega en la que predomina la música vocal, como puede verse por la ficha. Con lo cual tenemos ya la mayor parte de la obra catalogada de Webern en dirección e interpretaciones y "vigilancias" de Robert Craft.

Que ya hizo una integral Webern para Philips, que duerme el sueño de lo injusto desde hace décadas. No sabemos si es responsabilidad de ese olfato tan refinado de los departamentos administrativos y económicos de este tipo de sellos, firmas, empresas, multinacionales; o es simple y llana mala intención contra un músico que provocó las iras de mucha gente del mundo del disco y de la música en aquellos años en los que era *el otro* yo de Stravinski.

Leemos algún crítico francés que se pregunta algo así como que "por qué se empeña Craft en dirigir". Creemos saber por dónde van los tiros. Si existe Boulez, qué poco tiene que hacer Craft. La música es una casa amplia en la que caben todos, lo mismo los directores geniales que no han conocido grandes tropiezos, como Boulez; que los de gran talento que han sufrido revoluciones, como Craft. Qué temen los que temen la resurrección de este Craft tan octogenario como el propio Boulez; un par de años mayor, incluso.

Pues miren ustedes, aquí está este intento tardío de revivir aquel Webern, cuando Webern era la reivindicación de la vanguardia, hasta ahora, en el que la estrella del vienés no se ha apagado, aunque su



rostro ha cambiado mucho para quienes se ocupan de las vidas que dieron sentido a los sonidos. En fin, al margen de si Webern era o no un simpatizante nazi, ahí está su música, que sigue siendo de una modernidad implacable, pero ahora la disfrutamos más, ahora ya no nos deja tan perplejos. Ahora podemos asistir al breve misterio de la *Cantata op. 26* o de las *Variaciones op. 30* como quien vuelve a visitar un clásico. Ahora sabemos que la interválica inusual de Webern no siempre le garantiza un puesto en la historia, y que a menudo le pone a determinada pieza una severa fecha de caducidad.

Ahora sabemos que en el tratamiento de la voz estaba algo más que el futuro, porque el futuro invocó demasiado a Webern, sin seguirle en su obra casi en nada. ¿Qué tiene que ver el llamado serialismo integral con la poética honda y

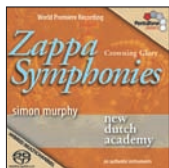
casi siempre acertada de ese Webern recóndito, de ese Webern lacónico y polisémico que dice tanto en tan pocos compases, que es tan rico en su ausencia de locuacidad? Ese Webern que el joven Craft *presentó* a Stravinski. Éste lo elogió por encima de la medida, acaso para no reconocer por completo a Schoenberg (el abuelo Igor era un genio, pero no un dechado de generosidad) y para rebajar a Berg.

Ahora, pasadas las tormentas y diezmadados los supervivientes, Craft aporta un segundo volumen a su incursión weberniana. Desde ese ejemplo de *Klangfarbenmelodie* que es la *Ricercata* bachiana hasta esa obra vocal insuperable que es el *Op. 31*. No es cuestión de relacionar a todos los espléndidos artistas que secundan a Craft en este disco, pueden verse en la ficha. Digamos que se trata de una referencia total. Habrá quien nos pregunte: ¿y si ya tengo la integral de Boulez para CBS (Sony) de las obras catalogadas? Habrá que responder: entonces, usted no necesita este disco. Como no necesitaría a Boulez si tuviera éste. Pero si se lleva este CD de Naxos, su percepción de Webern será más rica.

Santiago Martín Bermúdez

ZAPPA:

Sinfonías. NEW DUTCH ACADEMY.
Director: SIMON MURPHY.
PENTATONE PTC 5186 365 (Diverdi).
2009. 68'. SACD. **PN**



Es bastante frecuente últimamente poner un título en las carátulas de los discos que sólo refleja una parte de su contenido. Por ejemplo, este que ahora comentamos, titulado *Sinfonías de Zappa*, recoge una serie de obras escritas por compositores al servicio de la corte de Guillermo V de Orange en La Haya (Graaf, Zappa y Schwindl) o que estuvie-

ron allí de paso, como es el caso de Mozart al regreso de su estancia en Londres con sus padres y hermana, cuando tenía nueve años. Lo que realmente pretende es dar una muestra del esplendor musical de la corte del estatúder en lo que entonces se llamaban Provincias Unidas.

A una sinfonía del maestro de capilla de la corte Christian Ernst Graaf, otra de su primer violinista Friedrich Schwindl y otra más de Carl Stamitz, se unen las dos obras que allí compuso Mozart durante su estancia en La Haya: La *Sinfonía K. 22* y el aria para soprano *Conservati fedele K. 23* con texto perteneciente al *Artaserse* de Metastasio. Pero lo que destaca como título

es *Sinfonías de Zappa*, primera grabación mundial. Aparecen dos de ellas, de las que la más notable es la llamada *Concertata sinfonia a più stromenti obbligati*, con una destacada intervención de violonchelo concertante, que por algo el bueno de Francesco Zappa trabajó allí durante más de veinte años como solista de este instrumento.

Una notable muestra de las manifestaciones musicales en la corte de Guillermo V, que había heredado la afición musical de su madre Ana de Hannover, hija de Jorge II de Inglaterra y que parece había sido alumna de Haendel. Casado con Guillermina de Prusia, sobrina de Federico el Grande, también gran

amante de la música, es fácil comprender el impulso que dio la corte a tales manifestaciones y que se contratara o invitara a un buen número de relevantes compositores. Además, la importante actividad editora desarrollada tanto en La Haya como en Ámsterdam contribuyó mucho a la difusión por el resto de Europa de esta actividad musical.

La New Dutch Academy es una estupenda orquesta de instrumentos de época, dirigida por Simon Murphy, un especialista en el período que podemos llamar preclásico. Como suele ser habitual, espléndido el sonido de la grabación en SACD de Pentatone.

José Luis Fernández

RECITALES

JONATHAN BISS. Pianista.
Obras de Kurtág y Schubert.
WIGMORE HALL LIVE WHLive0030
(Diverdi). 2009. 69'. DDD. **PN**



Quien suscribe, hace unos cuantos años, escuchó en directo una obra de Corigliano que precedía a una sonata de Beethoven y actuada a modo de introducción de ésta, de modo que el público no aplaudió entre una y otra. Es algo de un gusto bastante dudoso y aquí, en este compacto, nos lo volvemos a encontrar. En este caso, la *Sonata D. 840* de Schubert se beneficia de la brevedad de la de Kurtág —uno de los números de *Játékok*— que la precede y que, evidentemente, se halla fuera de lugar y, por lo tanto, se ve perjudicada. Otra cosa es que, tras los aplausos a la otra sonata de Schubert, la *D. 959*, que se incluye en el programa se interprete —una vez presentada— otra pieza de Kurtág de mayor entidad aun siendo breve, *Hommage à Schubert*. Pero lo sustancial de este compacto, que recoge un recital en directo del pianista Jonathan Biss celebrado en el Wigmore Hall de Londres el 12 de mayo de 2009, es la inclusión de dos grandes sonatas de Schubert interpretadas por un músico interesante. Globalmente, Biss convence en sus versiones schubertianas aunque en algunos momentos le sobre percusividad a su piano y le falte algo más de fluidez. Quizá sea debido al directo, ya que la segunda de las sonatas schubertianas gana en cantabile y en delicadeza si se la

compara con la primera, y eso a pesar del aspecto casi sinfónico del Allegro inicial que Biss convierte en delicado pianismo sin renunciar a la energía. Probablemente, el hombre se encontraba algo tenso y nervioso al principio y fue tranquilizándose. En todo caso, se trata de un interesante recital protagonizado por un excelente pianista aunque quizá no tuviera entonces su mejor día.

Josep Pascual

TRÍO BOULANGER.

Obras de C. y R. Schumann y Rihm.
ARS 38 048 (Gaudisc). 2008. 66'. SACD.
PN



Este año se celebra el 200 aniversario del nacimiento de Robert Schumann, lo que hace temer todo un alud de reediciones de las obras de siempre, sobre todo de las sinfonías, que, a pesar de su fama, tampoco son lo más granado de su producción. Es lo que siempre pasa ante cualquier aniversario, pero esperemos que esa amenaza se vea compensada por proyectos como este disco, originales y a la vez cien por cien schumannianos. Porque Schumann es inseparable de la figura de su esposa Clara y porque Wolfgang Rihm acabó en 1984 su *Fremde Szene III* teniendo como material de base el *Trío con piano op. 110* del genio romántico. Un programa, pues, redondo y meditado, que aporta nueva luz sobre Schumann, su

vida y su música, mucha de ella de una modernidad adelantada a su tiempo y no siempre entendida. Como la de este trío, que admite perfectamente la etiqueta de experimental al estar construido como una miríada de pequeñas y contrastadas piezas de carácter que desbordan las estructuras formales clásicas, la primera de todas la sacrosanta forma-sonata. El *Trío en sol menor* de Clara Schumann es más tradicional, muy mendelssohniano, dotado como está de un caluroso aliento melódico, mientras que Rihm se acerca a la esencia de la obra de Schumann al diseccionar esa misma idea de contraste y llevarla al límite en secuencias de una energía y una concisión tan agresivas como fantasmales. En sólo cuatro años de trayectoria, el Trío Boulanger se ha hecho con un lugar de privilegio dentro del panorama camerístico. Lo avalan programas como éste y, sobre todo, una forma de abordar la música apasionada y comprometida. Por todo ello, un fantástico disco para empezar a hacer boca en este Año Schumann.

Juan Carlos Moreno

EMMA KIRKBY. Soprano.
Magnificat. Obras de Vivaldi, Bach, Haendel y Hayes.
CANTILLANES. ORCHESTRA OF THE ANTIPODES. Director: ANTONY WALKER.
ABC 476 5255 (Diverdi). 2006. 63'.
DDD. **PN**

He aquí un retrato actual de la gran dama británica del canto barroco de los años ochenta y parte de los noventa, un disco



que demuestra que sigue siendo una cantante de clase, muy delicada en el fraseo y de una elegancia aún distinguida, pero que deja al mismo tiempo en evidencia los problemas aparecidos debido al paso de los años, muy palpables sobre todo en la resolución de las agilidad y en la imprecisa afinación de algunas notas altas. Diríamos incluso que la trompeta (Leanne Sullivan) le gana la partida en las dos arias extremas de la cantata *Jauchzet Gott in allen Landen, BWV 51* de Bach, lo que se compensa en parte por la pureza con que entona el recitativo y el movimiento central. Una muestra clara del deterioro de su todavía añorada voz se da en el aria *Suscitans a terra inopem* del *Laudate pueri Dominum, HWV 237* haendeliano, aunque la total ausencia de vibrato va en plena consonancia con la sonoridad de la Orquesta de las Antípodas, que conforma junto con el refinado coro y la estilista dirección del australiano Antony Walker el auténtico centro de interés del registro. Las intervenciones corales se erigen de hecho en los pilares básicos de la lectura del *Magnificat RV 610* de Vivaldi, lo que no quiere decir que no se pueda escuchar con placer el depurado canto de Kirkby y, en este caso, el de sus acompañantes: Miriam Allan, Philip Chu, Josie Ryan, Anna Fraser y David Greco. Pero es obvio que el tiempo de la dama fue otro.

Asier Vallejo Ugarte

VARIOS

LE BERGER POÈTE.

Suites y Sonatas para flauta y musette. LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN. Flauta, musette y director: FRANÇOIS LAZAREVITCH. ALPHA 148 (Diverdi). 2008. 72'. DDD. **PN**



Continúa François Lazarevitch ofreciendo su repertorio de obras en las que la cornamusa y su variante aristocrática la musette se llevan casi todo el protagonismo, juntamente con las complementarias flautas y la viella de rueda. Su anterior disco en esta serie de Alpha estaba dedicado a las populares y sencillas brunettes y contradanzas y en el presente entra en un terreno más urbano e incluso cortesano echando sus redes en obras o adaptaciones escritas por Pierre Danican Philidor, Hotteterre, Boismortier, François Couperin, Jen-Ferry Rebel en géneros como la suite, la sonata o la sonata en trío.

En el siglo XVIII francés, el pensamiento ilustrado, idealizador de la naturaleza y lo rústico como símbolo de lo más deseable de la condición humana, trajo como consecuencia el gusto aristocrático por lo pastoril, poniendo de moda el disfrute con música escrita para este tipo de instrumentos. En el disco encontramos una suite para flauta y continuo del mencionado Philidor, otra de Hotteterre y una sonata para tres flautas y continuo de Boismortier y junto a ellas otras más cercanas a los supuestos modos pastoriles, especialmente las adaptaciones de Nicolas Chédeville para musette y viella de obras de Montéclair, Couperin y Mondonville, así como una sonata para musette y continuo perteneciente a la publicación que Chédeville hizo en París de la colección de seis titulada *Il pastor fido*, atribuyéndolas a Vivaldi. Rizando el rizo, finaliza el disco con una sonata en trío para musette, viella de rueda y continuo de un bastante desconocido Mr. Dugué, algo así como si los músicos de *La boda campesina* de Brueghel se pusieran a interpretar a Corelli.

Un disco que se escucha con agrado, pues la musette está concebida para escucharse en recintos cerrados y su sonido recuerda más al de la flauta dul-

ce que al de su pariente la cornamusa, gaita o como queramos llamarla. Lazarevitch y su conjunto Les Musiciens de Saint-Julien, a los que en esta ocasión hay que añadir los intérpretes de bajo de viola, tiorba, laúd o guitarra barroca y clave para el bajo continuo, vuelven a lucir sus estupendas cualidades en este peculiar repertorio.

José Luis Fernández

CANTARE.

La voix de la harpe. Obras de Bochsá, Glinka-Balakirev, Zabel, Bernard, Lenoir, Debussy, Poulenc, Martini, Britten, O'Carolan, Parish Alvars, Liszt, Godefroid y Arlen. FELICITY LOTT, soprano; ISABELLE MORETTI, arpa. NAIVE V 5186 (Diverdi). 2009. 78'. DDD. **PN**



Para cumplir su deseo de cantar a través del arpa, Isabelle Moretti sólo tiene que contemplar el exquisito arte de Felicity Lott y hacer hablar a su instrumento con esa misma elegancia en el fraseo, con esa misma variedad de colores y con esa misma finura expositiva. Claro está que la dama británica es una cantante de clase, y así lo demuestra en todas sus intervenciones en este disco, ya sea en la canción francesa, en la canción popular británica o en la inolvidable *Over the rainbow* de Arlen sobre el arco iris imaginado para Judy Garland en *El mago de Oz*. Obvio es también que su voz no está ahora para grandes alardes, pero su estatura artística es tal que los problemas puntuales (como los que aparecen, por ejemplo, en el final del arreglo britteniano de la canción *Quand j'étais chez mon père*) acaban pasando a un segundo plano. Con todo, es la arpista la verdadera protagonista de este disco, la que nos descubre mundos nuevos alrededor de músicas que nos son en muchos casos muy conocidas, con una técnica deslumbrante (la que se intuye en la versión que hiciera Henriette Renié de la transcripción lisztiana de *El ruiseñor* de Alabiev) y con un canto de iridiscencias doradas que parece seguir una línea belcantista cuando se sumerge en el rondó de Bochsá sobre el trío *Zitti zitti*

de *El barbero de Sevilla* rossiniano, en las variaciones sobre la *Norma* belliniana compuestas por Parish Alvars, en el carnaval veneciano evocado por Génin o incluso en el vuelo de *La alondra* contemplado por Glinka. Desde luego, ante una artista como Moretti las posibilidades del arpa parecen inagotables. Un disco muy original y a la vez muy bello.

Asier Vallejo Ugarte

CON MESSIAEN.

Obras de Villa Rojo, Reverdy, Ibarrondo, Alandía, Botter y Eguiguren. LIM. Director: JESÚS VILLA ROJO. LIM-BBK 017 (Ferysa). 2009. 71'. DDD. **PN**



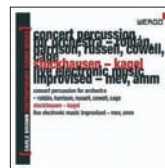
Las seis Variaciones Messiaen de Villa Rojo se nos presentan en esta grabación intercaladas entre obras de otros cinco compositores, estando cada una de ellas relacionada de algún modo con cada una de las partes de la obra de Villa Rojo. El deseo de Villa Rojo de crear una obra unitaria en cuya creación participaran diversos compositores le ha llevado a incluir en su propia obra elementos de los otros compositores "con el fin de flexibilizar y aproximar las ideas existentes en algunos momentos", al modo de los *promenade* de los cuadros musorgskianos, y el resultado es poco menos que ejemplar. La diversidad estética es evidente, algo que también queda de manifiesto en la obra de Villa Rojo —por supuesto, ya que forma parte sustancial de ella por su propia naturaleza— pero hay algo en este compacto —y, por supuesto, más allá de las consabidas alusiones y/o evocaciones del canto de los pájaros— que nos habla de Messiaen, sea a partir de referencias a ciertos procedimientos a él asociados, a determinadas soluciones en la instrumentación o incluso citas más o menos explícitas y hasta alguna referencia a determinados aspectos extramusicales tan íntimamente ligados a la música del maestro francés. Sin duda, este es uno de los mejores discos —¿el mejor?— que integran la extensa colección del LIM para el sello BBK que se proponen

acercarnos a la obra de compositores actuales relevantes, y concebido en la línea del igualmente interesante *Con Arriaga*. El LIM a las órdenes de Villa Rojo, impecable como siempre.

Josep Pascual

CONTEMPORARY SOUND SERIES.

Obras de Stockhausen, Kagel, AMM, MEV, Roldán, Cowell, Harrison, Russell y Cage. CHRISTOPH CASSEL, DAVID TUDOR, ALOYS KONTARSKY, piano; BERNHARD KONTARSKY, celesta, cimbalos. THE MANHATTAN PERCUSSION ENSEMBLE. Director: JOHN CAGE. 3 CD WERGO 6928-30 2 (Diverdi). 1961. 116'. ADD. **PN**



La casualidad ha querido que coincidan al mismo tiempo en el mercado el registro del Ensemble Recherche en el sello Wergo, interpretando obras del primer período de Stockhausen, y el lanzamiento de la colección de grabaciones históricas *Contemporary sound series*, editado también por el sello alemán. De esta forma, el aficionado tiene la oportunidad de comparar la nueva versión que hace el Recherche de una de esas primeras piezas instrumentales de Stockhausen, *Refrain*, con la lectura, tras el estreno absoluto en Darmstadt, que los hermanos Kontarsky y el afamado percusionista Christoph Caschel grabaran para esta serie de discos promocionada por Earle Brown. Se podrá apreciar la mayor contundencia en la interpretación de 1961, un sentido más marcado de los silencios en una pieza que se distingue de las del resto de composiciones del Stockhausen de los años 50 en el tono de serenidad, en la gravedad del material sonoro frente al exacerbado puntillismo de obras como *Kontra-punkte*. El disco se completa con el clásico de la percusión que es *Zyklus*, un *tour de force* en el que Caschel presenta sus credenciales con un arsenal de más de doce instrumentos. Pero la sorpresa reside en la ocasión de poder escuchar la versión histórica de *Transición II*, el Kagel de 1959 para piano, percusión y dos cintas, pues la sonoridad se mantiene intacta, con una sabia aplicación del músico de las nuevas técnicas y recursos:

una cinta contiene sonidos pregrabados por el pianista y el percusionista que son transformados y desnaturalizados en el concierto, mientras que la otra cinta se encarga de grabar ese material y difundirlo en el momento mismo del concierto.


El proyecto de Wergo consiste en recuperar los 18 discos que en formato LP se publicaron entre 1961 y 1973, recogiendo algunas de las piezas que hoy forman parte de la pequeña historia de la modernidad gracias a una fuerte labor de remasterización. El resultado es óptimo en cuanto a la vigencia de las tomas de sonido, mas será la propia sustancia de las obras la que ahora podrá enjuiciarse. Si el registro dedicado a Stockhausen y Kagel merece la pena recuperarse, el de la aportación experimental, con los grupos de improvisación MEV y los londinenses AMM, en torno a Cornelius Cardew, aparece como un resto arqueológico. Si ya en el cuádruple álbum dedicado recientemente a Musica Elettronica Viva quedaba claro que el tema inicial, *Spacecraft*, era el más interesante, aquí lo encontramos de nuevo y, además, acompañado por una de esas bandas devotas de los objetos encontrados (radios a transistores, por ejemplo) que fue AMM. Es conmovedor que aún hoy algunos de aquellos instrumentistas sigan con el mismo repertorio (Hobbs, Prévost, Rowe), aunque la estética y el sentido final de su apuesta por el ruido quedan como un resto del pasado, sin ninguna vigencia.

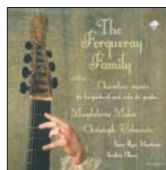
Se completa esta primera entrega con un registro enteramente consagrado a la percusión americana con un grupo de nombre extraño, Manhattan Percussion Ensemble, que en 1961 a buen seguro sorprendiera con un programa que permanece fresco, muy atractivo. Hay rarezas, como los nombres del malogrado Amadeo Roldán, el músico cubano fallecido en 1939, con 39 años de edad, y que deja aquí unas evidentes muestras de su rápido aprendizaje de las técnicas de Varèse en *Ritmica 6-5*, y el desconocido William Russell (1905-1992), que dedicara casi toda su producción a la percusión y al piano con empleo de los grandes *clusters* aprendidos de Cowell. Lo que llama la atención en este disco es la época de la que datan las piezas, entre 1939 y 1943, es decir, un período de vanguardia en América que a buen seguro se quería promocionar en los festivales de nueva música en la posguerra alema-

na. De hecho, los cursos de Darmstadt nacieron con el propósito de dar a conocer aquella nueva estética americana, además de recuperar las obras que el régimen nazi había prohibido (téngase en cuenta que manifestaciones como la de Darmstadt estaban, en un principio, subvencionadas por dinero americano). Hay todo un regocijante tono de modernidad en este registro de percusión, demostrativo de la exultante vitalidad de ese momento de creación en América. Lou Harrison, Cowell y, por supuesto, Cage, conformaban un panorama que, además, no estaba reñido con el pasado, como sí ocurriera en Alemania, donde la vanguardia surge en un marco de grandes tensiones. La diferencia estriba en que, mientras en Europa todo se supeditaba a la abstracción y al cuerpo teórico, en Estados Unidos las piezas como *Amores*, de Cage o el *Ostinato pianissimo*, de Cowell, tenían una aplicación inmediata, la de servir como material sonoro para las nuevas propuestas de la danza.

Francisco Ramos

LA FAMILIA FORQUERAY.

Música de cámara para clave y viola da gamba. MAGDALENA MALEC, clave; CHRISTOPH URBANETZ, SARA RUIZ MARTÍNEZ, viola da gamba; SOETKIN EBERS, soprano. 2 CD BRILLIANT 93802 (Cat Music). 2008-2009. 106'. DDD.  PE



Antoine Forqueray fue el más destacado miembro de la familia y a obras suyas está dedicada la mayor parte de este doble CD de Brilliant, que no es reedición de grabaciones anteriores de otras editoras, sino que están hechas directamente para ella y hace poco tiempo. Como es sabido, la obra de Antoine nos ha llegado parcialmente gracias a que su hijo Jean-Baptiste hizo publicar dos años después de la muerte de su padre 29 de sus obras, a las que añadió tres suyas, pues el primero se había negado a publicar nada mientras vivió. Esta edición de 1747 estuvo acompañada por la transcripción de las mismas para clave solo, publicadas bajo el título de *Pièces de viola de gambe composées par Mr Forqueray le Père mises en pièces de clavecin par Mr Forqueray le Fils*. Esta curiosa transcripción hecha por un instrumentista de viola da gamba, puede ser debida a que su esposa era una nota-


ble clavecinista o a que Jean-Baptiste presintió la decadencia de su instrumento, que comenzaba a ser sustituido por el violonchelo incluso en Francia, el último bastión de resistencia del bajo de viola "frente a las audacias del violín y las pretensiones del violonchelo".

Hubo otros Forqueray, como Michel y Nicolas-Gilles, pero dedicados al clave o al órgano. Del primero tan sólo sobrevive una pieza de segura atribución, un breve *Prélude de Forcroy* para clave, que se conserva en la Biblioteca Nacional de París. También es posible que sean suyas algunas breves piezas vocales editadas por Ballard o conservadas como manuscritos, de las que se incluyen un par de ejemplos.

La mayor curiosidad de esta edición radica en la versión escogida para la interpretación de tres de las suites de Antoine, realizada mezclando la original para viola da gamba y clave con la transcripción para este segundo instrumento realizada por Jean-Baptiste. Una curiosidad, aunque un tanto desconcertante. Con ello, debe ser la primera vez que en un disco dedicado a Forqueray, el gato al agua se lo lleva el clave, a cargo de la joven intérprete Magdalena Malec, secundada por el violagambista Christoph Urbanetz. El resultado no es para emocionar, pero por el precio de Brilliant merece la pena probar.

José Luis Fernández

FOR CHILDREN.

Obras de Kurtág, Gubaidulina, Lachenmann y Schleiermacher. STEFFEN SCHLEIERMACHER, piano. MDG 613 1520-2 (Diverdi). 2007. 71'. DDD.  PN




El nuevo registro del pianista Steffen Schleiermacher para el sello alemán MDG pertenece a lo que hemos convenido en llamar "álbum conceptual", pero el programa comporta una paradoja, pues se titula *For children* y el mismo Schleiermacher confiesa, en las notas, que a pesar de que las piezas aquí reunidas tienen como destinatarios a los niños, la realidad es que son obras que sólo puede interpretar con rigor un músico bien cultivado. La tradición de "piezas infantiles", que se remonta a Schumann y Debussy, ha proseguido en la modernidad con los ciclos de

Kurtág, la pieza de Lachenmann y una rareza en el catálogo de Gubaidulina, aun sabiendo los compositores que el adjetivo "infantil" únicamente obedece al deseo de desnudar el estilo. Lo curioso es que, tras la escucha del disco de Schleiermacher, pocos podrían asegurar que se trata de piezas a las que se les ha practicado una ascesis, pues el resultado dista de ser simple para convertirse en un programa de altos vuelos, posiblemente porque el intérprete aporta una sensibilidad especial y casi hace suyos los argumentos que llevarán a los compositores a afrontar este tipo de piezas. Son minimalistas sólo en el gusto por la brevedad, pero llevan dentro, sobre todo las obras de Kurtág y Lachenmann, suficientes cargas de profundidad como para que el disco sea abiertamente recomendable. No explica Schleiermacher el propósito de presentar por tres veces el ciclo *12 Microludes* de Kurtág, fechados en 1973, sin número de opus, con lo que puede crear cierto desconcierto en el receptor que sabe de la existencia de los *12 Microludes* para cuarteto de cuerdas de 1978. En todo caso, la primera aparición de la obra en este CD viene denominada como *Hommage à Kadosa*, la segunda, sin subtítulo, y la tercera, como *New Microludes*. El estilo aforístico del húngaro está servido con exquisita mano por Schleiermacher, quien ofrece la mejor versión hasta ahora de *Ein Kinderspiel*, de Lachenmann, caprichosamente titulado aquí *Child's play*. Nunca antes se había escuchado con tanta presencia el sonido martilleante de una sección como la lacerante *Filter swing*. Ni que decir tiene que el ciclo de 15 movimientos que forman *Musical toys*, de Gubaidulina, se adapta perfectamente al tono general de este programa fuera de lo común, pues la compositora rusa se manifiesta sorprendentemente ascética, aunque siempre en un grado más florido que la brutal concisión de Kurtág.

Francisco Ramos

O GENTE BRUNETTE.

Obras de Sohler, Champion, llamado Mithou, De Marle, Bruhier, Mouton y Compère. ODHÉCATON. Director: PAOLO DA COL. RAMÉE RAM 0902 (Diverdi). 2008. 65'. DDD.  PN

Interesante grabación que reúne obras bastante desconocidas de compositores-cantantes de la



Picardía renacentista. El disco indaga en las relaciones más o menos ocultas de las músicas cortesanas y religiosas de la época. En tal sentido, la pieza central es la *Missa "O gente brunette"*, que presta su nombre a la grabación, parodiada por Nicolas de Marle de la canción profana de igual título de Mithou —obra también contenida en el disco—, reivindica, gracias a la convencida interpretación, a un compositor, cierto que un tanto menor, del que apenas se sabe nada. La *Missa* surge como una obra de nivel, expuesta con serenidad y claridad por Da Col y su grupo. Odhecaton, un conjunto nutrido —once cantores—, imprime carácter mediterráneo, pero también una robusta arquitectura —como en la propia canción *O gente brunette* de Mithou y desde luego en la *missa* de De Marle—, así como un contrastante juego tímbrico, en el que intervinen efectivamente los contratenores, algo muy notorio en el *Salve Regina* de Sohier. Una grabación atractiva, tanto por repertorio como por la calidad de las lecturas.

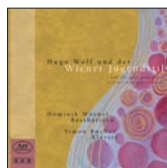
Enrique Martínez Miura

HUGO WOLF Y EL JUGENDSTIL VIENÉS.

Obras de Berg, Schoenberg, Schreker y Wolf. DOMINIK WÖRNER, bajo barítono; SIMON BÜCHER, piano.

ARS 38 475 (Gaudisc). 2006. 61'. DDD.

PN



¡Idealmente, esto podría ser un recital escuchado en Viena, o acaso en alguna otra parte de Austria, unos años antes de la Primera Guerra Mundial, si exceptuamos uno sólo de estos *Lieder*, el breve *Das feurige Mannlein* (El hombrecillo de fuego), de Schreker, pieza de 1915 que refleja el momento bélico. Decimos "idealmente" porque lo más probable es que la música de estos cuatro contemporáneos no hubiera coincidido en una sala de conciertos. Tal vez la presencia de alguno de ellos (Wolf, sobre todo, que ya había desaparecido) fuera posible con las de Brahms, Schumann y, desde luego, Schubert.

Wolf, nacido en 1860, fue maestro para todos ellos por la manera en que tomaba el poema,

le extraía la música, lo envolvía de esa misma música y lo trascendía y potenciaba. Su seguidor convicto y confeso fue Alban Berg, nacido en 1885, que era un muchacho de dieciocho años cuando acudió al entierro de Wolf en 1903 y salió de allí emocionado y casi enfermo. Berg conoció a Schoenberg un año después, cuando empezó a estudiar con él. Charlie, hermano de Berg, le había mostrado algunos *Lieder* de su pequeño hermano y el maestro vio que allí había madera. Aquí se incluyen algunos de los *Lieder* de juventud de Berg, al margen de la famosa secuencia de *Siete*, compilada por él mismo.

Seguidor de Wolf, en muchos sentidos, fue Schoenberg. De él escuchamos algunos *Lieder* de tiempos en que todavía no hemos llegado a la suspensión tonal, aunque en algunos estamos ya en tiempos de cierto drama íntimo de la vida de Mathilde y de Arnold. Después de los siempre atractivos *Lieder* de Schreker, inmediatamente bellos, el recital se cierra con *Seis Lieder de Mörike*, del maestro Wolf, piezas de 1888, cuando Schoenberg era un muchachillo, Schreker un niño y Berg poco más que un bebé.

La voz del barítono bajo Dominik Wörner es fuerte, de timbre claro y sin embargo con potencia y con graves, muy en la línea Fischer-Dieskau en capacidades y en semejanza de color. Su canto es sugerente, motivado, y se le da especialmente bien abrir el sonido, ascender, crecer hasta la exclamación, que es expresiva siempre pero que no cae en el exceso. Desde luego, Wörner apiana y ralentiza, adelgaza el sonido y lo ahorra cuando es necesario, pero se muestra plenamente en la tradición de lo que podríamos llamar el *motiv* de los *crecimientos* que es una de las características del *Lied* en alemán. Lo acompaña con fidelidad y virtuosismo el pianista Simon Bucher.

Santiago Martín Bermúdez

LAVA.

Arias de óperas napolitanas del siglo XVIII. Obras de Pergolesi, Porpora, Vinci, Leo y Hasse.

SIMONE KERMES, soprano. LE MUSICHE NOVE. Director: CLAUDIO OSELE. DEUTSCHE HARMONIA MUNDI 88697 54121 2 (Sony-BMG). 2008. 77'. DDD.

PN

Arias de tres óperas de Hasse, dos de Pergolesi, dos de Porpora y una de Vinci y de Leo forman el programa del último dis-



co de Simone Kermes, una de las grandes divas del repertorio barroco, que además se acerca a uno de los sectores más virtuosísticos de toda la historia del género, el de la ópera napolitana, con el aliciente añadido de que, salvo los tres fragmentos de Pergolesi (dos arias de *L'Olimpiade* y una de *Adriano in Siria*), el programa permanecía inédito en disco. Kermes ha escogido de cualquier forma más arias de carácter expresivo que de bravura, en lo que parece un esfuerzo por demostrar una versatilidad que a menudo se le niega a causa de la fogsidad de su temperamento artístico (lugar común en el que, por otro lado, recae el título de este CD: *Lava*).

Como en su anterior recital con obras de Haendel para Berlin Classics, la soprano alemana muestra un arrojo extraordinario en los pasajes de agilidad, una intensidad en el fraseo y un vigor rítmico que pueden llegar a ser vibrantes, aunque la coloratura no es siempre limpia, la línea de canto no resulta del todo regular y los recursos permanentes al cambio de color terminan por empañar unas interpretaciones que se mueven entre la exuberancia ornamental de algunos *da capo* y cierto manierismo expresivo. El conjunto Le Musiche Nove, que forman reconocidos intérpretes barrocos europeos (Casazza, Deuter, Ciomei...), toca a voz por parte con la pujanza articulatoria y la intensidad de contrastes y acentos que mejor se ajusta al estilo de la cantante.

Pablo J. Vayón

MUSICALISCHE FRÜHLINGS-FRÜCHTE.

Obras de Flor y Becker. MUSICA POETICA. Clave y director: JÖRN BOYSEN.

CHALLENGE CC72332 (Diverdi). 2008. 61'. DDD. PN



Es muy buena la sensación que se tiene cuando se acaba de escuchar un disco conteniendo obras novedosas cuya calidad llama la atención. Esto es justamente lo que ocurre con esta grabación del conjunto Musica Poetica conteniendo suites de dos compositores muy poco conocidos, Christian Flor y

Dietrich Becker. Del primero se recogen tres ejemplos de suites para clave, interpretadas por Jörn Boysen, que es también director del conjunto instrumental. Éste se hace cargo de dos sonatas compuestas por Dietrich Becker, de dos suites de autor desconocido y del acompañamiento a una canción escrita por Flor para la boda de un amigo, que canta la soprano Helen Thompson.

El título *Musicalische Frühlings-Früchte*, que aparece en la carátula del CD, no se refiere a todo su contenido, como pasa en tantas ocasiones, pues tan sólo las dos sonatas de Becker pertenecen a una recopilación de sonatas y suites que con tan primaveril título dedicó este compositor a los componentes de la corporación municipal de Hamburgo cuando le nombraron maestro de capilla. Las obras de Flor se conservan en Lunenburg, donde trabajó como organista y los manuscritos de las dos estupendas suites anónimas en la Universidad de Uppsala. Según se nos informa en el cuadernillo acompañante, todas las obras incluidas se graban por primera vez, salvo las dos sonatas de Dietrich Becker. Otro tanto más a apuntar en el casillero de este disco de la editora holandesa.

Siguiendo con la tónica del mismo, tampoco es que el conjunto Musica Poetica me fuera muy conocido y por ello la sorpresa ha sido muy agradable, pues a unas desconocidas obras características de los primeros pasos de la utilización en el norte de Alemania de dos géneros importados —de Francia la suite y de Italia la sonata— se une una interpretación notable por la conjunción y la transparencia instrumental.

José Luis Fernández

PERCUTRONIQUE.

Obras para percusión y electrónica de Pierre Bartholomé, Philippe Boesmans y Gilles Gobert.

JESSICA RYCKEWAERT, GÉRALD BERNARD, percusión; JEAN-MARC SULLON, electrónica en vivo. FUGA LIBERA FUG707 (Diverdi). 2008. 55'. DDD. PN



Sin perjuicio del interés de las propuestas puramente electrónicas, es tal vez en el campo de la electroacústica mixta —aquella que conjuga sonoridades

generadas por medios tecnológicos con las obtenidas de instrumentos tradicionales— donde, en los últimos tiempos, se está asistiendo a una depuración de categorías de escucha, desde la mera superposición o yuxtaposición al diálogo, de la concentración a la espacialización auditiva, de significativa trascendencia; las tres obras incluidas en este disco por la joven percussionista belga Jessica Ryckewaert, nacida en 1979 y primera intérprete de la composición que abre el programa, se inscriben en esta línea de manera convincente, tanto por la capacidad técnica de sus intérpretes como por la imprescindible profundidad de la toma sonora.

Passacaille (2005), para marimba y *live electronics*, del veterano Pierre Bartholomée (1937), que incide lúdicamente en el contraste entre el timbre material, de resonancia velada o seco ataque, del instrumento de percusión y su conversación rítmica, en el espíritu bien del pasacalle popular, bien de la adusta *passacaglia* barroca, con los sonidos electrónicos, y el matiz atmosférico brumoso de la *Pièce pour deux percussionnistes et électronique* (2005), de Gilles Gobert (1971), con el concurso de vibráfono, timbales y pequeña percusión metálica, preparan para la obra más extensa y sustancial del registro, debida al más conocido Philippe Boesmans (1936): *Day Dreams*, fechada en 1991, que combina de nuevo la marimba con instrumentos de síntesis para la reproducción de sonidos pregrabados o para su modificación en vivo y logra introducirnos en un panorama armónico de sutiles distorsiones y de conclusión bellísima en su reverberación luminosa.

Germán Gan Quesada

PIAZZOLLA Y MÁS ALLÁ.

Obras de Piazzolla, Gordon y Summerhayes. LONDON CONCERTANTE. HARMONIA MUNDI HMU 907491. 2008. 52'. DDD. **PN**



El título del compacto lo dice todo: más allá de Piazzolla. Acaso se podría matizar recordando que Piazzolla siempre fue más allá de sí mismo. En efecto, empezó siendo un músico de tango de avanzada, allá por 1946, para luego inventar una vanguardia tanquística y forjarse un mundo

Jordi Savall

LA TRAGEDIA CÁTARA



EL REINO OLVIDADO. LA

CAPELLA REIAL DE CATALUNYA. HESPÈRION XXI. Director: JORDI SAVALL. 3 CD ALIA VOX AVSA 9873 A/C (Diverdi). 2009. 230'. DDD. **PN**

Desde que en 2005 dedicara el primero al *Quijote*, Jordi Savall no ha faltado ni un año a su cita con el libro-disco. Colón, Francisco Javier y la ruta de oriente y la ciudad de Jerusalén antecedieron como motivos a la "tragedia cántara", que el gran músico catalán ilustra aquí con un producto que incluye casi cuatro horas de música, hermosas iluminaciones y otra variada iconografía de la época, una útil cronología y un interesante conjunto de ensayos sobre la cuestión, que se presentan en siete idiomas, incluida la lengua de *oc*, pues son los cántaros occitanos los que centran la atención de Savall en este trabajo que quizá sea el más redondo de cuantos ha presentado hasta la fecha en este formato.

Dividido en tres partes y siete núcleos temáticos, el repertorio escogido para acercarse al desarrollo de la herejía cántara y su aniquilación mediante el sumario procedimiento de la cruzada sangrienta se vuelca con claridad hacia la

poesía y la canción trovadoresca, una lírica provenzal que Savall ha venido frecuentando una y otra vez desde sus antiguos trabajos de hace más de tres décadas en EMI, y que ahora se apoya en un largo cantar de gesta, *Canción de la cruzada albigense*. En cualquier caso, todo se presenta en un entorno de relaciones amplias, un mundo en el que se fusionan los aportes de civilizaciones diferentes, lo que permite el uso de melodías y ritmos orientales, andalusíes o sefarditas, el recurso a los *contrafacta* y, al final, incluso la irrupción del proto-renacentista Dufay.

Con algunos de sus solistas más habituales (Montserrat Figueras, Pascal Bertin, Lluís Vilamajó, Furio Zanasi) a los que se une Marc Mauillon, gran especialista del mundo del medieval, como ha demostrado en su reciente *Remedio de la Fortuna* de Machaut, ocho voces de la Capella Reial de Catalunya, un par de recitadores (Gérard Gourian y el histórico René Zosso), músicos invitados de Turquía, Armenia, Bulgaria y Marruecos y un Hespèrion XXI que combina las violas con amplios contingentes percusivos, de instrumentos de cuerda pulsada y, sobre todo, de vientos, Savall deslumbra una vez más por su capacidad para aso-



ciar el rigor con la fantasía, la hondura expresiva con la exuberancia tímbrica, la unidad con el detalle. Amplias secuencias con aires de improvisación alternan con melodías trovadorescas, algunas bien conocidas ya, fanfarrias, lamentos, monodías y polifonías diversas en las que se explotan todos los recursos disponibles y se exhibe la creatividad de cantantes e instrumentistas. Después de su excelente acercamiento a las estampidas (ver SCHERZO nº 231), con este trabajo Jordi Savall se confirma como uno de los más incisivos, imaginativos y lúcidos recreadores de la música medieval europea y sus puntos de contacto con repertorios de otras civilizaciones cercanas.

Pablo J. Vayón

propio, donde la academia europea ha encontrado huellas del mismo tango, improvisaciones de jazz, ritmos bartokianos y homenajes a Bach.

En este programa, el conjunto se compone de los cinco arcos y piano, dejando de lado al bandoneón, como un gesto de independencia respecto a cualquier color local. Piazzolla se incorpora, como si no lo estuviera ya, al canon trasatlántico. La camerata suena a pequeño conjunto con sonoridades sinfónicas y especula con las líneas melódicas piazzollianas y con sus obsesiones rítmicas con una minucia de explorador erudito. El resultado es llamativo porque demuestra hasta qué punto Piazzolla puede ser leído haciendo abstracción de su vena tanguera sin perder densidad ni interés, sobre todo si el instrumental es de exquisita calidad como demuestra el conjunto londinense.

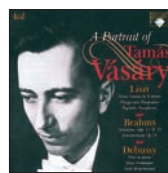
A piezas del argentino muy conocidas (*Libertango*, *Suite del*

ángel, *Decarísimo*, *Soledad*, *Michelangelo*, *Invierno porteño*) se añaden unos inteligentes ejercicios de piazzollismo inglés, a cargo del pianista Gordon (*Augmented Tango*) y del violinista Summerhayes (*When Churchyards Yawn*, *El desposeído*), que comparten la autoría de una *Milonga bourgeois*.

Blas Matamoro

UN RETRATO DE TAMÁS VÁSÁRY.

Obras de Liszt, Brahms, Debussy. 4 CD BRILLIANT 93900 (Cat Music). 1957-1982. 231'. ADD/DDD. **PE**



Brilliant edita cuatro CDs con el título *Un retrato de Tamás Vásáry*, donde reúne diferentes registros del pianista húngaro comprendidos entre los años


1957 y 1982. El repertorio que, como no podía ser de otra forma, lo preside Franz Liszt (no olvidemos que Vásáry ganó el Concurso Franz Liszt de Budapest en 1948) con dos discos que incluyen la *Sonata*, diversas *Fantasías*, además de *Consolaciones*, *Rapsodias húngaras*, algún *Estudio trascendental* y otras obras del autor. Las versiones destilan época (éstas son de los años cincuenta) y personalidad, una forma de tocar a su compatriota con efervescencia y romanticismo sensitivo, donde se desprende, además de un virtuosismo aplastante con el instrumento (basta escuchar cualquier obra para cerciorarse de su enorme potencial), una sensibilidad depurada y un enfoque siempre apasionado y ardoroso. El pianista domina la expresión lisztiana completamente y no la basa sólo en sus artes equilibradas sino que traduce fácilmente todo el lirismo que en ellas se encierra con lucimiento y extroversión. Su piano entusiasta no

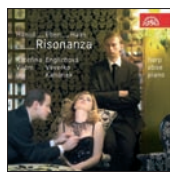
eleva en Johannes Brahms (*Variaciones Paganini*, el *Op. 76* y las *Variaciones sobre un tema de Haendel*) y Claude Debussy (la *Suite bergamasque* y *Pour le piano*, entre otras obras) la misma convicción; notable, sí, pero al que le falta quizás un punto de intensidad y solidez en el primero y de inmaterialidad en el segundo. El estuche es una buena muestra del arte interpretativo del mítico pianista, a un precio como siempre de verdadera ganga.

Emili Blasco

RISONANZA.

Obras de Hanus, Eben y Haas.

KATERINA ENGLISHOVÁ, arpa; VILÉM VEVERKA, oboe; IVO KAHÁNEK, piano. SUPRAPHON SU 3993-2 (Diverdi). 2008-2009. 71'. DDD.  PN



Que la música es algo que debe entrar por los oídos es una obviedad y, sin embargo,


es también indiscutible que un buen diseño puede ayudar, si no a entender mejor qué mundo sonoro se esconde dentro de un disco, sí al menos a hacerlo más atractivo. Decirlo es una cosa, conseguirlo otra bastante difícil, pero la gran pregunta es: ¿qué le pasó por la cabeza al diseñador cuando perpetró una portadilla tan estrambótica como la de este trabajo? La foto de los tres artistas nos remite a una escena decadente en la que se intuye un *menage a trois* tan poco creíble como *kitsch*. Y esto, no nos olvidemos, pretende ser la carta de presentación de un disco cuyo contenido es de lo más atractivo. El oboísta Vilém Veverka explica en las notas introductorias el deseo que les ha guiado a él y sus compañeros a la hora de prepararlo: "Dar a estas obras, creadas al otro lado del telón de acero, el lugar que merecen al lado de otras composiciones de la misma época escritas en la Europa occidental por Britten, Dutilleux y Poulenc". Loable, y logrado. Pavel Haas se escapa un poco de ese marco cronológico de la segunda mitad del siglo XX (murió en 1944), pero los otros dos compositores seleccionados valen mucho la pena. Ni Jan Hanus (1915-2004) ni Petr Eben (1929-2007) son revolucionarios. Tampoco la situación política de la Checoslovaquia socialista en la que trabajaron lo permitía, pero su música es un ejemplo excelente de esa corriente que busca una modernidad asequible des-

de el respeto de lo antiguo, desde un lenguaje convencional e inteligible, sobre todo en el caso de Hanus. Sólo por su orgánico instrumental (piano, arpa y oboe), su *Trío concertante* (1978) ya incita a la escucha y lo cierto es que en el plano tímbrico es una obra de lo más sugerente, mientras que su *Sonata casi una fantasía para oboe y piano* (1968) esconde más drama de lo que su apariencia ligera deja sospechar en primera instancia. No obstante, Eben se revela más original. Tanto, *Risonanza* (1986), para arpa sola, como *Ordo modalis* (1964), para oboe y arpa, lanzan guiños al pasado (Mozart en el caso de la primera y el barroco y más atrás en la segunda) a la vez que explotan el color específico de los instrumentos, todo ello en un marco de gran libertad formal. Los intérpretes son modélicos, la música muy interesante y la grabación de lo más profesional. Por tanto, que nadie se deje engañar ante tan desafortunada portada: estamos ante un excelente disco.

Juan Carlos Moreno

IN A SILENT WAY.

Obras de Cage y Feldman.

MAURIZIO BARBETTI, viola; ROSSELLA SPINOSA, piano. STRADIVARIUS 33819 (Diverdi). 2008. 53'. DDD.  PN



El presente disco, que el dúo de violín y piano Barbetti y Spinosa ha consagrado a piezas de Cage y Feldman, merece la pena sobre todo por poder escuchar una versión de *The viola in my life II*, la pieza de 1970 de Morton Feldman, con todas las garantías de que estamos ante una lectura fiable, verdaderamente llena de ese hábito entre vigilia y duermevela en que se desarrolla toda la obra del autor americano. La referencia más cercana en disco de esta pequeña obra maestra es la de la reciente edición en ECM compartiendo programa con el resto de piezas que integran este ciclo. Si la versión de Marek Konstantynowicz primaba una sonoridad muy neutra, aquí, los instrumentistas italianos parecen

más cerca del ideal. La fragilidad de la obra es casi conmovedora, la poesía que desprende no hace sino confirmar que estamos ante una de las cimas de entre las piezas breves de Feldman, de quien también se incluye la austera, poco significativa *For Aaron Copland* y la muy interesante *Piano piece (to Philip Guston)*, de 1963, ya grabada anteriormente en distintas ocasiones, y que toma un alto vuelo en manos de Maurizio Barbetti. La interacción de los sonidos mortecinos que despliega lentamente esta obra con los silencios, otorga al conjunto su particular transparencia. El halo de misterio que se crea con esta pieza desaparece a favor de una total claridad en el lote de piezas de Cage. El resultado aquí es muy desigual, tal vez por el procedimiento de los instrumentistas de efectuar arreglos a obras que, sin el sonido original, pierden mucho de su encanto. Barbetti y Spinosa han transformado la melancólica *Dream* en una dulzona piececita para viola y piano, igual que sucede con la mucho menos interesante *In a landscape*, de 1948. El resultado es empalagoso, muy lejos de las pretensiones de un autor como Cage, a quien hay que ver más como un continuador, en aquellos años 40, de la estética pobre de un Satie que de un adelantado de ciertas prácticas *new age*. Mejor paradas salen otras obras de corta duración de esa época, como las concisas *Melodies 5-6* o la ensoñadora *Ophelia*.

Francisco Ramos

WIRED.

Música para clave y electrónica.

Obras de Whitty, Dillon, Redgate, Dibley, Newland, Vaughan, Uduman y Hayden.

JANE CHAPMAN, clave.

NMC D145 (Diverdi). 2007. 67'. DDD.

 PN



Con el título general de *Wired*, con el que se quiere hacer referencia al sistema utilizado en varias de las piezas aquí concurradas para "extender" electrónicamente el rango sonoro y matices del clave, aparece un registro de gran atractivo dentro

de la colección del sello NMC, especializado en la difusión de la nueva música británica. Jane Chapman es la intérprete elegida para un programa que encara una estética que parece anacrónica, la dominada por el clave, que no habrá dejado más de una media docena de obras importantes para solistas en la segunda mitad del siglo XX (Ligeti, Tien-suu...), pero que ligada con el soporte electrónico, deja una sonoridad, en este disco, de una rabiosa actualidad. Y es que sólo consiste en reunir unos cuantos compositores con experiencia en el campo de la electroacústica, es decir, comprometidos con el sonido de nuestro tiempo, para conseguir un programa atractivo. Las últimas generaciones de músicos británicos están dejando obras muy interesantes en este ámbito (entre los más veteranos, Trevor Wishart y, entre los jóvenes, Joseph Anderson) y Chapman, para su recital, se beneficia altamente de este vasto conocimiento que tienen los músicos con el arsenal tecnológico. Del campo instrumental proviene James Dillon, que ofrece una pieza, la más corta del CD, que parece ser una presentación de intenciones: restituir al máximo el tono maquinista del instrumento, ese timbre percudido que consigue rellenar todo el espacio sonoro. Es esa la gran cualidad del presente programa. El resultado es un ramillete de piezas de breve duración, pero intensas en expresividad. La obra de Paul Dibley (*INV III*) es un torbellino y muy bien podría pasar por cualquiera de las músicas enfebrecidas compuestas para arsenal electrónico de agrupaciones de corte minimalista de los años noventa (se piensa en Glenn Branca). El instrumento de base queda difuminado por unas capas superpuestas de sonidos sintéticos que logran un tono infernal. Menos contundentes, pero igualmente efectivas a la hora de hacer del clave un cuerpo sonoro de enormes posibilidades de combinación e improvisación, son las piezas *Residua*, de Roger Redgate, e *In memoriam*, de Mike Vaughan, que cuentan a su favor con unas tomas de sonido de auténtico virtuosismo y que, a la postre, quizás sea donde radica el mayor interés del registro.

Francisco Ramos

D V D

CRÍTICAS de la A a la Z

DONIZETTI:

La fille du régiment. MARIELLA DEVIA (Marie), PAUL AUSTIN KELLY (Tonio), BRUNO PRATICÒ (Sulpice), EWA PODLÉS (Berkenfield). CORO Y ORQUESTA DE LA SCALA DE MILÁN. Director musical: DONATO RENZETTI. Director de escena: FILIPPO CRIVELLI. Directora de vídeo: TINA PROTASONI. ARTHAUS 107 107 (Ferysa). 1996. 135'. **PN**



Zeffirelli es el autor de los encantadores decorados que evocan una historieta o cuento infantil y que tanto le van a la obra, así como del vestuario acorde con aquéllos, permitiéndole a Crivelli construir una fina comedia plena de humor y de aciertos, que encuentra su mejor plasmación en el acto II, ya desde el divertidísimo minué. El equipo vocal está dominado por Devia, estupenda de facultades, que exhibe tanto en las partes de lucimiento como en el canto intimista. Sorprende también como acertada comediante. Kelly hace lo que buenamente puede con su bonita pero pequeña voz, que se achica un tanto en los agudos, por cuya razón su *Pour mon âme* carece de la brillantez deseable, superándose un tanto gracias a la dignidad con que resuelve el *Pour me rapprocher de Marie* y por la pintura acertada (el físico también ayuda) que ofrece del candoroso Tonio. Praticò, muy controlado como actor y como cantante, no tiene problemas de ningún tipo para hacer valer su Sulpice. Un lujo Podlés para una Berkenfield que tiene voz (espléndida aunque sin oportunidades de darle expansión), canta y actúa convenientemente. Crac-kentorp es un actor (Edoardo Borioli), medido y eficaz, y como Hortensius llama la atención que se le haya distribuido a un cantante de posibles, que apenas tiene ocasión de demostrarlo, a Nicolas Rivenq. Renzetti se contagia con la diversión del escenario; de ahí que su lectura tenga un sonido redondo y un desarrollo vital y ágil.

Fernando Fraga

**GIORDANO:**

Il re. GIUSEPPE ALTOMARE (Il re), PATRIZIA CIGNA (Rosalina), FABIO ANDREOTTI (Colombello). CORO LIRICO UMBERTO GIORDANO. SINFÓNICA DE LA CAPITANATA. Directora musical: GIANNA FRATTA. Director de escena: NUCCI LADOGANA. BONGIOVANNI AB 20014 (Diverdi). 2006. 75'. **PN**



Aparte de los valores intrínsecos de una obra, es también importante su interpretación, y en el caso que nos ocupa la obra fue dirigida en su estreno por Arturo Toscanini e interpretada por Toti dal Monte, Armand Crabbé y Enzo de Muro Lomanto. Por ello, el interés de este DVD está más en la difusión de la ópera y su visualización escénica, que en los resultados musicales, que siendo correctos, no acaban de realzar los valores de la ópera. La puesta en escena de Nucci Ladogana es sencilla, pero de cierta efectividad y permite un desarrollo de la acción bastante explícito. La dirección musical de Gianna Fratta mantiene coherencia y tiene un cierto discurso musical, pero falta una mayor variedad de contrastes. Entre los intérpretes Patrizia Cigna es una soprano con una voz bella, pero de limitada proyección, con un canto musical y un válido sentido interpretativo, que sabe dar vida a la soñadora Rosalina, mientras que Fabio Andreotti tiene unos medios discretos y un fraseo algo lineal. El terceto se completa con Giuseppe Altomare, con un timbre poco efusivo, un planteamiento algo genérico y un fraseo al que le falta más empaque y fuerza. Aunque hay que agradecer el esfuerzo, habría que buscar la forma de conseguir un mayor nivel, para poder calibrar mejor las posibilidades actuales de esta partitura.

Albert Vilardell

MASCAGNI:

Amica. ANNA MALAVASI (Amica), DAVID SOTGIU (Giorgio), PIERLUIGI DILENGITE (Rinaldo). CORO DE CÁMARA ESLOVACO. ORQUESTA INTERNACIONAL DE ITALIA. Director musical: MANLIO BENZI. Director de escena: ALESSIO PIZECH. NAXOS 2.110262. (Ferysa). 2007. 80'. **PE**

Esta novena partitura de Mascagni, cuyo tema campesino (que recuerda un tanto a su ter-



cer título estrenado, *I Rantzau*) de enorme tensión y consecuencias dramáticas fue ofrecida, en compañía de

Marcella de Giordano, en el Festival de Martina Franca. De hecho, las dos operas cortas mantienen el mismo decorado de base, con los suficientes aditamentos para diferenciar espacios y acciones, con una buena iluminación que colabora en esa tarea de delimitación, modestos elementos que Pizech utiliza para narrar los acontecimientos con cordura y eficacia. Cantada en el original francés (en 1995 la grabaron en italiano Ricciarelli y Armiliato para Kicco Classics), el terceto protagonista, el más involucrado canora y musicalmente, logra en conjunto una honesta y atendida interpretación. Malavasi, en cabeza, la más distinguida de los tres, capaz de dar el necesario perfil a la desgraciada heroína. Voz sólida y rica, muy italiana, puede tener un futuro importante. Tenor, Sotgiu, y barítono, Delengite, acusan muy buenas intenciones, además de una preparación concienzuda de sus personajes, pero hay momentos que la onerosa escritura vocal, en especial en el desbordado acto II, les pasa factura a sus instrumentos inequívocamente líricos. Marcello Rosiello, como el egoísta patrón de la granja, y Francesca Giorgi, como su criada y amante, colaboran convenientemente con el terceto principal. Buena concertación de Benzi que extrae de la escritura orquestal mascagniana (muy, pero que muy sinfónica) todos sus recovecos, desde el idílico comienzo al aparatoso, casi desmesurado remate. Como es ya una rutina en Naxos, existe también publicación en CD.

Fernando Fraga

PUCCHINI:

Tosca. ANTONIA CIFRONE (Tosca), STEFANO SECCO (Cavaradossi), GIORGIO SURIAN (Scarpia). CORO Y ORQUESTA DEL FESTIVAL PUCCHINI. Director musical: VALERIO GALLI. Director de escena: IGOR MITORAJ. Director de vídeo: MATTEO RICCHIETTI. DYNAMIC 33.569 (Diverdi). 2007. 124'. **PN**

El mercado del DVD está creando, en determinados títulos, una cierta saturación, como es el caso de *Tosca*, de Puccini, de la que



han salido quince versiones, incluida la que comentamos. Ello debería plantear que los nuevos registros de obras tan repetidas deberían tener un interés que justifique su edición, fuera del ámbito local en que se mueven. En principio, el Festival de Torre del Lago debería contar con los medios necesarios para generar espectáculos de cierto nivel, pero es sabido que cada día la ópera cuenta con menos apoyo en Italia, con contadas excepciones, entre las que no está este Festival, que hace años hacía propuestas interesantes.

La producción intenta ser moderna, dentro de un planteamiento en el fondo convencional, pero que en el primer acto acaba siendo una iluminación a velas que ralentizan la acción, sin aportar nada nuevo, mientras que el segundo tiene mayor encaje dramático y el tercero queda algo difuso. En el reparto encontramos al veterano Giorgio Surian, barítono con una cierta intención que da carácter al libidinoso personaje, mientras que Stefano Secco es un cantante valiente y seguro con un fraseo algo lineal y Antonia Cifrone da una visión algo ambigua de Floria Tosca, tanto del punto de vista vocal como escénico. Valerio Galli consigue una versión cohesionada, pero queda limitada la capacidad de contrastes, tanto en el puro melodismo como en la intensidad dramática.

Albert Vilardell

PUCCINI:

Turandot. GABRIELE SCHNAUT (Turandot), JOHAN BOTHA (Calaf), CRISTINA GALLARDO-DOMÁS (Liù), PAATA BURCHULADZE (Timur). CORO DE NIÑOS DE TÖLZ. CORO Y ORQUESTA DE LA ÓPERA DE VIENA. Director musical: VALERI GERGIEV. Director de escena: DAVID POUNTNEY. Director de vídeo: BRIAN LARGE. ARTHAUS 107 194 (Ferysa). 2002. 141'. **B PN**



Como otros títulos, esta grabación estuvo antes en el sello TDK. El final escrito por Berio, en sustitución del ya bien asimilado de Alfano —corregido por Toscanini; el original y com-

Hervé Niquet

DEMENCIAL



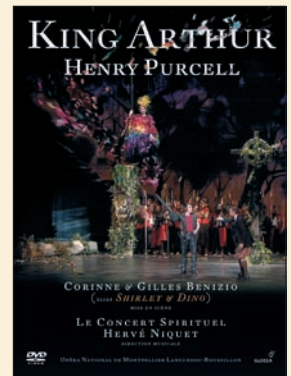
PURCELL: El rey Arturo. ANA MARIA LABIN, soprano; CHANTAL SANTON-JEFFREY, soprano; MÉLODIE RUVIO, mezzosoprano; MATTHIAS VIDAL, contratenor; MARC MAULLION, tenor; JOÃO FERNANDES, bajo. CORO Y ORQUESTA DEL CONCERT SPIRITUEL. Director musical: HERVÉ NIQUET. Directores de escena: CORINNE Y GILLES BENIZIO. GLOSSA GVD 921619 (Diverdi). 2009. 152'. **B PN**

En 1684 fue concebido en principio *El rey Arturo* como un drama de John Dryden, probablemente con música incidental de John Purcell, pero la parcialidad que el argumento mostraba en favor del rey Carlos II hizo que la muerte de éste al año siguiente frustrara el proyecto. Pasaron otros siete años antes de que resurgiera en forma de semi-ópera en la que los números musicales sólo ocupaban un tercio de las cinco horas que dura la representación de la obra original completa. En los tiempos modernos han abundado las adaptaciones escénicas más o menos imaginativas en el recorte de los números hablados para que se mantuviera la

coherencia dramática entre los musicales.

Hervé Niquet, que en la última década del siglo pasado contribuyó al tricentenario de la muerte del compositor con una vitalista versión discográfica, en marzo de 2009 ofreció en la Ópera Nacional de Montpellier, residencia suya y de su Concert Spirituel, la escenificación más demencial que se pueda imaginar, diseñada por él mismo y los artistas de revista Corinne & Gilles Benizio (alias Shirley & Dino). La más demencial, pero también la más graciosa. Y como nada de ello perjudica la calidad de la parte musical, tampoco la recomendación puede ser más calurosa.

Eso sí, seguramente el espectáculo no resista más que una sola visión, pues los *gags* que se suceden basan su éxito en la sorpresa de lo inesperado. Esa misma es la razón por la que aquí, en lugar de entrar en detalles, sólo se avisará al lector de que se prepare para soltar una buena cantidad de carcajadas. También para el asombro de ver cómo de la escena hablada más cómica se



pasa sin solución de continuidad a la admiración de los intérpretes (y eso incluye al propio Niquet) como excelentes cantantes además de como consumados actores. Estando todos maravillosos y divertidísimos sin excepción, personalmente me permitiré destacar la variedad de registros dramáticos y musicales en los que el bajo portugués João Fernandes se desenvuelve siempre con pasmosa naturalidad.

Verdaderamente hilarante de ver, pero no por ello menos interesante de escuchar.

Alfredo Brotons Muñoz

pleto, bastante distinto, fue grabado por John Mauceri en 1989 con Barstow—, fue estrenado en Las Palmas en 2002 por Chailly, que luego lo dirigió escénicamente en Ámsterdam, previamente a estas representaciones salzburguesas. Innecesario es el más inocuo de los calificativos a su inoperante solución para la inacabada ópera pucciniana, con una orquestación (muchas de las partes cantadas coinciden con Alfano) que nada tienen que ver con el resto de la partitura. Teatralmente, además, resulta torpe. El montaje de Pountney, con escenografía de Johan Engels, funciona sobre todo en el acto II, con el uso rabioso del color a que nos tiene acostumbrados y con una original distribución de solistas y coro, acertando en la espectacular aparición (y posterior “derrota”) de la protagonista titular. El acto I puede agobiarse con tantos robots y máquinas de tortura y en el III, estropeado un tanto por el inexplicable movimiento final de coro y solistas, impresionada la solución que da a la muerte de Liù. Y Liù es precisamente la parte mejor servida del

equipo, pues el papel va a medida a la Gallardo-Domás. La chilena añade una musicalidad excelente al servicio de una emocionante interpretación. Schnaut, que devuelve el personaje a las sopranos wagnerianas de épocas no tan lejanas, acierta un tanto a ocultar un registro agudo algo apurado, comprimido, y unos graves poco definidos con una visión de Turandot cuidadosamente matizada. Botha, escénicamente algo torpe, domina la situación de forma algo irregular, en un personaje que en principio le conviene. Los medios, cuando los hace sonar bien, resultan adecuados y sólidos; los agudos no le quedan siempre del todo en su sitio, pese a lo cual es capaz de atreverse (esta vez sí bien redondo) con el do natural en “ardente d’amor”. Burchuladze hace valer su vozarrón en un canto a menudo engolado. El trío de máscaras (Boaz Daniel, Vicente Ombuena, Steve Davislim) cumple mejor en grupo que en solitario. Se esperaba algo menos de sosefía en el Altoum de Robert Tear. La excelente orquesta y los no menos valio-

sos coros suenan como era de esperar teniendo al frente a Gergiev. La filmación, excelente. En el bonus, entre otras menudencias, hay entrevistas a Schnaut y Pountney.

Fernando Fraga

SALONEN: LA Variations. SIBELIUS:

Sinfonía n.º 5. ORQUESTA UBS DE FESTIVAL DE VERBIER. Director: ESA-PEKKA SALONEN. Director de vídeo: FRANÇOIS-RÉNÉ MARTIN. MEDICI ARTS 3078648 (Ferysa). 2007. 56'. **B PN**



El 26 de julio de 2007, en la sala Médran de la localidad suiza de Verbier, Esa-Pekka Salonen se puso al frente de la UBS Verbier Festival Orchestra para dirigir un programa constituido por una de sus obras más relevantes y difundidas, *LA Variations*, seguida de una de las cimas del catá-

logo sinfónico de Jean Sibelius, la *Quinta Sinfonía*. Ese concierto es lo que recoge este DVD, que sobre todo tiene el aliciente de ver a Salonen ante una fantástica orquesta de jóvenes totalmente entregada al director. El gesto de éste es claro, preciso, alérgico a cualquier histrionismo o aspaviento, y eso se traduce en unas versiones que desnudan cada obra hasta el más mínimo detalle sin caer en lo meramente analítico. El programa, además, es de lo más atractivo, con dos partituras que pueden parecer más antagónicas de lo que en realidad son, pues ambas se construyen a partir de pequeñas células melódicas y rítmicas que, sometidas a constantes variaciones, acaban levantando el edificio sonoro. Sólo por ver la labor de Salonen el DVD ya vale la pena, pero a este tipo de productos habría que exigirles más. Sobre todo porque no se ofrece ningún extra que enriquezca la edición. Ni entrevistas, ni ensayos que nos muestren el método de trabajo del director y su forma de comunicar con los jóvenes músicos... Nada. Si a ello se añade que la realización visual es de aquellas cumplidoras pero sin imaginación y que la toma de sonido es sólo correcta, poco más habrá que decir. Buenas versiones, sí, pero para esto, para sólo escuchar, que es lo importante, mejor recurrir al disco de toda la vida.

Juan Carlos Moreno

SHOSTAKOVICH:

Lady Macbeth de Msensk.

JEANNE-MICHÈLE CHARBONNET (Katerina), SERGEI KUNAEV (Sergei), VLADIMIR VANEV (Boris Ismailov), VSEVOLOD GRIVNOV (Zinovi Ismailov), NANÀ MIRIANI (Aksinia), LEONID BROMSTEIN (El campesino harapiento), VLADIMIR MATORIN (El policía), MATASHA PETRINSKI (Sonietka). CORO Y ORQUESTA DEL MAYO MUSICAL FLORENTINO. Director musical: JAMES CONLON. Director de escena: LEV DODIN. Escenografía y figurines: DAVID BOROVSKI. Director de vídeo: ANDREA BEVILACQUA. 2 DVD ARTHAUS 101 387 (Ferysa). 2008. 170'. **PN**



Interesante, incluso interesantísima lectura florentina de *Lady Macbeth de Msensk*. Veremos ahora sus bazas princi-

pales. Adelantemos que como introducción a este título es excelente. Pero sabemos que después de versiones como las grabadas en el Liceu de Barcelona (2002, EMI) y en la Ópera de Holanda de Ámsterdam (2006, Opus Arte) profundizar en este título no es nada fácil. La toma florentina, pese a sus cualidades, no supera estas dos referencias.

Eso sí, tenemos una espléndida protagonista, Jeanne-Michèle Charbonnet, que da el tipo escénico de matrona joven sepultada allá en la labranza de los Ismailov, y que también construye un magnífico personaje en lo vocal. Una soprano con graves, de voz poderosa, que rivaliza con sus temibles antecesoras en los tres monólogos que configuran su itinerario hacia la catástrofe. La apoyan el tenor y el barítono, el amante oportunista y el tiránico y lúbrico suegro, en las voces de Sergei Kunaev y Vladimir Vanev, que ya estaba en el reperto de Ámsterdam y que también asume el cometido del viejo presidiario del acto cuarto. Kunaev tiene la voz clara de tenor que se mueve entre lo lírico y lo heroico. Vanev se aleja del modelo de bajo de la tradición rusa. Es un trío protagonista de excelente nivel, que diseña el conflicto de manera muy convincente. Buenos secundarios son Grivnov, Miriani, Bromstein y Petrinski.

James Conlon rige con maestría la muy buena orquesta y el excelente coro, con nervio dramático suficiente, aunque ya hemos adelantado que esto no es una referencia absoluta, sino sólo relativa. La dirección de escena de Lev Dodin es púdica, se aleja de efectos eróticos ya muy bien explotados por otros, y limita la violencia inevitable a lo esencial. La escenografía de David Borovski tiende al decorado único, y su diseño es tan despojado que a veces puede dar lugar a confusión; por ejemplo, la presencia de la entrada de la bodega al descubrirse el cadáver de Zinovi Borisovich; por ejemplo, la segunda escena de cama de Katerina y Sergei, la que concluye con el asesinato de Zinovi, que no tiene lugar en lo que hasta ese momento conocemos como dormitorio, sino en el ámbito que hasta ese momento se nos ha definido como lugar de trabajo o área común.

En cualquier caso, estamos ante una importante lectura audiovisual de esta ópera inmensa, que gana cada vez más públicos, y que sin duda

conoceremos pronto en nuevas versiones escénicas en este formato. Muy recomendable, a pesar de que otras referencias son superiores.

Santiago Martín Bermúdez

VERDI:

La traviata. CINZIA FORTE (Violetta), SAIMIR PIRGU (Alfredo), GIOVANNI MEONI (Giorgio Germont). COROS Y ORQUESTA DE LA OPÉRA ROYAL DE WALLONIE. Director musical: PAOLO ARRIVABENI. Director de escena: STEFANO MAZZONIS DI PRALAFERA. Director de vídeo: MATTEO RICCHIETTI. 2 DVD DYNAMIC 33642 (Diverdi). 2009. 139'. **PN**



El catálogo de *La traviata* en DVD es muy amplio, por lo que una nueva propuesta debe aportar méritos importantes

para explicar su divulgación. Los reatos como el de la Ópera Royal de Wallonie hacen una importante labor en la difusión del género, ofreciendo unas temporadas que ya de por sí son meritorias, pero la edición de algunas obras, que pueden tener un interés zonal, son menos interesantes para un mercado bastante saturado. La producción está ideada por Stefano Mazzonis di Pralafera y tiene poco interés, porque se dedica al consabido cambio por el cambio, con cosas tan absurdas como el dormitorio de la pareja, donde el tenor canta su aria mientras desayuna en la cama, la escena de los toreros y gitanas llena de tópicos, mientras que en los momentos de mayor movimiento queda todo algo embarrullado y con unas fiestas poco iluminadas. La dirección musical de Paolo Arrivabeni es correcta, con algunos matices, aunque falta un cierto dramatismo y un mayor desarrollo melódico. Cinzia Forte es una soprano musical, con un buen fraseo, pero con un timbre poco penetrante, con lo que su voz queda diluida en las escenas de mayor fuerza, mientras que Saimir Pigu es un tenor apagado de voz, completando el reparto un correcto Giovanni Meoni, que refleja suficientemente la evolución de Giorgio Germont.

Albert Vilardell

WAGNER:

Siegfried. JOHNNY VAN HALL (Sigfrido), TOMAS MOWES (Wotan), NADINE WEISSMANN (Erda), CATHERINE FOSTER (Brunilda). CAPILLA ESTATAL DE WEIMAR. Director musical: CARL SAINT CLAIR. Director de escena: MICHAEL SCHULZ. Director de vídeo: BROOKS RILEY. 2 DVD ARTHAUS 101357 (Ferysa). 2008. 251'. **PN**

El ocaso de los dioses. NORBERT SCHMITTBERG (Sigfrido), TOMAS MOWES (Alberich), RENATIS MESZÁR (Hagen), CATHERINE FOSTER (Brunilda), NADINE WEISSMANN (Waltraute). CORO DEL TEATRO NACIONAL ALEMÁN. CAPILLA ESTATAL DE WEIMAR. Director musical: CARL SAINT CLAIR. Director de escena: MICHAEL SCHULZ. Director de vídeo: BROOKS RILEY. 2 DVD ARTHAUS 101 359 (Ferysa). 2008. 277'. **PN**



Escenificar la tetralogía wagneriana no es fácil. Obra descomunal, con una declaración de epopeya resuelta en lios de familia y escenas intimistas, salvo el coro de los guibichungos, sembrada de reiterados relatos y comentarios con poco desarrollo dramático, con la excepción parcial de *La walkyria*, una de sus salidas es el realismo, en la tradición pictórica del siglo XIX: una selva que es selva, una montaña que es montaña, una roca que es roca.

Schulz ha optado por el realismo pero ambientando el asunto en una suerte de cine de barrio de nuestros días, o de los penúltimos, por mejor decir, ya que los cines de barrio han desaparecido. Un espacio único, obra de Dirk Becker, con una pasarela como para desfile de modas y, al fondo, un escenario con su escalinata y su telón de pana roja. Sirve para las cuevas de Mime y Brunilda-Sigfrido, la piedra con su fuego mágico, el palacio de los guibichungos y el fin del mundo. Los personajes se visten con ropas de ensayo y algunos vestidos de *soirée* para las diosas y heroínas, seguramente de alquiler, aunque los suscribe Renée Listerdal. Y así pasan las hazañas e intrigas monumentalmente servidas por Wagner, mientras nos preguntamos cuándo llegarán los elementos escénicos adecuados o, tal vez, si los comediantes se han equivocado de obra. Erda no sur-

ge de sus abismos telúricos sino que aparece en el tabladillo como si fuera a entretenernos durante los intervalos; el dragón es una suerte de Buda hecho con telgopor: Brunilda duerme y se despierta vestida de novia y con la interminable cola de su ajuar una espontánea pone una suerte de mesa de bodas sobre la pasarela. Etcétera.

La orquesta, de sonido claro y sumario, es conducida con minucia y detallismo pero sin contrastes, dotando al conjunto de una lánguida sordina. En el elenco destaca Foster en la dos veces Brunilda: voz llena, esmaltada, emitida con intención y un decir de suficiente intensidad, aunque se abra demasiado y cale hacia el agudo al darla en plenitud. Los demás son modestos y dignos (ambos Sigfridos, Erda, Mime) o modestos e indignos (Wotan, el segundo Alberich). A menudo, un Wagner escaso se vuelve penoso.

Blas Matamoro

RECIALES

THOMAS HAMPSON.

Barítono.

Obras de Schumann. WOLFRAM RIEGER, PIANO. Director de vídeo: CHRISTIAN KURT WEISZ. MEDICI ARTS 2072 508 (Ferysa). 2007. 84'. **PN**



Tomado en vivo en Múnich el 18 y el 20 de diciembre de 2007, el presente DVD contiene dos ciclos schumannianos: los *Doce poemas de Justinus Kerner op. 35* y la primera versión de *Amor de poeta* de 1840, que se compone de veinte piezas, entre cantos y canciones y que Hampson, por excepción respecto a sus colegas, suele interpretar habitualmente.

Es tarde para descubrir al músico alemán y al cantante americano, que conserva en su madurez los medios nobles y flexibles que han hecho su fama, a la vez que progresa, incansable, en la elaboración y reelaboración de su repertorio. Con Schumann tiene una especial simpatía, sólo comparable, quizás, a la que siente por Mahler. En ambos, Hampson encuentra la almendra de la sensibilidad romántica llevada a la voluptuosidad y el extre-

mo, a veces visionario, del cuerpo enfermo que halla, a veces, en el espectáculo de la naturaleza, su exaltada primavera o su definitivo y patético invierno. La expansión de la plena voz alterna con el uso del falsete dotado con una astuta timbración de lejanía, en tanto el personaje del poeta enamorado vacila entre la devoción y el odio por la mujer amada, retratándose en esta alternancia de colores y escenas. A juzgar por los primeros planos del rostro de Hampson, de rasgos grandes y fuertes en carácter, él mismo se convierte en el poeta, un retrato que, de diseñado perfil, parece labrado en una medalla romántica.

Schumann falla si el pianista no está a la altura del compromiso. Rieger lo está. No sólo escucha al cantante, lo espera, le contesta, introduce su palabra, la despide, sino que es tal la compenetración mutua que Hampson también escucha a Rieger, es decir a Schumann.

Blas Matamoro

VARIOS

AIDA'S BROTHERS & SISTERS.

GRACE BUMBYR, MARIAN ANDERSON, PAUL ROBESON, SHIRLEY VERRETT, LEONTYNE PRICE, BETTY ALLEN, BARBARA HENDRICKS, SIMON ESTES, RERI GRIST. GÖTZ FRIEDRICH, EDWARD SAID, BOBBY MCFERRIN Y OTROS. Varias orquestas y directores. Directores de vídeo: JAN SCHMIDT-GARRE Y MARIEKE SCHROEDER. ARTHAUS 101 367 (Ferysa). 1999. 85'. **PN**



Estas "hermanas y hermanos" de la heroína etíope verdiana se utilizan como referente a los cantantes de ópera de su misma color de piel que han hecho carrera en el medio, a partir o al margen de las dificultades de pertenecer a esa etnia en Estados Unidos. Obviamente se parte de la primera presencia de una cantante de color en el Met, Marian Andersen (a quien todos los entrevistados consideran como un tótem, aparte del unánime elogio a su inatacable calidad como voz y como artista). Se habla mucho (unos bien, otros mal) de la ópera "negra" de

Gershwin *Porgy and Bess*. En este sentido, uno de los pocos blancos que aparecen en pantalla, Edward Said, es uno de los que la atacan para considerar que la única partitura que merece, en esencia, ese calificativo (¿más incluso que *Treemonisha?*) es *Malcolm X* de Anthony Davis estrenada en 1985 (de la que, por cierto, existe en CD una grabación dirigida por W. H. Curry para Grammavision). Aparte de los personajes citados en la ficha previa a este comentario, desfilan por este estupendo documental cantantes infaltables en el mismo como Martina Arroyo, la Norman, George Shirley (el Pelléas en disco de Boulez), Camilla Williams, Thomas Young o Anne Brown quienes, como los otros, dan su personal versión o emiten sus juicios sobre el tema. Para la Verrett, después de valorar un período áureo de presencias negras en el Met, su balance final es actualmente (el film es de 1999) negativo. Aparte tan pesimista consideración, viendo esta disfrutable realización fílmica se tiene acceso a rarezas como la de escuchar a la mejor Amneris de su generación (y de otras pasadas y futuras), Grace Bumbryr, cantando parte del *Ritorna vincitor* página como se sabe perteneciente a su rival amorosa, Aida. Y enterarse de curiosidades tan peculiares como la que cuenta el hijo del formidable bajo Paul Robeson: que el color aterciopelado de la voz paterna se debía a la nariz rota por un puñetazo de un anónimo contrincante. Como hilo conductor, la presencia de Rosalyn Story, autora de un libro sobre esta cuestión, e interpretaciones de obras en las que los protagonistas son de color, a cargo de la compañía de ópera Ebony (formada en su totalidad por cantantes negros). Algo que permite a los realizadores dar unidad, atmósfera y esencia al relato.

Fernando Fraga

CONCIERTO DE EUROPA 2008.

Obras de Stravinski, Bruch y Beethoven. VADIM REPIN, violín. FILARMÓNICA DE BERLÍN. Director: SIMON RATTLE. Director de vídeo: MICHAEL BEYER. MEDICI ARTS 2056978 (Ferysa). 2008. 92'. **PN**

Telegráficamente: excelente orquesta, variada e interesante batuta y un solista que no tuvo



su mejor tarde. Todo ello, recogido por una filmación sobria pero ejemplarmente cuidada. Ya si desean saber más, sepan que los berlineses son aquí capaces de asombrarnos tocando con plenitud y un bellissimo sonido, aun después de haber tenido lo que se presume una primaveral y relajada jornada festiva, a juzgar por sus desabrochados nudos de corbata y lo variopinto del vestuario. Rattle hace una exhibición de versatilidad en fondo y forma, mostrándonos tres rostros totalmente distintos: preciso y técnico, en la *Sinfonía en tres movimientos* de Stravinski; libre y creativo en la *Séptima* de Beethoven; y atento y sagaz en la concertación del célebre *Primer Concierto* de Bruch. En este sentido, no es extraño que lo más interesante de toda la película lo encontremos en las partes del programa a él debidas en exclusividad. Un Stravinski fantástico por colorido y rítmica, y un Beethoven altamente creativo, donde el inglés va trazando con libertad el sendero pese a descuidar algún pequeño momento de encaje. En cuanto al solista, siendo indudablemente un buen violinista, en esta ocasión no puede decirse que su rendimiento le haga merecedor de grandes elogios. Cumple, sin más. Pese a lo entrañable del lugar —el Auditorio del Conservatorio de Moscú— y de encontrarse ante un público de espíritu joven y ansioso por escuchar, Repin parece tomarse el compromiso más como un *bolo* circunstancial que otra cosa. Ya de principio, desde ese sol al aire con el que comienza su intervención, la afinación de su instrumento empieza planteando conflictos con la de la orquesta. El asunto vuelve a chirriar en varios puntos más, donde la prueba del algodón del unísono con maderas en los agudos le deja de nuevo con las vergüenzas al descubierto. Tampoco anda fino en octavas ni en los pasajes cadenciales puramente "de dedos", ni mucho menos en el poco interés que pone en las demandas dinámicas del texto. De esta forma, el tramo central del disco baja considerablemente el espléndido nivel conseguido por Rattle.

Juan García-Rico

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS

- Aida's Brothers & Sisters.** Bumbry, Marian Anderson, Paul Robeson. Arthaus. 115
- Bach, J. S.: Conciertos para violín.** Wallfisch, Mackintosh/King. Testament. 76
— *Magnificat*. Pierlot. Mirare. . . 79
— *Obra para órgano*. Focroulle. Avie. 78
— *Partitas 5, 6*. Giesecking. Testament. 77
— *Suites orquestales*. Huggett. Avie. 78
- Bach, J. C.: La dolce fiamma.** Rhoter. Virgin. 79
- Balada: Cristóbal Colón.** Carreras, Caballé/Alcántara. Naxos. 79
— *Muerte de Colón*. Jenkins, Mueller/Page. Naxos. 79
- Bartók: Concierto para violín 2.** Menuhin/Furtwängler. Testament. 77
- Beethoven: Concierto para violín.** Kopatchinskaia/Herreweghe. Naïve. 80
— *Sinfonía 3*. Klemperer. Testament. 77
— *Sinfonías 1, 3*. Karajan. Testament. 77
— *Sinfonías 2, 6*. Herreweghe. Pentatone. 80
— *Sinfonías 3, 5*. Dohnányi. Signum. 80
— *Sinfonías 2, 6*. Järvi. RCA. 80
- Benda: Conciertos.** Gardellino. Accent. 80
- Berger poeta.** Lazarevitch. Alpha. 107
- Berlioz: Noches de verano.** Varios. 72
- Biss, Jonathan.** Obras de Kurtág y Schubert. Wigmore. 105
- Blondeau: Non-Lieu.** Bourgogne. Aeon. 81
- Brahms: Réquiem alemán.** Grümmer, Fischer-Dieskau/Kempe. Testament. 77
- Busotti: Il catalogo è questo.** Tamayo. Timpani. 81
- Byrd: Obra completa, vol. 12.** Carwood. Hyperion. 82
- Cantare.** Obras de Bochsá, Glinka-Balakirev y otros. Lott/Moretta. Naïve. 107
- Chaikovski: Sinfonía 5.** Nelsons. Orfeo. 82
- Chopin: Valses.** Fliter. EMI. 82
- Clementi: Sonatas, vol. 4.** Shelley. Hyperion. 83
- Concierto de Europa 2008.** Obras de Stravinski, Bruch y Beethoven. Repin/Rattle. Medici Arts. 115
- Con Messiaen.** Obras de Villa Rojo, Reverdy y otros. Villa Rojo. L. IM. 107
- Contemporary Sound Series.** Obras de Stockhausen, Kagel y otros. Cage. Wergo. 107
- Debussy: Preludios.** Rouvier. Dal Segno. 82
- Donizetti: Fille du régiment.** Devia, Kelly, Praticó/Renzetti. Arthaus. 112
- Dvorák: Danzas eslavas.** Talich. Testament. 77
- Familia Forqueray.** Malec/Urbanetz/Ruiz Martínez. Brilliant. . 108
- Fauré: Canciones.** Beuron/Eidi Timpani. 83
— *Cuartetos con piano*. Wanderer/Tamestit. H. Mundi. 84
- For Children.** Obras de Kurtág, Gubaidulina y otros. Schleiermacher. MDG. 108
- Frescobaldi: Tocatas.** Loreggian. Brilliant. 84
- Froberger: Ricercar.** Asperen. Aeolus. 84
- Getty: Canciones.** Delan/Steinegger. Pentatone. 85
- Giordano: Il re.** Altomare, Cigna/Fratta. Bongiovanni. . . 112
- Giulini, Carlo Maria.** Director. Obras de Rossini, Schubert y otros. Testament. 75
- Gluck: Orfeo y Eurídice.** Gedda, Micheau, Berton/De Froment. Profil. 74
— *Orfeo y Eurídice*. Alagna, Gamberoni, Barrard/Bisanti. Belair. 74
— *Orfeo y Eurídice*. Wesseling, Kleiter, Im/Hengelbrock. Belair. . . . 74
- Goldmark: Merlin.** Künzli, Gabler/Schaller. Hänssler. 84
- Graun: Tríos.** Amis de Philippe. CPO. 85
- Gurlitt: Sinfonía Goya.** Beaumont. Phoenix. 86
- Haendel: Arias.** Zomer/Belder. Channel. 86
— *Mesías*. Doyle, Davies, Clayton/Layton. Hyperion. 87
— *Suites para clave*. Vinikour. Delos. 86
— *Teseo*. Fagioli, Böhnert Schneiderham/Junghänel. Carus. 87
- Hampson. Thomas.** Barítono. Obras de Schumann. Medici Arts. . . 115
- Haydn: Arias.** Rial/Gaigg. Deutsche H. Mundi. 88
— *Cuartetos*. Amadeus. DG. 90
— *Sinfonías "Londres"*. Abbado. DG. 90
— *Sonatas 20, 23, 32, 37*. Figueiredo. Passacaille. 88
— *Sonatas 52-54*. Queffélec. Mirare. 88
- Henze: Gogo no Eiko.** Midorikawa, Takahashi/Albrecht. Orfeo. 89
- Hidalgo: Cuartetos y obras sobre Beethoven.** Zagrosek. Kairos. . . 90
- Hugo Wolf y el Jugendstil vienés.** Obras de Berg, Schoenberg, Schreker y Wolf. Wörner/Bücher. ARS. 109
- In a Silent Way.** Obras de Cage y Feldman. Barbetti/Spinosa. Stradivarius. 111
- Ives: Sonatas para piano.** Eckhardt. Brilliant. 91
- Karajan, Herbert von.** Director. Obras de Mozart, Beethoven y otros. Testament. 75
- Kirkby, Emma.** Soprano. Obras de Vivaldi, Bach, Haendel y Hayes. ABC. 105
- Knecht: Aeolsharfe.** Landshamer, Adler, Brown/Bernius. Carus. . . 91
- Kohaut: Conciertos.** Letzbor. Challenge. 91
- Kreisler, Fritz.** Violinista. Grabaciones completas, vol. 1. Testament. 77
- Lasso: Canciones.** Snellings. Ricercar. 91
- Lava.** Obras de Pergolesi, Porpora y otros. Kermes/Osele. Deutsche H. Mundi. 109
- Mahler: Sinfonía 6.** Barbirolli. Testament. 75
- Martín, Adela.** Pianista. Obras de Albéniz, Martín y otros. Coda Out. 106
- Martín: Cuartetos 1, 3 y 6.** Prazák. Praga. 92
- Mascagni: Amica.** Malavasi, Sotgiu, Dilengite/Benzi. Naxos. 112
- Mendelssohn: Cuartetos.** Leipzig. MDG. 92
— *Sinfonía 2*. Litton. BIS. 92
- Monteverdi: Óperas.** Vartolo. Brilliant. 93
- Mortuus est Philippus Rex.** Obras de Cotes, Vivanco y otros. O'Donnell. Testament. 76
- Mozart: Obras para teclado, vol. 10.** Rampe. MDG. 93
- Musicalische Frühlings-Früchte.** Obras de Flor y Becker. Boysen. Challenge. 109
- Nicholson, Paul.** Clavecinista. Obras de Haendel, Roseingrave y otros. Testament. 76
- O gente brunette.** Obras de Sohler, Champion y otros. Da Col. Ramée. 108
- Obras maestras de la polifonía portuguesa.** Obras de Cardoso, Rebelo y otros. O'Donnell. Testament. . . 76
- Paderewski, Ignacy Jan.** Pianista. Testament. 77
- Paganini: Caprichos.** Papavrami. Aeon. 93
- Pärt: In principio.** Kaljuste. ECM. 94
- Pécour: Sinfonía del jaguar.** Stockhammer. H. Mundi. 94
- Percutonique.** Obras de Bartholomée, Boesmans y Gobert. Ryckewaert/Sullon. Fuga Libera. 109
- Phinot: Misa.** Rice. Hyperion. . . 94
- Piazzolla y más allá.** Obras de Piazzolla, Gordon y Summerhayes. London Concertante. Harmonia Mundi. 110
- Pieczonka, Adrienne.** Soprano. Obras de Puccini. Orfeo. 106
- Prokofiev: Conciertos para violín.** Mordkovich/Järvi. Chandos. . . 94
— *Sinfonía-Concierto*. Gerhardt/Litton. Hyperion. 95
- Puccini: Manon Lescaut.** Zeani, Labò Rinaldi/Cattini. Bongiovanni. 96
— *Tosca*. Cifrone, Secco, Surian/Galli. Dynamic. 112
— *Turandot*. Schnaut, Botha Gallardo-Domàs/Gergiev. Arthaus. . 113
- Purcell: Rey Arturo.** Labin, Ruvio, Vidal/Niquet. Glossa. 113
- Rachmaninov: Danzas sinfónicas.** Alexeev/Demidenko. Testament. 76
— *Obras para chelo y piano*. Geringas/Fountain. Hänssler. . 96
- Reger: Serenatas.** Oxalys. Fuga Libera. 96
- Reino olvidado.** Savall. Alia Vox. 110
- Retrato de Tamás Vásáry.** Obras de Liszt, Brahms, Debussy. Brilliant. 110
- Richter, Sviatoslav.** Pianista. Obras Schubert, Chopin y Schumann. Testament. 77
- Rihm: Concerto/Dithyrambe.** Hodges/Noit. Kairos. 96
- Risonanza.** Obras de Hanus, Eben y Haas. Englichová/Veverka/ Kahánek. Supraphon. 111
- Robert: Grands Motets.** Schneebeil. K 617. 96
- Rossi, M.: Poesía cromatica.** Nevel. Deutsche H. Mundi. 97
- Salonen: LA Variations.** Salonen. Medici Arts. 113
- Sánchez-Verdú: Inscriptio.** García Rodríguez. Verso. 98
- Schoeck: Elegía.** Mertens/Müller-Hornbach. NCA. 97
- Schubert: Canciones para varias voces, vol. 3.** Schäfer, Ullmann, Bauer, Flaig, Schmidt/Eisenlohr. Naxos. 99
— *Momentos musicales*. Fray. Virgin. 98
— *Obras para violín y piano, vol. 1*. Fischer/Helmchen. Pentatone. . . 99
— *Sonatas D. 960. D. 780*. Oppitz. Hänssler. 98
- Schwartz: Música para orquesta.** Masson/Nielsen. Wergo. 98
- Sciarrino: Sui poemi concentrici.** Rundel. Kairos. 100
- Shostakovich: Lady Macbeth de Msenas.** Charbonnet, Vaneev, Grivnov/Conlon. Arthaus. 114
— *Sinfonías 5, 9*. Petrenko. Naxos. 100
- Sibelius: Concierto para violín.** Haendel/Rattle. Testament. 75
— *Sinfonías*. Davis. LSO. 100
- Spirits of England and France 2.** Obras de Semilli, Brulle y otros. Page. Testament. 76
- Strauss: Sinfonía alpina.** Janowski. Pentatone. 101
- Stravinski: Orpheus.** Volkov. Hyperion. 101
- Taneiev: Juan Damasceno.** Sanderling. Naxos. 102
- Telemann: Dúos para flautas.** Oberlinger/Cavasanti. Raum Klang. 102
- Torelli: Conciertos op. 6.** Cicic/Kahming. Signum. 102
- Trío Boulanger.** Obras de C. y R. Schumann y Rihm. Ars. 105
- Veracini: Oberturas y Concierto.** Guglielmo. CPO. 102
- Verdi: Falstaff.** Berry, Zancanaro, Lorengar/Maazel. Orfeo. 102
— *Réquiem*. Brewer, Cargill, Neill, Reylea/Davis. LSO. 102
— *Traviata*. Forte, Pirgu, Meoni/Ricchiotti. Dynamic. 114
- Vivaldi: Argippo.** Fuciková Stepnicková Kapl/Macek. Dynamic. . 102
— *Conciertos*. Chandler. Avie. 102
- Wagner: Anillo del nibelungo.** Mödl, Hotter, Vinay/Keilberth. Testament. 75
— *Ocaso de los dioses*. Schmittberg Meszár, Foster/Riley. Arthaus. 114
— *Siegfried*. Van Hall, Mowes, Foster/Riley. Arthaus. 114
- Wand, Günter.** Director. Obras de Beethoven, Brahms y otros. Profil. 106
- Ward: Música para consort.** Phantasm. Linn. 104
- Weber: Sinfonías.** Kantorow. BIS. 102
- Webern: Obras vocales y orquestales.** Craft. Naxos. 104
- Wired.** Obras de Whitty, Dillon y otros. NMC. 111
- Zappa: Sinfonías.** Murphy. Pentatone. 105

MÚSICA EN USA



Este año se cumplen los cien del nacimiento de Samuel Barber, el autor del célebre *Adagio* que ejemplifica casi a la perfección la doble faz de la música norteamericana, su lucha por pertenecer a los dos mundos: el de los aficionados sin complejos y el de un contexto que a veces no ha sabido comprender la riqueza de la inspiración de un país que de puro enorme no puede sino acabar tocando todas las posibilidades creativas, de la tradición más rancia a la vanguardia más estricta. La conmemoración barberiana no podía detenerse en glosar la figura del autor de *Vanessa*, sino en tratar de, a partir de ese pretexto, averiguar más cosas sobre el mundo a que pertenece. En las páginas que siguen hemos intentado ofrecer un panorama general de la música escrita en Estados Unidos en los últimos cien años, de su variedad y de la influencia que con el tiempo ha ido alcanzando tras haber sido un poco hija de casi todo.

INTRODUCCIÓN A UNA MÚSICA LIBRE

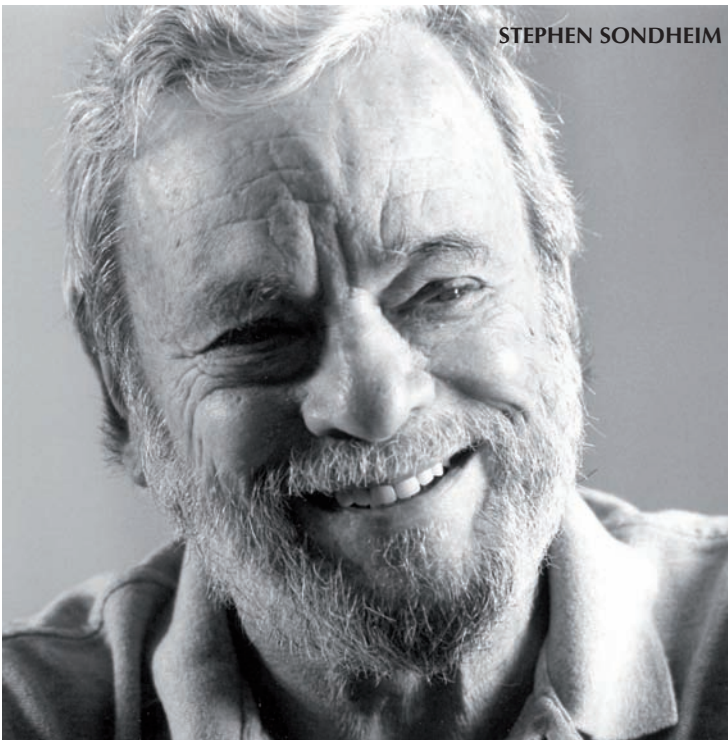
Surge la pregunta: ¿cuándo empieza la música en Estados Unidos? Quizá en *The Book of Psalmes* de Henry Ainsworth. O en algún himno del moraviano John Antes, uno y otro más preocupados en adaptar la herencia del origen del viaje —Inglaterra o la Europa Central— que en sentar ninguna base cuando el arte todavía podía esperar y la música no era aún lo más importante. Lo cierto es que el primer compositor norteamericano verdaderamente digno de ser considerado como tal —o eso se dice— bien podría ser William Billings, que publicaría en Boston en 1770 su *The New-England Psalm-Singer; or American Chorister*. Y eso, la elaboración de un nuevo libro de rezos por parte de un compositor autodidacta que consideraba a la naturaleza como la mejor maestra, marca el inicio de algo que al otro lado del Océano tenía a esas alturas más de mil años de historia. No se trataba de olvidar la música del país de origen sino de empezar de nuevo, de crear la misma identidad propia que las sucesivas victorias sobre españoles y franceses antes, e ingleses después de la partitura fundacional, otorgaban a la comunidad en formación. El poso europeo proseguiría, naturalmente, como fondo creador pero la búsqueda de lo propio sería desde el principio una razón vital y artística que supondría también la inseguridad de una búsqueda —la de esa misma expresión que se quería inconfundible— que no lograría resultados homologables a la historia de la mejor música europea —y no sin tiempo para reconocerlo— hasta la llegada de Charles Ives, por otra parte acaecida poco más de un siglo después de la aparición del benemérito Billings. No quiere esto decir que la música norteamericana nazca, crezca y se desarrolle de un prístino núcleo puritano, de la pura funcionalidad para la iglesia, claro que no, pues la música importada ejerció su función desde siempre en el templo y en el hogar, en los teatros de ópera y en las salas de conciertos. Lo que podríamos llamar la organización profesional, el establecimiento de la creación musical como un ámbito profesional más empieza con aquella precariedad de los recién llegados. Y atraviesa, claro está, casi todo el siglo XIX con el meteórico Gottschalk como principal figura, con el ya nacionalista a la manera europea MacDowell, más fino que aquel Anthony Philip Heinrich, que convirtió *Yankee Doodle* en una pieza para tres violines, violonchelo y piano: *The Yankee Doodleiad: A National Divertimento*.

Lo que anuncia Heinrich, lo que confirma Gottschalk, es también la permeabilidad de conceptos en la música de Estados Unidos, la facilidad y la ausencia de aprioris con que se asocian o se entreveran en ella las ideas propias y ajenas. Es difícil encontrar en la música europea una tendencia semejante a la libertad intelectual, al gusto personal, a esas pequeñas —pero esenciales— concesiones a la realidad como elemento sin el que no es posible la creación. En Norteamérica han convivido a lo largo del siglo



The Psalm-Singer's Amusement. Boston: John Norman, 1781

XX la música para músicos y la música para el público de un modo impensable en Europa, quizá porque también la gradación, los niveles de calidad de lo que aquí hubiéramos llamado el peldaño más bajo del escalafón da la talla con creces. Hablamos, claro está, del musical —en Europa, la revista o el cabaré han sido espectáculos más de ocasión, con una continuidad menor—, del espectáculo norteamericano por antonomasia, exportado, imitado y hasta nacionalizado, capaz de dar obras maestras como las de Rodgers y Hart —¿no han pasado ya a la historia canciones como *My Funny Valentine* o *Where or When?*— Leonard Bernstein —que volverá unas líneas más abajo— o Stephen Sondheim —*Send in the Clowns* es ya patrimonio de la humanidad— mientras aportan a otros repertorios —el jazz—, en forma de *standards*, el alimento imprescindible para vivir. Eso ya era, y sobre todo todavía es, gran música, asimilable y asimilada por propios y extraños, música para el ser humano que nace, se enamora y se muere. Los norteamericanos han producido también una música clásica para el hombre común —por citar al pelo el título de la fanfarria de ese Copland que es casi el más arquetípico entre todos sus pares— que la Europa más cultivada ha tardado en reconocer por el prejuicio cultural de quienes han guiado nuestros pasos. Así debía ignorarse cuidadosamente al citado Copland o a Barber para primar la genialidad indiscutible del seminal Ives, la no menor del para siempre renovador Cage —en cierto sentido también una lección para una vanguardia europea que en algún caso diera la sensación de aguantarle a regañadientes por demasiado brillante— o las gracias de George Antheil, “el niño malo”. Ni siquiera se acababan de entender desde aquí intentos tan libres, tan metidos en esa tendencia tan norteamericana al mestizaje, a la permeabilidad o a la prueba —quiere decirse a todo junto— que representaba Lou Harrison, a quien luego echó una mano Harry Partch a la hora de la consideración de los excéntricos. Sin embargo, sí parecía haber un cierto consenso en



STEPHEN SONDHEIM

Indiana University



LEONARD BERNSTEIN

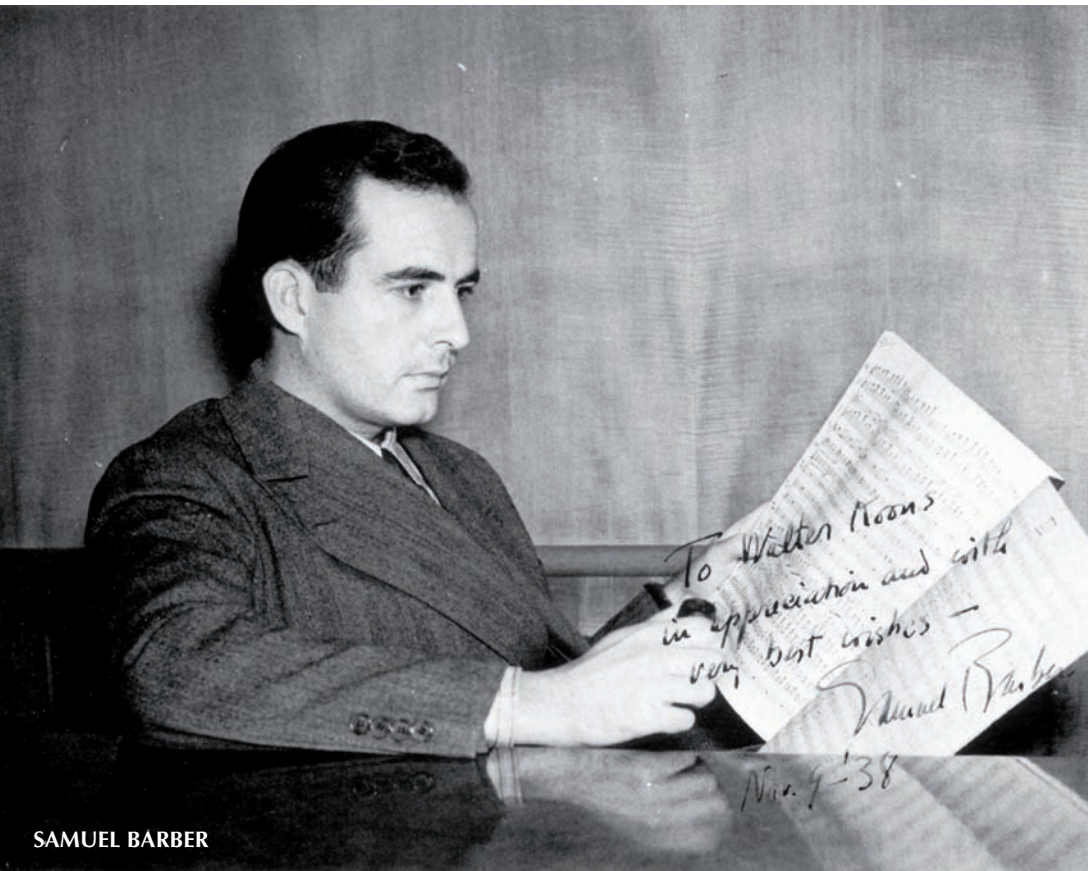
Paul de Hueck

torno al padre de casi todos, es decir al libre pero técnicamente magnífico músico que fue Henry Cowell, al tan complejo unas veces como exultante otras Elliott Carter o al magnífico y munífico Morton Feldman. No es fácil de encontrar en la música americana un *maître à penser* con plenos poderes, un Pierre Boulez que dictara lo que valía y lo que no. Esa suerte que ha tenido.

Al aficionado europeo, y al español, anterior a la generación más joven le ha costado llegar a la comprensión suficientemente cabal de la realidad de la música norteamericana, condicionado por esa visión por encima del hombro de una parte de la crítica de por aquí. Al Bernstein compositor se le ha perdonado la vida con frecuencia gracias a sus cualidades como director de orquesta que hacían ver que, en el fondo, el autor de músicas livianas era un excelente entendedor de Mahler. Basta haber rozado la creación con los dedos para saber cuánto prefiere cualquiera —de Weber a Boulez— escribir algo que no merezca el olvido más que dirigir prodigiosamente una orquesta. Un programa que incluyera las *Danzas sinfónicas* de *West Side Story* era una concesión a lo popular o entraba de lleno en las sesiones de música en familia. Por fortuna, la obra de Bernstein —habría que añadir el éxito tardío en Europa de una ópera como *Candide* que parece haber entrado al fin en el repertorio— ha alcanzado al fin el estatus de producto cultural acabado sin haber dejado de pertenecer al imaginario de los que no acuden a los abonos de las orquestas y aliviando así a los que, haciéndolo, ocultan su gusto para que no se les tache de pusilánimes en la materia. Otro ejemplo de ello lo hallamos en el *Adagio* para cuerdas de Barber, un compositor del que este año se cumplen los cien de su nacimiento, y cuya evocación valdría para convertir este artículo introductorio al dossier en una suerte de alegación propia del abogado del diablo o, si se quiere, en asumir la causa de los más débiles —aparentemente. La pieza más famosa de la música norteamericana junto a *Stars and Strips Forever* sufre por la causa de ser una suerte de himno sentimental. La tragedia del 11 de septiembre lo trajo a la actualidad como réquiem fácil de encontrar para los directores de los informativos, asimilable sin reservas como fondo para el

duelo, y lo hizo aún más famoso sin que casi nadie de los que antes lo ignoraban supieran tampoco a partir de ahí el nombre de su autor. Eso es pertenecer a la herencia común. Y todo tiene también que ver con algo que los europeos conocemos bien.

Otra cuestión que afecta a la música norteamericana es su relación con la realidad, su valentía podríamos decir a la hora de enfrentarse con la actualidad. Lo ejemplifica bien la ópera, empezando por Marc Blitzstein y su *The Cradle will Rock* que iba a dirigir Orson Welles y que fue prohibida sobre la marcha antes de su previsto estreno en 1937. Philip Glass revela en *Satyagraha* la multiplicidad de la cultura global poniendo en danza a Tolstoi y a Gandhi en la época en la que el mensaje pacifista hacía furor. Más ligero nos puede parecer Daugherty con su *Jackie O* pero si alguien podía atreverse a hacer una ópera sobre un ícono de nuestra época como la señora Kennedy, ese debía ser norteamericano. John Adams ha pasado por la política y sus consecuencias en *Nixon in China* o *The Death of Klinghoffer*, retratado la vida de los inmigrantes en California en la comovedora *El Niño* y planteado los dilemas morales de un



SAMUEL BARBER

científico nuclear en *Doctor Atomic*. La historia propia no les arredra a los músicos norteamericanos a la hora de escribir óperas ni otras cosas. Ahí está la doble revisión de la música y lo que representa en *An American Abroad* de Michael Torke o la descripción de lo directamente excitante en *Short Ride in a Fast Machine* del citado John Adams. El repertorio ofrece, como saben los lectores, ejemplos de convivencia ni meramente retórica ni meramente libresca con, por ejemplo, la pintura, como *Rothko Chapel* de Feldman o *Fire and Blood* del mentado Daugherty. Y permítame cerrar este párrafo recordando de nuevo a Charles Ives, autor de músicas con permanente pretexto comunitario, ceremonial, urbano, conmemorativo, desde la grandeza de los *Three Places in New England* al exceso inculcable de *General William Booth Enters into Heaven*.

Todo ello en el contexto de una vida musical, social y política que en buena medida es reflejo del mundo mientras, a su vez, se refleja en él. Es ese mismo mundo del que América recibió en forma de inmigración unos cuantos talentos que dieron a su actividad musical una vitalidad insólita. La llegada de los perseguidos del nazismo, de los “músicos degenerados”, de los directores de orquesta que veían peligrar no ya su carrera sino su vida —y luego de los atraídos por unas condiciones de trabajo más favorables— aportó a una América receptiva —a despecho de las dificultades individuales de cada uno de ellos— un patrimonio que supo hacer propio con celeridad y eficacia, con dinero también, con la ayuda de los medios de comunicación, de la radio, de la crítica de los periódicos. Reiner, Szell, Walter, Kusevitzki, Ormandy, Toscanini, Leinsdorf —el caso Mitropoulos merecería capítulo aparte— reinarán en sus feudos durante largos años, serán capaces de atraer un público fiel y de hacer de los conciertos un lugar de encuentro tan atractivo como para que los más ricos consideraran rentable aportar parte de su dinero al mantenimiento de las orquestas y los teatros de ópera. Unas orquestas

y unos teatros sin los que es imposible escribir la historia de la interpretación musical ni mucho menos la de la época dorada de la industria fonográfica, de aquellos tiempos en los que un disco era un tesoro. Hoy la vida de las orquestas americanas sigue dependiendo de sí mismas, de la capacidad que tengan para buscar aportaciones económicas de sus fieles oyentes, de las instituciones que pueden hacerlo y de los particulares dispuestos a ello. El procedimiento, ya lo sabemos desde este otro mundo tan fuertemente subvencionado, tiene el inconveniente de que, más que en otra parte, allá quien paga manda y los experimentos tienden a hacerse con gaseosa. Pero lo cierto es que la creación no cesa y las orquestas, en efecto, encargan obras nuevas, eso sí, a veces con criterios que en otros lugares se considerarían estéticamente obsoletos pero también, no lo olvidemos, con

la aquiescencia de buena parte del público que no quiere líos. Ya sabemos que la música no es las artes plásticas ni una sinfonía atonal un cuadro abstracto. Con todo, hay orquestas modélicas que ofrecen una programación equilibrada entre lo viejo y lo nuevo, lo conocido y lo inédito y que han hecho precisamente de ese equilibrio su razón de ser y la fuente de su prestigio. Es el caso de la Sinfónica de San Luis que dirige actualmente el californiano David Robertson quien cuenta entre sus destinos anteriores nada menos que con el de haber estado al frente del Ensemble Intercontemporain.

Naturalmente la crítica ha tenido igualmente un papel fundamental en este desarrollo. Crítica académica, tradicional o renovadora en sus planteamientos y crítica que se ha batido el cobre durante años en las páginas de los periódicos o de las revistas de información general disfrutando de espacio para explayarse en una época en la que la información musical —y no sólo la crítica de ópera o de conciertos con pedigrí pero sin interés— parecía importarle a la prensa. Ahí estuvieron Andrew Potter —hoy sucedido por Alex Ross— en el *New Yorker* o el gran Harold C. Schonberg en el *New York Times* donde hoy firma Anthony Tommasini. No me resisto a contar una anécdota que me refería hace años Norman Lebrecht. Decía el crítico británico y colaborador de SCHERZO que él comprobó lo que suponía para un diario tener a un gran crítico en sus páginas cuando, almorzando con Schonberg en Nueva York, comprobó que a éste el *New York Times* le había provisto de una tarjeta American Express Gold. Alguien demasiado sarcástico podría pensar que así se comprende la dedicatoria de Schonberg en su libro *The Great Conductors*, publicado por el editor y melómano Victor Gollancz en 1968: “For many reasons to *The New York Times*”. Eran otros tiempos.

Pasen y vean.

Luis Suñén

Música contemporánea '10

XXI Jornadas de Música Contemporánea de Granada
Ciclo de Música Contemporánea de Sevilla

3-MAR / Sevilla

9-MAR / Granada

Carles Santos
"No al No"

Carles Santos, Piano

16-MAR / Granada

17-MAR / Sevilla

Ensemble Orquesta de Cadaqués

Obras de Peter Maxwell Davies, Agustí Charles
y David del Puerto

23-MAR / Granada

24-MAR / Sevilla

Pacifica Quartet

Obras de Elliott Carter

6-ABR / Granada

7-ABR / Sevilla

Sequenza Sur

Obras de Steve Reich, James MacMillan, Javier Álvarez,
Mario Lavista y alumnos de la Cátedra
de composición Manuel de Falla

13-ABR / Granada

14-ABR / Sevilla

Ensemble neoArs

Obras de Kaija Saariaho, César Camarero, Martín
Matalón, David del Puerto, Iluminada Pérez Frutos,
Marisa Machado, Jesús Torres, etc.



4-MAY / Granada

5-MAY / Sevilla

Zahir Ensemble

Obras de Pierre Boulez, J. M. Sánchez Verdú
y George Antheil

11-MAY / Granada

12-MAY / Sevilla

Taller Sonoro

Obras de Fausto Romitelli y Olga Neuwirth
Estrenos en España

18-MAY / Granada

Proyecto Lorca

"Otra Utrera"

Una propuesta de Pedro G. Romero para Proyecto Lorca
Obras de Maquina P.H., Mauricio Sotelo, Alfredo Lagos

Curso de estética y apreciación de la música contemporánea

En colaboración con la
Universidad de Granada
y la Universidad de Sevilla

Abonos disponibles / Consultar horario y precio

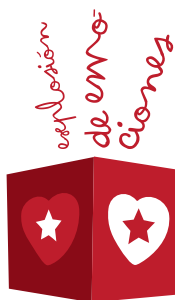
Información y suscripciones:

Teatro Alhambra

Molinos, 56. 18009 Granada // 958 028 000
info.teatro.alhambra@juntadeandalucia.es

Teatro Central

Avda. José de Gálvez, 6 (Isla de la Cartuja) 41092 Sevilla // 955 037 200
central.info@juntadeandalucia.es



teatroalhambra

teatro Central

15^o
ANIVERSARIO

Un proyecto de:



En tu reserva/venta telefónica deberás indicar si tienes algún tipo de bonificación.
Para que estos descuentos sean efectivos debes presentar la tarjeta acreditativa correspondiente al recoger tu ENTRADA.

www.teatroalhambra.com || www.bonocultural.es

Teatro Alhambra: Molinos, 56. 18009 Granada. T. 958 028 000

www.teatrocentral.com || www.bonocultural.es

Teatro Central: José Gálvez, 6. (Isla de la Cartuja) 41092 Sevilla. T. 955 037 200

ÓPERAS Y OPERISTAS MADE IN USA

A veces miran los europeos a los compositores de Estados Unidos como a animales curiosos que se empeñan en componer "a la antigua". A su vez, muchos estadounidenses miran a los europeos como a animalejos empeñados en una modernidad que los estanca. En ópera se nota más: los europeos insisten en el experimento, o su simulacro; los estadounidenses ensayan el post-Gershwin o el post-Menotti con insistencia. Alcanzaron un tardío acierto, una plenitud operística primera allá por los años treinta y no quieren renunciar a ese camino así como así. Todo empezó con *Four Saints in Three Acts*, de Virgil Thomson (con Gertrude Stein de libretista), y con *Porgy and Bess*, de George Gershwin, en 1933-1935. Ha sido fructífero, como cuando el propio Thomson compuso, también con Gertrude Stein, *The Mother of us all*, sobre la feminista Susan Anthony. Pero hay que preguntarse si es para siempre. Al lado, están los vanguardistas. Ives no se acercó jamás a la ópera. Carter compuso un acto que es una especie de ópera, *What Next?* No digamos John Cage, que compuso algo parecido a unas antióperas, las *Européras*: ¿se imaginan a John Cage en el Met? Otros vanguardistas, como Morton Feldman, han hecho algo que puede considerarse ópera a partir del experimentalismo más riguroso y sin concesiones: no se pierdan *Neither*, una auténtica virguería a partir de un texto de Beckett, si es que eso es un texto, sobre el reaprendizaje del habla. Así, estamos ya a mediados de los setenta.

Hay un fenómeno muy de aquel país: la Universidad es un centro de creación operística (y de música en general). Además de la envidiable red de teatros, con el Met como faro con más solera y poderío, está la Universidad. Hace más de medio siglo Carlisle Floyd estrenaba *Susannah*, su primera ópera y una de las más importantes de las compuestas por un músico estadounidense, en la Florida State University (24 de febrero de 1955). Y en febrero de 2007 se estrenaba en la Indiana University Jacob's School of Music la ópera *Our Town*, de Ned Rorem (libreto de Sandy McClatchy, basado en la pieza de Thornton Wilder).

Tal o cual Universidad hace encargos de cámara, sinfonías y óperas; y las intercambia con otros centros universitarios e incluso salas de conciertos del país. Y hasta se innova en cuestiones como la música barroca. De la Universidad salen muchos cantantes, instrumentistas y directores de orquesta o de escena. No se consideran imprescindibles las voces de divos. Se forman las voces en los teatros y centros de enseñanza de tal estado, de tal condado, y en el trabajo de los repertorios se desarrollan las calidades, se decantan las especialidades. Hay muchas oportunidades para que un compositor dé a conocer sus óperas gracias a los encargos de las universidades, complementario del de los teatros operísticos del país, que también se sienten obligados a estrenar óperas contemporáneas.

Olvidos, moribundia, resurrección

Y no es que el compositor viva allí en Jauja. Hay casos dolorosos. Pensemos en el olvido en que se sumió la obra de George Antheil, y en especial sus óperas *Transatlantic* (1930) o *Volpone* (1953), no revisadas hasta mucho después de su fallecimiento. Pensemos en la única ópera de Bernard Herrmann, el espléndido compositor de la cantata *Moby Dick*, conocido sobre todo por sus composiciones



Ken Howard

Four Saints in Three Acts, en la Houston Grand Opera, 1996.

para el cine (*Citizen Kane*, *North by Northwest*, *Vertigo*, *Psycho*, *Taxi Driver*). Esa ópera es *Wuthering Heights*, esto es, *Cumbres borrascosas*. Parte Herrmann de un libretto de su esposa, Lucille Fletcher, adaptación de la novela de Emily Brontë. Herrmann lleva más lejos, con mayor eficacia y libertad, lo que le ha dado al cine y lo que ha aprendido en él, dentro de una tradición postromántica y también moderna que es algo más que un compromiso, más que un *eclecticismo* (palabra detestable: sirve para decir que no eres de los nuestros, pero que sabemos que los otros no te quieren en sus filas). Esta ópera terminada en 1951 sólo se estrenó en versión de concierto, dirigida por Herrmann, pero en Londres y ya en 1966. Al menos sirvió para que Unicorn la grabara. No se estrenó de veras en un teatro hasta 1982, siete años después del fallecimiento de Herrmann (Ópera de Portland, Oregón). No es un dato sin importancia el siguiente: Carlisle Floyd estrenaba otra ópera tres años después de su *Susannah*; y su título era precisamente *Wuthering Heights* (1958).

Otro de los aspectos de este tipo de creación contemporánea por encargo en la Universidad admite aproximaciones distintas. Podríamos decir, simplemente: no se admiten obras de vanguardia, no se admiten experimentos radicales. No es del todo así, ya lo trataremos con más amplitud.

Se compusieron muchas óperas antes de *Cuatro santos* y *Porgy*, desde luego. Pero nadie las recuerda. En el periodo de entreguerras no sólo se produjo el auténtico nacimiento de la ópera de Estados Unidos, sino también (antes) la gran crisis que a punto estuvo de impedir ese nacimiento.

Nadie quería esas óperas, ni los teatros, ni el público, ni la crítica. Después de la guerra, el invento se hundió. Y eso fue benéfico, porque surgió lo auténticamente americano de USA: la prosodia y la limitada orquesta de Thomson ajena al modelo europeo, la introducción de unas pautas folk palmarias pero no abrumadoras, una música popular propia de un país poblado por gentes del viejo mundo europeo y africano, cada uno con sus propios *folk patterns*. Y entonces se produjo el milagro de *Porgy and Bess*, obra de un compositor malquerido de los músicos serios, George Gershwin, que había tenido demasiado éxito en el musical hall y en la revista: ¿acaso pretendía ser también el Verdi de la Unión? *Porgy and Bess* es hoy día uno de los títulos más importantes del repertorio del siglo XX, y al mismo tiempo es una obra que gusta a todo el mundo, y así fue desde el principio. *Porgy and Bess* no es una *jazz-opera*. Si acaso, es una *blues-opera*. Y, desde luego, es una *folk-opera*. De Thomson y del milagro de Gershwin, prematuramente fallecido éste cuando iba a dar lo mejor de sí, de esa doble propuesta provienen muchas de las óperas compuestas en aquel hermoso país hasta hoy mismo. Hasta, por ejemplo, la ya mencionada *Our Town*, de Ned Rorem, el rey de la línea, del canto, de la balada. Y pasando, desde luego, por la espléndida *Susannah* de Floyd.

Los tiempos de Marc Blitzstein

Junto a Thomson y a Gershwin hay que añadir un tercero, Marc Blitzstein. El senador McCarthy sigue hacienda de las suyas medio siglo después: no se entiende que una gloria nacional como Marc Blitzstein (Marcus Samuel Blitzstein, 1905-1964) no aparezca en los manuales y las discografías al mismo nivel que Copland, Thomson, Roy Harris y —admitámoslo— después del abrumador Gershwin. Blitzstein fue músico precoz, niño prodigio, homosexual y comunista, y lo incluyeron en la lista negra los productores de Hollywood. Sus compatriotas se dividen entre los que preferirían olvidarlo, y muy a menudo consiguen que los demás no se acuerden de él; y quienes lo colocan como uno de los grandes de la creación musical del siglo XX en Estados Unidos. Por ejemplo, Tim Robbins le dedicó hace diez años una película entrañable, *Cradle will rock*, que toma el título del musical que compuso Blitzstein para Orson Welles allá por 1937 (Welles era por entonces un joven de veintidós años; estaba a punto de producirse el milagro radiofónico de *La guerra de los mundos*, 1938, en la que participaría Blitzstein). *Cradle* es el título más conocido de Blitzstein, y fue su libretista, pianista, director, cantante, de todo. Sin duda tiene algo de operístico, como lo tienen otros *musicals*, como *Street Scene*, de Weill; *Oklahoma!*, de Rodgers y Hammerstein; *West Side Story*, de Bernstein (y el imprescindible Jerome Robbins, todo hay que decirlo).

Tiene dos intentos teatrales posteriores más conseguidos, pero menos populares: *No for an Answer* (Un no por respuesta, 1941); y *Regina* (1949, auténtica ópera, basada en el melodramático de Lily Hellman *The little foxes*, esto es, *La loba* de William Wyler, uno de los grandes personajes de Bette Davis, *malvada-malísima*). También tiene gran interés teatral su adaptación de la espléndida comedia dramática del irlandés Sean O'Casey, *June and the peacock* (Juno y el pavo real), con el título de *Juno*. Blitzstein tuvo una muerte lamentable y dejó al menos dos piezas operísticas sin terminar (las terminaron manos ajenas): *Tales of Malamud* y *Sacco and Vanzetti*. Sólo esos títulos ya nos dicen mucho. Blitzstein era anti-Weill al principio, consideraba que este compositor hacía concesiones a la galería. Con el tiempo llegó a adaptar obras suyas en colaboración con la viuda del propio Weill, Lotte Lenya. Tuvieron más éxito que sus propias obras.



BBC, London

Virginia Copeland como Annina durante la grabación de *The Saint of Bleeker Street* de Menotti, por la BBC Television.

Casticismos

El compositor Scott Joplin fue el rey del ragtime (piezas famosísimas como *The Entertainer* o *Maple Leaf Rag*), un pianista y compositor negro nacido en Texas hacia 1868; de los primeros hijos de esclavos nacidos ya en libertad. Su *Treemonisha* tiene un libreto optimista: una muchacha negra contra la superstición, por la libertad de los negros a través de la educación. El propio Joplin da detalles sobre la vida de los negros en una plantación como la que sirve de marco a la acción, que comienza en 1884, cuando la protagonista tiene dieciocho años: ha nacido en 1866. La encontró en un árbol su mamá Monisha. De ahí, su nombre. La importancia de *Treemonisha* habría sido grande de haberse estrenado en buenas condiciones en su momento. Joplin la publicó a sus expensas en 1911 y trató de darla a conocer a unos cuantos interesados en una versión de concierto que funcionó muy mal. La ópera esperó sesenta años para subir a un escenario. Al menos no se perdió por completo, como otra ópera suya, *A Guest of Honor*. De nuevo fue una institución académica la que permitió la resurrección: Morehouse College, Atlanta, Georgia, con arreglos muy meritorios, dirección escénica de Katherine Dunham y musical de Robert Shaw (enero de 1972). Así, hasta la producción de la Ópera de Houston de Frank Corsaro, con dirección y nuevos arreglos de Gunther Schuller. La cosa no ha terminado ahí. Rick Benjamin estrenó con la Paragon Ragtime Orchestra su propia orquestación en junio de 2003, en San Francisco (Stern Grove Festival), con un conjunto pequeño, porque según él la opción de Schuller es “verdiana”, inapropiada.

El compositor de óperas por excelencia es el italiano americanizado Giancarlo Menotti (1911-2007), longevo, entusiasta, inquieto. Trajo ciertas pautas italianas a la ópera de Estados Unidos, como el verismo, pero tuvo que inventar en parte, junto con otros colegas contemporáneos, la auténtica prosodia de esta parte del mundo. Desde luego, él es operista, los demás son a su lado compositores que se acercan de vez en cuando a la ópera. Menotti solo nos obligaría a un dossier entero. Su primera época ve una serie de éxitos indiscutibles, casi siempre obras de *medio metraje* como *The Consul*, *The Medium*, *The Telephone*, *Amahl and the Night Visitors* (ópera para televisión con reyes magos incluidos que se ha visto en todo el mundo, una obra muy “para esas fiestas”), aunque también de metraje largo, como *The Saint of Bleeker Street*. Todo esto apenas entre 1948 y 1955.

Una de las óperas más importantes del siglo XX estadounidense es *Vanessa* (1958), de Samuel Barber (1910-



Antoni Bofill

Einstein on the beach, temporada 1992-1993, en el Gran Teatre del Liceu.

1981) con libreto de Menotti. Barber se tomó su tiempo para componer una ópera y llevaba a las espaldas mucha música vocal. Es como un melodrama a la antigua. El romanticismo fue enfermizo a menudo, tanto en su fascinación por las ruinas, la muerte o en la hipertrofia del yo, como en su invención del nacionalismo tribal. Pero en *Vanessa*, lo enfermizo está contemplado como lo que es, como síndrome. Vanessa espera durante años y años. Por fin, llega él. Pero no es él, sino su hijo. Erika podía ser el amor de ese Anatol hijo que llega, porque es joven, como él. Pero no: triunfa la que espera, y ese hombre se deja hacer. Será Erika, que renuncia al hijo que habría sido de Anatol (el aborto, algo impensable en la ópera romántica), la que en adelante espere. Se cierra el círculo. Barber lo lleva todo mediante una continuidad de canto desde la prosa breve, concisa, implacable de Menotti. Sorprende esa línea de canto permanente como sorprende esta obra en plena década vanguardista. Ese canto, que no es belcantista, ni tampoco verista, culmina en el quinteto del acto cuarto, que cumple una función lírica y dramática semejante al trío de *El caballero de la rosa*.

La *folk opera* se consolida con una serie de títulos que van desde las óperas de Douglas Moore (1893-1969: *The Devil and Daniel Webster*, 1939, a partir del relato de Stephen Vincent Benet y algo anterior a la película de William Dieterle; y, sobre todo, *The Ballad of Baby Doe*, 1956) y las del americano de origen alemán Lukas Foss (sobre todo *The Jumping Frog of Calaveras County*, 1949, basada en Mark Twain, y de ahí lo folk y lo humorístico y poco menos que bufo) hasta obras como *Desire under the Elms*, música de Edward Thomas y libreto de Joe Masteroff a partir de la obra de Eugene O'Neill. Es un compromiso entre la música folk ligera que pretendía Thomas y la de más amplio vuelo que sugería el libretista y más tarde algunos colaboradores de Thomas como Robert Ward. La primera vez que se vio esta ópera fue en 1978, en el Teatro de O'Neill de Connecticut. Tardó en alcanzar los grandes teatros, y por fin se grabó en disco en 2002. En SCHERZO hemos dado noticia de ese registro

dirigido por George Manahan para Naxos.

En 1976 irrumpió el *minimal* en la ópera. Fue en el Festival de Aviñón de ese verano, cuando se estrenó *Einstein on the beach*, primera ópera de Philip Glass (1937). Glass no se considera un minimalista, sino "un compositor de música con estructuras repetitivas". A esta ópera le han seguido un número considerable, como las que forman trilogía con *Einstein: Satyagraha* (1980) y la muy divulgada *Akhmaten* (1983). A algunos no les sorprende lo prolífico de Glass: con un intervalo y un arpeggio te hace dos horas y media de música, dicen algunos: exageran. La fascinación que produce lo repetitivo ha dado paso a uno de los fenómenos más interesantes de la composición no sólo operística de finales del siglo XX. Y *Einstein on the beach* es su primer título para el teatro lírico. Una obra tan larga que podías entrar y salir durante la representación, que además tenía *knee plays*, esto es, *piezas gozne*, del

autor de la puesta en escena, el inseparable y también repetitivo Bob Wilson. El fenómeno es interesante, desde luego. Y no sólo por una cuestión artística. Glass y Wilson han conseguido imponerse en el mundo entero a todo tipo de gestores públicos y a veces privados. Hubo un tiempo en que nadie se atrevía a oponerse a ellos. Su fórmula ha hecho la fortuna de ambos y de toda una industria que los



Metropolitan Opera

Boceto para la escenografía por Michael Yeargan, para el estreno en la Metropolitan Opera de *The Great Gatsby*, 1999.

rodea. ¿Se trata de arte, realmente? En teatro, las ocurrencias de Wilson fatigan desde hace tiempo. En música, hay dudas crecientes sobre el valor de la aportación de Glass. Por otra parte, Glass adelanta el fenómeno de John Adams.

Busoni consideraba que el realismo es lo menos adecuado para la ópera. Aun así, en Estados Unidos hay numerosas óperas basadas en piezas teatrales de autores del país de base realista (o expresionista): *El emperador Jones*, *A Electra le sienta bien el luto* o *Deseo bajo los olmos* son dramas de Eugene O'Neill llevados al teatro lírico.



Kari Hakli

Nixon in China, ópera de John Adams por la Ópera Nacional de Finlandia, 1990.

co por Louis Gruenberg, Martin David Levy y Edward Thomas en fechas muy distantes del siglo pasado; o *Un tranvía llamado Deseo*, de Tennessee Williams (André Previn, 1998). Más sorprendente es que narraciones como *Of Mice and Men*, de Steinbeck, o *El gran Gatsby*, de Francis Scott Fitzgerald, hayan servido para sendas óperas de Carlisle Floyd en 1970 y John Harbison en 1999. ¿No desmiente esto las teorías de Busoni? O que una pieza teatral como *Panorama desde el puente*, de Arthur Miller, dé lugar a una ópera; pero su argumento es muy del verismo. *Las brujas de Salem* (The crucible), del mismo dramaturgo, se llevó pronto a la ópera (Robert Ward, 1962, y tuvo un Pulitzer). Renzo Rossellini (hermano de Roberto) ya había estrenado en 1961 su propia ópera *Uno sguardo sul ponte*. El cine ha dado lugar a óperas en no pocas ocasiones en este país. Uno de los títulos más recientes es *Brief encounter* (2009), de André Previn, basada, como demuestra el título, no tanto en la pieza de Noël Coward como en la película de David Lean de 1945.

A view from my ridges

Permítannos ahora un panorama de unas dos décadas, desde 1987 hasta ahora mismo. Son óperas importantes de estos veinte últimos años, pero hay que advertir lo de siempre: que son todos los títulos y compositores que están, pero no están todos los que son. Unos darán la razón a la teoría *folk opera-realismo*, etc. Otros la desmentirán. Otros, en fin, se irán por el lado de la vanguardia. Pero faltan algunos, ya lo creo que sí.

1987. *Nixon in China*, de John Adams. Es la primera de la ya amplia serie de óperas de Adams, aunque no es tan prolífico como Philip Glass. El tema del libreto de Alice Goodman es casi contemporáneo, una juega muy seria sobre el viaje de Nixon a la China de Mao en 1972, tras reconocer a este país. Nixon y su esposa, Pat; Mao y su esposa, que le hace tragarse a los Nixon una obra teatral-musical que es todo un panfleto, *La emancipación roja de la mujer*; Kissinger y Chu Enlai. Música pop, música repetitiva, danzas urbanas (¡el famoso foxtrot!). La puesta en escena en Houston era de Peter Sellars, nada menos, que había inspirado la obra. Esta ópera fascinó, gustó, y ha servido de ejemplo a seguir: personajes conocidos de actualidad, más o menos próxima, visión pop y de *mass media*, más líneas vocales cercanas a la música ligera. Óperas tan distintas como *Tania* o *Jackie O* le

deben ese tipo de inspiración pop, aunque no tanto en lo musical. *Nixon in China* inaugura una época nueva. Aunque muchos no las tengan todas consigo: ¿es obra de arte o un bonito truco? Las otras óperas de Adams son *The Death of Klinghoffer* (1991), *I was looking at the ceiling and then I saw the sky* (1995), *El Niño* (2000), *Doctor Atomic* (2005) y *A Flowering Tree* (2006).

1987. *Valis*, de Tod Machover, basada en una novela del mismo título de Philip K. Dick. El neoyorquino Machover, discípulo de Elliott Carter, es un auténtico vanguardista y se ha formado sobre todo en el IRCAM de París. Su primera ópera, *Valis*, requeriría todo un artículo no sólo por su originalidad, sino sobre todo por la ambición experimental del dispositivo puesto en marcha: una base electrónica que abarca todo el paisaje sonoro, el uso del sistema de procesamiento de las voces inventado por Giuseppe di Giugno

(profesor de Machover desde la llegada de éste al IRCAM en 1978), el realce y mejora de la voz y los instrumentos por métodos no sólo electrónicos (de ahí surge un concepto muy de Machover: *the hyperinstrument*). Entre otras muchas obras, Machover ha compuesto otras óperas, como la interactiva *Brain Opera* (1996) o como *Death and the powers*, a la que nos referimos al final de este artículo.

1992. *Tania*, de Anthony Davis (1951), es una *jazz opera*, y su compositor es un auténtico jazzista. *Porgy* no era una jazz opera, pero *Tania* sí lo es, al menos en cuanto a procedimientos de base; digamos que parte del *cool*, aunque con un nivel de conciencia sonora que no puede ignorar lo que se ha hecho en jazz en los años sesenta a noventa. El originalísimo libreto de Michael John LaChiusa trata de Patty Hearst y su secuestro por el Ejército Simbótico de liberación, primero, y su militancia, después, con sus secuestradores y violadores allá por 1974; o, más bien, lo que querían ver los medios de comunicación en tan esperpéntico caso. Bonito destino el de esta muchacha, nieta del gran manipulador de la prensa Randolph Hearst, perdiendo dignidad, memoria e identidad a manos de unos curiosos matones con coartada. Es una ópera con personajes que son mezcla de la realidad política y del imaginario pop, como *Nixon in China*. Pero, atención, Davis ya había estrenado antes un par de óperas, entre ellas una sobre el líder negro Malcom X. Davis acaba de estrenar su sexta ópera, *Lilith*, en 2009.

1995. *Harvey Milk*, de Stewart Wallace. El caso del asesinato de Harvey Milk en 1978 causó conmoción. El primer homosexual elegido por el pueblo. Milk era concejal. Era en San Francisco, y un nibelungo representante de la América profunda lo mató, junto al alcalde. Wallace se aparta de la *folk opera* y a cambio ingresa en la sinagoga, habitual en él como *cantor* que es. Y también en la música pop, así como en una rica trama incidental que toma prestados procedimientos del minimal o de la pura y simple música cinematográfica; como en determinados momentos de desasosiego y misterio. Algunos consideran que ésta es la ópera más importante de las últimas décadas. Wallace hizo cambios importantes en la obra en la reposición en San Francisco, posterior al estreno de Houston y el Lincoln Center de Nueva York (siempre Houston, caramba). Así la grabó Donald Runnicles para Teldec en noviembre de 1996.

1999. *A View from the Bridge*, de William Bolcom. La opción de Bolcom y Arnold Weinstein, su libretista, es



Marty Sohl

Escena de *A View from the Bridge*, de William Bolcom en la Metropolitan Opera, 2002.

potenciar la tragedia social y erótico-familiar mediante la fórmula de la *folk opera* y el diseño de un coro popular que condiciona las situaciones y la acción, no lejos de Thomas y Masteroff en *Desire under the Elms*. Así, el pleno realismo es imposible. El recitativo cantabile es más atrevido, más moderno que en la *folk opera* antigua, es posible una charla amplia sin necesidad de arias o cantos folclóricos más que en momentos muy concretos. Las partes plenamente ariosas, las arias propiamente dichas, son de lo menos interesante. Es una ópera austera, de corte tradicional, que a veces se nutre de lo mejor de la música popular de Estados Unidos, que pasa por el jazz y el blues urbano. Las danzas definen a menudo las escenas, le proporcionan ámbito sonoro, y son de corte popular, ligero.

2000. *Dead man walking*, de Jake Heggie (1961). Es la primera ópera de Jake Heggie, que desde entonces no ha parado de componer para el género. Si podemos hablar de compromiso social, ético y político, esta ópera es un buen ejemplo. El excelente libreto de Terrence McNally se basa en el libro testimonial de la hermana Helen Prejean que sirvió a Tim Robbins (de nuevo él) para la película de igual título protagonizada por Susan Sarandon y Sean Penn, 1995. Es la tradición de la *folk opera*, pero el tiempo no ha pasado en balde, Heggie era ya un excelente liederista y tenía una base de composición vocal envidiable; los efectos dramáticos son en dos o tres ocasiones de veras sobrecogedores: la ejecución, por ejemplo, quién se hubiera atrevido con ese tabú escénico. En 2010 estrenará Heggie en la Ópera de Dallas su cuarta ópera, nada menos que basada en *Moby Dick*, la supernovela de Herman Melville. En 2004 estrenó *The End of the Affair*, basada en la novela de Graham Greene; y en 2008 *Last Acts*, ópera de cámara a partir de textos de McNally.

2006. *The Greater Good or The Passion of Boule de Suif*, de Stephen Hartke. Basada en la *nouvelle* de Guy de Maupassant y en una pieza de Philip Little, estamos ante una cierta *desviación* de las pautas de la ópera americana: ni vanguardia, ni *folk*, ni jazz. Aquí hay una inspiración en



Dead Man Walking de Jake Heggie. Ópera de Cincinnati, 2002.

waukee, 1961) hemos reseñado en SCHERZO la primera de sus óperas, *Shining Brow*, de 1993, con motivo del espléndido registro dirigido por JoAnn Falletta para Naxos. *Amelia* se estrenará en mayo en Seattle. Sabemos que el papel principal lo cantará la mezzo Kate Lindsey. El libreto de Gardner McFall mezcla lo transcurrido en tres décadas, desde la niñez de la protagonista, cuando su padre muere en Vietnam; hasta finales del siglo pasado. No conocemos ni una sola nota de esta ópera, pero si la excelente *Shining Brow* era la primera, y hay otras cuatro después, cabe esperar mucho de este sexto título de Hagen.

2010. *Death and the Powers*, de Tod Machover. La Ópera de Montecarlo prepara toda una bomba en septiembre con esta nueva ópera de Machover encargo del Media Lab del Instituto de Tecnología de Massachusetts, una historia cuyo título evoca *El tiempo y los Conway*, otra familia, casi un siglo después. Elementos robóticos-musicales, muebles que suenan, que no son muebles, y voces entreveradas porque esto va a ser una ópera, una maquinaria técnica de sabor futurista. La cosa promete.

Europa, en Britten, al menos en lo que se refiere a la prosodia, pero de una manera más radical, más *moderna*, por decirlo así. Lo europeo va más allá. Hartke no se arredra ante la vanguardia, o si lo preferimos ante el postserialismo vienes más que en el apogeo de la vanguardia de posguerra. No hay eclecticismo, sino auténtica creación teatral a partir de elementos diversos que están ahí para el compositor contemporáneo. Atención a esas líneas vocales nerviosas, rotas, de corta frase, atención a ese rico, variado, siempre inesperado acompañamiento orquestal.

2010. *Amelia*, de Daron Hagen. De este compositor (Mil-



Semana Santa Madrid 2010

Ciclo de conciertos de música sacra

del 20 de marzo al 4 de abril

Información conciertos y procesiones:

esmadrid.com/semanasanta
010 Línea madrid

Colabora:

LA RAZÓN



¡MADRID!



CRAWFORD SEEGER



JOHN CAGE Y MERCE CUNNINGHAM

North Carolina State Archives

LA VANGUARDIA NORTEAMERICANA

A l contrario de lo que sucede en Europa, donde los compositores que se dan cita en los cenáculos de la nueva música, en los años siguientes a la segunda posguerra, necesitan de un fuerte aparato teórico para reafirmar sus posturas rupturistas, en el ámbito norteamericano los músicos asumen con relativa naturalidad el paso a una posición de vanguardia. Esa naturalidad ya está perfilada en la manera como autores de la tendencia modernista de la primera mitad del siglo XX (Crawford Seeger, Cowell, Thomson) acceden a las salas de conciertos. Su obra es admitida sin reparos por la audiencia y la continuidad y transformación de ese legado, tras la Segunda Guerra Mundial, está asegurada; no ha habido, por tanto, la misma necesidad de ruptura que en Europa, donde la nueva música tiene que luchar contra unos moldes ya muy arraigados. El destino de cada composición es la convencional sala de conciertos, donde la animadversión hacia lo nuevo se alarga hasta nuestros días. En Estados Unidos, en cambio, la obra de nuevo cuño tiene otros modos y ámbitos en los que darse a conocer. Las compañías de ballet moderno, las galerías y museos de arte contemporáneos, los centros universitarios, han sido, por lo general, los espacios que han acogido con normalidad las nuevas experiencias sonoras. No se ha reflejado, por tanto, la misma sensación traumática que se ha dado en Europa para muchos compositores modernos. Tampoco hay que hablar, con respecto a la producción musical norteamericana, de un grupo que encare la modernidad con el propósito de crear una escuela de vanguardia. Solamente con el paso de los años, la musicología ha tendido a hacer del círculo de compositores que surgen en torno a John Cage en los 50 (Feldman, Wolf, Brown, Tenney) un grupo de nueva música comparable con los que se dan en Europa, pero, en realidad, si hay un nexo entre ellos es dado por la afinidad con la experiencia plástica. Al contrario, otra vez, que en Europa, donde la relación con la pintura contemporánea sólo es episódica, los compositores de la vanguardia norteamericana mantienen una estrecha colaboración con los artistas plásticos. Esa relación se alarga hasta nuestros días, pues no de otra forma hay que explicar allí el auge del arte sonoro, que se manifiesta, como se sabe, como interinfluencia de las distintas artes. Gracias al fluido diálogo que han mantenido en América los compositores con los otros artistas y con las compañías de

ballet, ha habido una gran regularidad de estrenos musicales. La obra musical nueva se ha insertado en la sociedad por medio de cauces distintos a los que procura la sala de conciertos. Es de esa manera como el compositor clave de la vanguardia, John Cage, irrumpe en el panorama musical. Los ballets, entre otros, de Merce Cunningham, le propician, ya en los años 40, una libertad de lenguaje y de expresión impensables, en esos momentos, en el viejo continente. El núcleo de la modernidad norteamericana, que, tras la segunda posguerra, queda claro que lo asumen Cage, y, por extensión, Morton Feldman, está flanqueado, por un lado, por las posturas excéntricas de Partch y Nancarrow, que cruzan el siglo practicando un lenguaje independiente, y, por otro, por el representado por la facción minimalista. La Monte Young es el más preclaro de todos esos compositores, del que surgirá la corriente más fiel a los postulados de libertad con se mueve la música en Estados Unidos en el último tercio del siglo XX y llega a los tiempos actuales.

El legado que nos deja un músico como Conlon Nancarrow bien podría calificarse de aluvión de estéticas, pues se dan en su propuesta tanto signos de las corrientes progresistas como de las ya consolidadas por la historia, lo que casi lleva a la tentación de incluirlo en la escuela neoclásica: está, a veces, más cerca del estilo globalizador de un Virgil Thomson que del ruido de Cage. Lo que distingue a Nancarrow es el sonido y es ahí donde enlaza a la perfección con la modernidad de un Cage, de un Young. El timbre de sus piezas para pianola (los *Studies for piano player*), con su proliferación de ritmos, convierte a Nancarrow más en un autor extemporáneo, ajeno a la vanguardia, pero también plenamente identificable con ella.

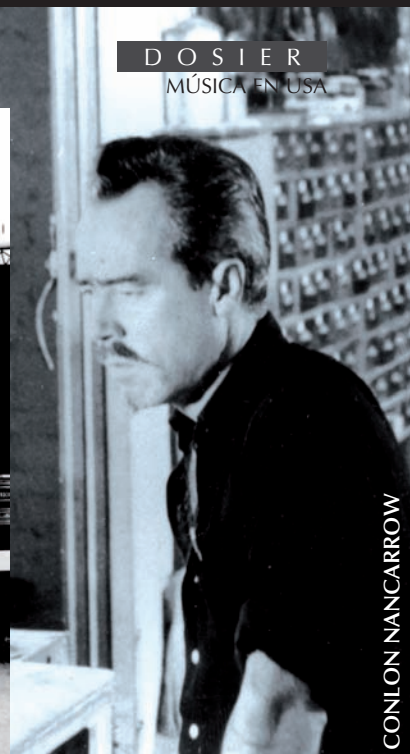
La figura paradigmática de la libertad en la que se mueve el compositor americano es Harry Partch, quien grabara su obra en disco, en compañía de unos instrumentistas fieles, en los años 50 y primeros 60, es decir, al tiempo que se dan los cursos y festivales de nueva música en Europa. La de Partch no puede ser una música más alejada de los parámetros de la vanguardia que se proclama desde Darmstadt, pero respira un fondo de rebeldía no menos importante. Forjador de una manifestación musical comunitaria, participativa, a Harry Partch no sólo habría que considerarlo un tipo excéntrico, original, sino también como un músico enormemente consecuente ante las crisis expresivas y for-



MORTON FELDMAN



MERCE CUNNINGHAM



CONLON NANCARROW

males en las que se debate el arte contemporáneo. Partch, con sus sonidos, a medias entre una celebración de la naturaleza y el libre curso a ritmos de métrica muy marcada, logra una acción musical colectiva en la que la figura del autor ya no se contempla como la del intelectual ajeno al público receptor, sino la de alguien que comparte en el escenario improvisado, con instrumentos tomados del entorno, el sentir y las preocupaciones de la sociedad de su tiempo, sin necesidad de seguir ninguna regla estricta. En la individualidad de Partch, presente en piezas como *And on the seventh day petals fell in Petaluma* o *Eleven Intrusions*, se sintetizan los rasgos que son comunes a los compositores norteamericanos y casi se diría que sirve de puente entre la mirada visionaria de los clásicos Cowell y Varèse y las tendencias que proliferarán desde los años 60 y 70. Los minimalistas, los conceptuales, los artistas plásticos y sonoros le deben a Partch la práctica de la música como un fenómeno ligado a la improvisación, para lo que contarán, en lo posible, con agrupaciones afines a las ideas del compositor. Los ensembles serán los encargados de llevar la música propia a los escenarios. La generación nacida en los años 30 abominará del material instrumental convencional y de la idea tradicional del concierto. Las *performances* que llevarán a cabo a partir de los años 70 Robert Ashley, Annea Lockwood, Laurie Anderson, Pauline Oliveros, Alvin Curran, Alvin Lucier, Tom Johnson o Phil Niblock engloban un nuevo tratamiento del instrumento clásico, soporte electrónico, proyección de film o vídeo, danza, mimo, un uso revolucionario de la voz y un sentido desprejuiciado en el tratamiento de las diversas fuentes sonoras.

Sonidos, silencios

La libertad de la que hace gala un músico como John Cage es de otra clase, la del intelectual que se mueve en dos vertientes, la del artista que niega la existencia de la obra musical como objeto mitológico y forma cerrada, adoptando una postura cercana al pensamiento zen, y la del compositor que participa, tanto con textos ensayísticos como con piezas musicales elaboradas, del aparato musical convencional. Cage está presente en la creación de la obra impulsada desde el azar y la invención de cada *performance*, pero también en las salas de conciertos, donde se aco-

ge con naturalidad mucha de su obra para ensemble o de cámara. De estas múltiples facetas se obtiene, en Cage, la figura que resume toda la postura de vanguardia en América y cuya influencia va a llegar a una Europa que se abre, desde 1958, hacia formas aleatorias. Persistiendo en la lección de Varèse, Cage se obstina en dar importancia al sonido, de lo que da fe el volumen de pensamientos *Silence*, en el que defiende una experiencia estética que encuentra sus objetos en la naturaleza y en la vida cotidiana. Para Cage, se trata de hallar objetos, ruidos o sonidos que desencadenan, por decirlo así, reacciones afectivas. Cualquiera que sea sensible a estas reacciones descubrirá el potencial expresivo de estos fenómenos. Cada sonido tiene su vida propia, su carácter y sus cualidades expresivas. El papel fundamental dado al sonido deviene en la potenciación de la escucha y es aquí donde la aportación de Cage, y por extensión, de toda la vanguardia americana, encuentra su verdadera razón de ser.

La devoción por el sonido hace de la obra musical de Morton Feldman un objeto artístico de subyugante plasticidad. Si la influencia de Cage alcanza hasta los músicos interesados en las experiencias multimedia, la de Feldman se restringe al campo instrumental, donde son ya legión los compositores modernos que proclaman abiertamente su deuda con el autor de *Palais de Mari*. Es también en los cursos de Darmstadt donde se acaba imponiendo la obra de Feldman, pero, en este caso, en los años 80, coincidiendo con el interés que despierta allí la obra última de Nono y el descubrimiento de Scelsi. Como en Cage, la preocupación de Feldman se centra en el sonido y la escucha. El compositor asume la experiencia de la percepción desde el mismo momento de la creación de la obra, en íntima relación con una aprehensión concreta y física del hecho acústico. En cuanto al silencio, no existe en calidad de interrupción con respecto al sonido, sino como una prolongación natural, figurando como un elemento esencial en el cuerpo mismo de la partitura. En Feldman, hay un refinadísimo juego de interpenetración entre silencio y sonido, creándose así efectos de reflexión entre sombra y luz, oscuridad y claridad. Todo ello se consigue por el uso sistemático de dinámicas suaves, las que sirven para soldar los timbres instrumentales y forjar un complejo formal en cada obra.

En las piezas creadas por Robert Ashley, Pauline Olive-

ros o Alvin Lucier, el ruido sustituye, como en la música concreta, a la nota. Es, por tanto, una estética que, en su conjunto, habría que situar en el campo del arte sonoro, más aun cuando la práctica totalidad de estas propuestas son acogidas por los museos y galerías de arte moderno. Al existir fuera del ámbito de los auditorios, estos planteamientos se convierten en una firme alternativa (tanto en el espacio físico como en la concepción formal) a la composición instrumental convencional. Alvin Lucier, que coincidirá en los años 60 con Robert Ashley y Gordon Mumma en el grupo seminal de música experimental Sonic Arts Union, proclama que, aunque su obra se representa fundamentalmente en centros de arte, él mismo es incapaz de aplicarse a la pintura o al dibujo. A Lucier le interesa el sonido y asume, siguiendo un poco a Cage, la *no-intención* de la obra musical, la ausencia absoluta de afán por permanecer en la Historia. Lucier, más que ningún otro compositor de su generación, ofrece una música (un arte sonoro) sin “memoria”. De tal modo viven Lucier, Ashley u Oliveros el momento presente que, a la hora de la interpretación en concierto de sus obras, no atienden a su viejo repertorio. Como sucede con los músicos de jazz, estos compositores y los repetitivos, como Steve Reich, renuevan continuamente el material y, ante cada nueva actuación, se impone la interpretación de la obra última. Música, pues, sin memoria histórica, sin referencia alguna al legado clásico y renovable para cada nueva *performance*.

Con el empleo de una rítmica constante, inspirada en la pulsación de la respiración humana y con un ciclo pequeño de acordes como arsenal de partida, en desfase gradual, Steve Reich potencia, como centro de sus primeras composiciones, los instrumentos de mayor presencia física y rítmica, los de percusión. Reich desarrolla las experiencias que sobre el concepto de obra musical minimal practicara a principios de los años 60 La Monte Young: rechazo de toda noción de composición intelectual y toda relación entre las partes internas de la obra. Se reduce el material compositivo a un nivel mínimo, empleándose sistemas y estructuras extremadamente sencillos y de un fácil reconocimiento por parte del oyente. La Monte Young también funda su propia formación para dar a conocer su obra, el Theatre of Eternal Music, donde empieza a realizar su particular estética, consistente en el mantenimiento de notas tenidas sobre secuencias temporales infinitas. Con la colaboración de la artista Marian Zazeela, concibe Young una serie de espectáculos de luz y sonido de extrema duración en lo que él mismo llama una “dream house”. Muy influido por el tono meditativo del estilo vocal de su maestro Pandit Pran Nah, Young propone con su música llegar a un estado total de quietud, de inmovilidad. *The Tortoise, his dreams and journeys* ejemplifica perfectamente su modo de concepción del sonido. La pieza comprende un gran número de secciones que son susceptibles de alargarse durante días, empleando sonidos electrónicos inmóviles, intervenciones vocales e instrumentales (especialmente cuerdas) y efectos luminosos. Todas las obras posteriores a *The Tortoise* siguen el mismo principio. Únicamente, a comienzos de los años 80, se desvía Young de su itinerario para completar una obra antigua de su catálogo, *The Well-tuned piano*, fundada sobre el principio de un acorde “justo”: *El piano bien acordado*.

Continuos

La experiencia de La Monte Young se basa sobre todo en la idea del retorno a las fuentes elementales del poder del sonido y las antiguas creencias acerca del efecto de los intervalos y de las resonancias sobre la psique humana. Con la “dream house”, Young pretende crear espacios que

STEVE REICH



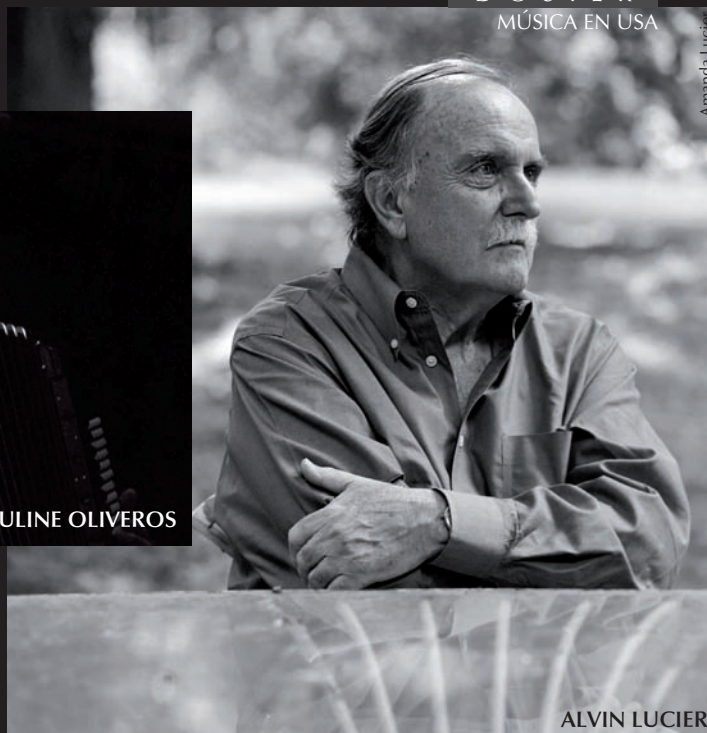
bien pueden ser calificados de “organismos vivos”, donde la música pudiese llegar a sonar eternamente y nuestra sensibilidad, nuestros cuerpos pudiesen formar parte indisoluble de esos sonidos. En Young, y en otros artistas como Curran y Niblock, los conceptos de música y espiritualidad se fusionan en lo que el mismo Young denomina “drone-state-of-mind”. Siguiendo los principios fundadores de la música clásica de India, en los espacios sonoros creados por Young de frecuencias continuas, el sistema nervioso del oyente queda sometido a estimulaciones específicas que producen un estado que Young designa, justamente, con la expresión “drone-state-of-mind”, donde el *drone* (o *bordón*: la nota larga y mantenida de la música occidental) reenvía a ciertos géneros musicales (de India, sobre todo) en los que un sonido tenido sirve de base a diversas variaciones melódicas.

Alvin Lucier no se desvía del camino por desvelar el carácter físico del sonido, pero su propuesta es más “musical” que la de Young. Sus obras están dotadas de una cualidad “escultural” y son, por así decirlo, tangibles, corpóreas. No habría que hablar aquí, sin embargo, de especulación, pues nada mueve a Lucier, como a ninguno de estos músicos norteamericanos, a la especulación y la teoría. La experiencia tiene únicamente lugar en la propia representación de las obras. Ninguna pieza resume de modo tan perfecto el modo de elaboración sonora de Lucier como *I’m sitting in a room*, de 1970, para voz sola, una obra autorreferente, pues, como ya se explica en el título de la pieza, se procede a grabar y a reproducir la voz, la misma con la que se lee el texto del enunciado en una habitación hasta que se pierde, gracias a la amplificación, el valor semántico del discurso y queda convertido éste en pura frecuencia, es decir, se musicaliza. Cada habitación puede contener su propio sonido, sus propias huellas digitales. Lucier absorbe el espacio sonoro, lo llena de música.

Pauline Oliveros lleva el sentido de la escucha a escalas casi místicas. Acordeonista, compositora e improvisadora, pero también autora de ensayos sobre meditación sonora, Oliveros crea la Deep Listening Band con el fin de incentivar la escucha creativa, profunda. Esta práctica (la de escuchar con atención *todo lo que es posible oír*) pretende el desarrollo de la conciencia y de la sensibilidad respecto a



PAULINE OLIVEROS



ALVIN LUCIER

todo lo que existe en la naturaleza. Interesada en abrir la propia sensibilidad a las más diversas facetas del sonido por medio de la meditación, el ritual y el mito, Oliveros desarrolla, con el concepto de *escucha profunda*, una filosofía y una forma de interpretación basada en la diferencia entre el acto involuntario del oír y la naturaleza selectiva y voluntaria del escuchar. Su estudio y aprendizaje pretende un alto nivel de apreciación y de conciencia sonora, acogiendo el propio entorno medioambiental, además de la tecnología, la interpretación en colaboración con otros músicos y la relación con otras expresiones artísticas. En sus obras, Oliveros incorpora los sonidos ambientales y las características físicas del espacio consideradas poco menos que como seres vivos, integrados plenamente en el discurso musical. En sus exploraciones, utiliza un acordeón en afinación justa, que incorpora cinco o más clases acústicamente puras de intervalo dentro de la octava y que ya emplearan sistemáticamente en sus obras Parth y Young. Antes de volcarse hacia este continuum sonoro, Oliveros practicaría música electrónica en colaboración con Morton Subotnick y Larry Austin en el San Francisco Tape Music Center, uno de los centros neurálgicos de la creación de música electroacústica en Estados Unidos a partir de los años 70. Subotnick utiliza allí el sintetizador "Buchla" con una actitud muy "instrumental", buscando explotar todas las posibilidades sonoras del nuevo medio electrónico. Desde los 80, con su clase de composición en el California Institute for the Arts y su matrimonio con Joan La Barbara (la formidable cantante y *performer*, presente en numerosas obras de Reich, Glass y Ashley y también autora de un interesante grupo de piezas, en las que aprovecha las posibilidades de manipulación de la voz grabada: *October music*, *Shaman song*), Subotnick compone una serie de obras en las que la voz (como en la excelente *Gestures*) y los instrumentos convencionales no adoptan ya el papel de solistas, sino lo que él llama "ghost electronics", hasta tal punto es irrecognocible el sonido original tras el tratamiento electrónico.

Summa de toda una tradición en la experiencia electroacústica en Norteamérica, la monumental obra *Aerial*, compuesta por Tod Dockstader en 2005, llama la atención por su extraordinaria modernidad y por estar perfectamente ensamblada a partir de sonidos que hoy parecen anacróni-

cos, los de las emisiones de radio en onda corta. Educado en la escucha de los programas de los años dorados de la radio (las dramatizaciones y los musicales de los años 50) y gran admirador de las experiencias de Pierre Schaeffer en el ámbito de la música concreta, Dockstader presenta, en una obra como *Aerial*, un discurso que deja de lado el carácter fundamentalmente bruitista de sus composiciones de los años 60-70 (*Quatermass*, *Apocalypse...*), para forjar un fresco sonoro en el que el cúmulo de chirridos, sonidos sibilantes y pitidos del material de partida se vuelven, tras el trabajo en estudio, mirada poética y fascinante sobre el mundo moderno.

La electroacústica y, por extensión, el arte sonoro, con su mezcla de materiales de diversa procedencia, encaminados, en muchos casos, a la *performance* acompañada de proyección videográfica, vienen a completar el rico panorama de experiencias con el sonido que caracteriza a la música moderna norteamericana. La poesía fonética electrificada de Laurie Anderson, el ultraexpresionismo de Diamanda Gálas, las pétreas masas sonoras de Phil Niblock, el arte radiofónico y el paisajismo de Alvin Curran, el minimalismo radical de Tom Jonson, las vídeo-óperas y las *stories* de Robert Ashley... son algunas de las propuestas de entre toda esta serie de artistas que transitan por entre los géneros de un campo evidentemente multimedia. Un par de obras de corte casi documental compuestas, por la artista multifacética Annie Lockwood, de gran exigencia de escucha, ejemplifican bien esta actitud abierta. En *Duende*, la autora emplea una amplia gama de sonidos vocales que el vocalista Thomas Buckner ha ido desarrollando, particularmente, con el transcurso de los años y que aquí toman cuerpo en forma de inquietante ceremonia de iniciación. A la voz de chamán de Buckner se añaden instrumentos insólitos (cuica, gong de cristal, carraca), el canto de un papagayo y el mugido de un toro. El viento, el agua y los ruidos del entorno forman la pared de sonidos que soporta en *Delta run* las declaraciones de Walter Wincha, el escultor que expresaba aquí sus pensamientos y experiencias a Lockwood justamente la víspera de su muerte, en 1979, a los 30 años de edad.

EL MINIMALISMO

Para entender debidamente el fenómeno del minimalismo musical (que es, genéticamente hablando, primero norteamericano y luego universal), conviene de antemano desgajar el concepto: en primer lugar, atendiendo a su carácter estrictamente musical (la naturaleza estética y condiciones propias); en segundo, a su carácter político-ideológico (el minimalismo como receptáculo artístico de la contracultura norteamericana, la liberación sexual, el movimiento *hippie* y la fobia contra el *establishment*); en tercero, su "reificación" y banalización por los procesos digestivos de la cultura mediática (a lo cual ha contribuido su filiación con la artes visuales, el cine, la cultura pop y la música ligera); y, en cuarto, su maleabilidad como fenómeno transmusal.

El minimalismo, en cualquiera de sus posibles manifestaciones, implica un principio de reducción, o mejor dicho, un principio de esencialización o sustanciación, bajo la prescripción de que la materia y la forma de la música han de quedar reducidas a sus características más estructurales. Esta amplitud de concepto es la razón de que existan muchas obras, escuelas y compositores que, sin ser propiamente minimalistas, subsumen en cierto modo su principio prescriptivo de exfoliación o despojamiento. Podemos medir, musicológicamente, sus dimensiones históricas y estéticas (el segmento histórico-estético quedaría demarcado por LaMonte Young y su *Trío para cuerdas* de 1958 y las composiciones neominimalistas contemporáneas de Adams), pero no es tan fácil mensurar su irradiación a otras músicas o sus condiciones de posibilidad concretas.

¿Quién se atrevería a negar, por ejemplo, que *Schlingen-Blängen* de Charlemagne Palestine es una obra radicalmente minimalista en su planteamiento y morfología? A fin de cuentas se trata de un acorde para órgano sujeto a un proceso de microtransformaciones de setenta y un minutos de duración. Y ¿quién no consideraría minimalistas ciertas progresiones de la *Tetralogía* wagneriana, en la que se practica a menudo una extemporánea tonalidad estática sobre un mismo acorde? ¿Y acaso puede haber algo más minimalista que el *happening 4'33"* de John Cage, donde la producción musical brilla por su ausencia? Esto explica que se hable de protominimalismos, esto es, de corpúsculos armónicos, rítmicos, estructurales propios de períodos y corrientes anteriores que de algún modo contienen alguna esencia "minimal": el *organum* medieval, el bajo continuo —como una respuesta reductiva a la flamígera polifonía renacentista—, la ascesis de Satie, el *Ballet mecánico* de Antheil, las piezas balinesas de Colin McPhee, los *ostinati* medievalistas de Carl Orff...

Por otro lado, si le atribuimos al minimalismo una cualidad metafísica, no es sino por el fenómeno de la repetición, en tanto que presupone la congelación del instante "pregnante" (el eterno retorno, el Kairos agustiniano) y que tanto tiene que ver con el episodio de Zoroastro caminando por el puente como con los procesos de desintegración del espectralismo; en otras palabras, la repetición minimalista —en casi todos los casos— supone la proyección ucrónica del sonido y —en traducción perceptiva o psicológica— una metáfora de la trascendencia.

Less is more

El minimalismo musical surge por un principio de aversión: aversión contra la superracionalización de la música, del mismo modo que al racionalismo alemán le sigue el romanticismo hegeliano o al expresionismo abstracto el minimalismo plástico. La absoluta democratización de la armonía conduce a la absoluta negación de la consonancia, y por lo tanto, a la delación del sensualismo. El oído, aterido por

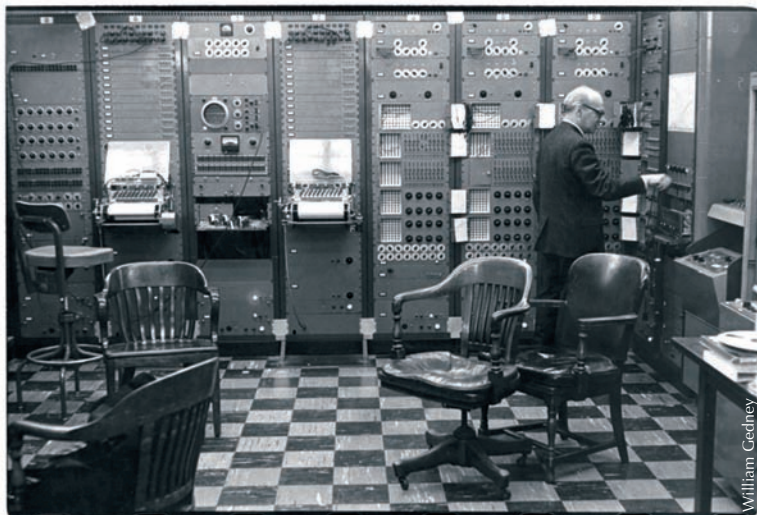
GEORGE ANTHEIL



este antinatural comunismo de los órdenes musicales, es —por así decirlo— sanado y ungido por los minimalistas.

El minimalismo es una de esas fases estéticas que tiene un comportamiento edípico: quiere conculcar con su madre (el posmodernismo, la música secular) y al tiempo asesinar a su padre (el serialismo, la pantonalidad). Y es que, por una parte, el minimalismo surge del vientre de Webern, Boulez y Stockhausen vía Milton Babbitt y, por otra, de la *alea* de John Cage y de la música popular: mientras que Cage representa la absoluta indeterminación, Babbitt es el profeta u oráculo del determinismo musical más absoluto. Ante la inexistencia de una tercera vía, el grito de guerra del minimalismo es la exposición cruda, transparente, de la voluntad musical: el regreso al instinto y a las bondades musicales de la consonancia, la armonía, la tonalidad y a los

MILTON BABBIT



ritmos primordiales de la caverna.

El primer minimalismo musical es al modernismo lo que el minimalismo plástico es al expresionismo abstracto: una *tabula rasa* norteamericana frente al trauma de posguerra europeo. Las formas retorcidas del atonalismo, expresión de ese *angst* freudiano ante el horror y la ruina, es contestado —casi como una medida terapéutica— por la línea suspendida, el ángulo, los colores primarios y la consonancia. En definitiva, estamos ante otra (y previsible) fase “tética” (perdonen el hegelianismo) de la música culta: una nueva conflagración de la simplicidad contra la complejidad, del sentimiento contra el intelecto.

Primeros minimalismos

Dentro del minimalismo integral, puro u ortodoxo, cabría distinguir dos minimalismos, transitivos entre sí pero sujetos a diferentes voluntades. El primer minimalismo, el que surge a finales de los años 50 y que se prolonga hasta mediados-finales de los años 60, es el minimalismo experimental de La Monte Young y Terry Riley, que resulta a todas luces indisoluble de la revolución contracultural, de la bohemia californiana, de la mescalina y la psicodelia, de la música india, del amor libre, del pacifismo, del rock n’ roll y el jazz y/o del arte conceptual. Mientras tanto, el minimalismo de Steve Reich y Philip Glass se centra en los procesos constructivos y en la arquitectura musical más que en los elementos ambientales. Si la religiosidad, la meditación y la experiencia lisérgica están muy presentes en la obra de Young y Riley (la música como reactivo o *conditio* funcional del trance psicológico, *telos* último del proceso creativo) no puede decirse lo mismo de la música de Reich y Glass, en cuyas respectivas producciones se seculariza y rebaja el componente místico-religioso en favor de la obra musical y de la declaración político-estética. Ambas generaciones difieren también en el paisaje: la “experiencia de frontera” —la gran llanura norteamericana, con sus resonancias panteístas y whitmanianas— de Young y Riley (que tiene que ver con la suspensión del tiempo, con la meditación, la eternidad y el infinito) se opone al babélico paisaje metropolitano de Riley y Reich. Aquí, la conciencia de la alienación se encarna en los procesos y configuraciones onomatopéyicas y concretos de Reich (*City Life; It’s Gonna Rain*) o en las repeticiones antiépicas de Glass.

En cualquier caso, tanto los primeros como los segundos comparten un ideario musical perfectamente reconocible: la obsesión por la consonancia armónica y la intervállica tonal y modal, el movimiento sonoro en forma de imitacio-

nes canónicas (repeticiones exactas del mismo material en tiempos distintos, tomando como referencia la armonía medieval y renacentista), la formulación de contornos melódicos y una reproducción de los modos rítmicos de la música popular norteamericana de la época (el ritmo con *swing*, el blues, el jazz, el bebop y el rock n’ roll). Para todos ellos, eventualmente, el minimalismo se convierte en un callejón sin salida y su angostura estética les obliga, tarde o temprano, a trocar la práctica dogmática por un lenguaje maximalista (la “gran conversión” de los años 80), más una hipérbola o una ampliación ecléctica que una contravención de sus principios reductivos.

El primer brote minimalista surge a finales de los años 50 en torno a tres elementos de signo casi artúrico: el saxofón de Charlie Parker, el conceptualismo de John Cage y el serialismo weberniano. Y es que La Monte

Young, el primero de los minimalistas, toma conciencia respecto de la estética que fundará *avant la lettre* tras unos primeros flirteos con el serialismo, el jazz y el teatro de vanguardia. De hecho, su obra fundacional, el *Trio para cuerdas* de 1958, es una obra modernista, pero en ella se infiltran elementos protominimalistas que Young absorbe a partir de ciertos rasgos de la música de Webern (como las duraciones mínimas de sus obras o sus lábiles dinámicas). Por otra parte, la escena bohemia californiana (la *performance*, el teatro callejero, el *happening*) y el formato de ensemble típico de las bandas o cuartetos de jazz le inspiran a la hora de pensar y presentar sus obras.

Aunque Young apuntala toscamente el concepto de la repetición, la aportación genuina de éste al corpus minimalista es el concepto de la *stasis*, que se deriva de sus experiencias con las drogas y de su fascinación por los estadios extáticos. Sus obras se caracterizan por unas armonías estáticas articuladas sobre dinámicas invariantes, que vienen a revelar el *telos* último de su lenguaje: la exposición de las condiciones (trascendentales, diría Kant) de la escritura (la magistral *El piano bien afinado*, 1964), pero su parquedad técnica y su dependencia de elementos extramusicales (la ciencia del yogui, el ceremonial o la fenomenología inducida —*The Magenta Lights*, 1970), que promueve a través de su propio ensemble, *The Theatre of Eternal Music*, condensa la continuidad de su doctrina al tiempo que establece los fundamentos arquetípicos del minimalismo radical.

Terry Riley, entusiasta de la música es(x)tática de Young, colabora con él en un primer momento, pero al cabo de un tiempo siente la necesidad de barruntarse otras posibilidades constructivas, interesándose por la manipulación magnetofónica del material compositivo y por los ajustes graduales de la *stasis* (*MMix*, 1961). No obstante, Riley hace historia al introducir de forma radical el concepto de la *repetición* en el acervo minimalista. La primera obra minimalista de pura cepa, cima de los experimentos en cinta precedentes aplicados en esta ocasión a una fuente puramente instrumental es *In C [En Do]* (1964), cuya estructura reposa en un conjunto de 53 módulos breves (modales) que un (inespecífico) número de instrumentistas ha de ejecutar en orden, dejando a discreción de cada ejecutante el número de repeticiones de cada módulo.

En 1970 Riley inicia sus estudios músico-espirituales con el maestro Pandit Pran Nath (con quien también había estudiado y tocado Young), que determinan en gran medida los derroteros espirituales y musicales de su obra posterior, conducida a partir de los 80 por la tentación maximalista del gran formato orquestal o del poema sinfónico (*Jade*

TERRY RILEY



Betty Freeman

Palace, 1991). A partir de esta década, y durante las dos subsiguientes, el Kronos Quartet le encarga nada menos que trece cuartetos y un quinteto, de los cuales destaca el atmosférico *Sun Rings* (2003), para cuarteto de cuerda y sonidos espaciales. Riley se labra también una carrera como sitarista y pianista, tocando en numerosos festivales en solitario o acompañado del sitarista Krishna Bhatt, el saxofonista George Brooks, el guitarrista Gyan Riley —su hijo— y el bajista italiano Stefano Scodanibbio. No obstante, sus propias inclinaciones ascéticas y religiosas acaban relegando a un segundo plano la intención compositiva, que pasa a ser un mero accidente de la metáfora espiritualista, del “acto” o suceso musical.

Abandonando la improvisación de Young y Riley, el primer minimalismo de Reich y Glass se abisma en la gramática musical y en el control absoluto del *proceso*. La máxima antimodernista y posmodernista de Reich prestigia la literalidad y legibilidad del texto musical. Lo que el oyente percibe es, ni más ni menos, que lo que hay (tesis que expone en su ensayo *Music as a Gradual Process* de 1968, el manifiesto minimalista por excelencia). Mientras tanto, la música de Glass es mucho más laxa y supone un premodelo del neominimalismo de Adams. En un segundo momento, ambos compositores concederán una mayor importancia a la elaboración melódica y a la expresión dramática sin abandonar el concepto de la repetición. Pero si en el caso de Reich el discurso crece y se expande imaginativamente a

través del decurso maximalista, la inspiración de Glass se acaba extenuando por la explotación mercantilista de su arte, que deviene en fetiche y eslogan.

Steve Reich, admirador y discípulo espiritual de Riley (como Riley lo fue de Young), elabora a través de sus investigaciones magnetofónicas el concepto del *phasing*, o *phase shifting* (desplazamiento de fase), un paso adelante en el control de los procesos “libres” o parcialmente indeterminados de su mentor y amigo Riley. El *desplazamiento de fase* consiste en la sujeción de una materia modal a un proceso gradual de lentificación o aceleración con el propósito de generar una textura contrapuntística controlada. A partir de esta técnica alumbrará entre 1965 y 1967 tres obras que determinarán el curso de la composición repetitiva o gradual: *It's Gonna Rain*, *Come Out* y *Piano Phase*, en las que sutaliza los cambios de fase hasta ver agotadas las posibilidades que le ofrece el trabajo en cinta. Tras ellas empieza a considerar el pulso como elemento nuclear de la arquitectura (*Pendulum Music*, 1968).

La siguiente fase creativa de Reich se caracteriza por la transculturalidad del discurso. Empero, su aprovechamiento de la música afroasiática no tiene dobleces extramusicales: al contrario, deriva de su obsesión con el carácter pulsátil de la música. *Drumming* (1970), una de sus obras maestras, surge del estudio de los patrones métricos del folclore de Ghana. A partir de ésta Reich expande la técnica gradual sirviéndose del aporte “étnico” (*Music for Mallet Instruments, Voices and Organ*, 1973). *Music for 18 Musicians* (1974-1976), dotada de un contrapunto frondoso y unas texturas perfectamente acrisoladas representa, en este sentido, una sublimación de su metodología.

A finales de los 70 Reich toma conciencia de su propia herencia judía, y empieza a estudiar el arte de la cantilación, que le descubre las fascinantes posibilidades musicales de la voz humana. La vocalización ya no es sólo una textura más, sino una preferencia instrumental de pleno derecho (intuición que formaliza en su vasta vídeo-ópera *The Cave*, 1993). En los 80 sus obras dejan espacio al lenguaje, la metáfora y la elongación melódica. También se consagra a la escritura de obras concertantes (*New York Counterpoint* [1985], para clarinete amplificado; *Electric Counterpoint* [1987], para guitarra) y a la realización de obras para conjuntos de gran envergadura (*The Four Sections*, 1987;). Otra de las composiciones señeras de este período es la celeberrima *Different Trains* (1988), para cuarteto de cuerda y cinta, una obra en la que se funden la experiencia del Holocausto, el empleo de la voz como articulación pulsátil y su creciente interés en la escritura de cámara, género éste que cultivará en los 90 valiéndose de procedimientos schnittkeanos y bartókianos (el *Triple Quartet* para cuarteto y cinta, 1998) y que da fe (en su caso) de una auténtica maduración del maximalismo más allá de la simple aumentación de los medios.

Como en el caso de Young respecto del serialismo profesado por Babbitt y Webern, Glass se deja embelesar al principio por los manifiestos de la Segunda Escuela de Viena y por el modernismo francés. No obstante, pronto se harta de la “onda bouleziana” y empieza a interesarse por el videoarte, el cine y la creación lírico-escénica de vanguardia. Pero el “giro copernicano” de Glass se debe a la influencia de Ravi Shankar —a través de quien toma con-

tacto con las tradiciones afroasiáticas, descubriendo el concepto aditivo de la música india— y a la del propio Reich, cuyo *Piano Phase* le deja un recuerdo imborrable y le hace volver el oído a un vocabulario radicalmente consonante.

El desenvolvimiento de la primera estética glassiana, basada en la técnica aditiva (una composición sistemáticamente organizada a través de procesos aditivos y sustractivos —una “música con estructuras repetitivas”, como la definirá más adelante— del tipo “1”, “12”, “123”...) depara en la década de los 70 la ultrageométrica *Music in Twelve Parts* (1974), culminación o paradigma del “minimalismo duro” o “abstracto” y tras cuya realización se autoimpone un paso adelante.

En los 80 y 90 la música de Glass cobra unas mayores hechuras tonales, tímbricas, expresivas y estructurales, mientras su radio de acción se expande desde la ópera (recordemos la “trilogía cultural o del retrato” iniciada con la emblemática *Einstein On The Beach* [1976]) y el ballet a otros géneros musicales, como la sinfonía, el concierto o la música programática (para los que compone algunas de sus mejores obras, como el *Concierto para violín* [1987] o el poema sinfónico *Itaipu* [1989]) y creando vínculos inextricables con la música pop, la *world music* o el videoarte. En esta época compone profusamente para el medio cinematográfico (de este género destacan la “trilogía qatsi”, *Mishima* [1984], *El agente secreto* [1996] o *Las horas* [2002]), influyendo decisivamente en la estética musical del cine del nuevo milenio. El tremendo éxito comercial de sus grabaciones discográficas y la recepción hagiográfica de su arte es también su mayor rémora, ya que en la década de 2000 acaba vendiendo su pluma al mejor postor y entregándose a un ritmo de producción frenético que pone de manifiesto el agotamiento poético de su lenguaje.

Postminimalismo norteamericano: totalismo, minimalismo místico, neominimalismo

El minimalismo *per se* muere a mediados de los años 70 con el giro maximalista de Reich y Glass. El postminimalismo subsiguiente supone, por un lado, la abjuración del minimalismo integral y, por otro, la apertura a tendencias como la Nueva Simplicidad o el Neotonalismo (corrientes opuestas, en su humor estético, a la música científica o analítica). La obra de Phil Niblock o Pauline Oliveros, por ejemplo, fagocita elementos de ambas a partir de presupuestos minimalistas. La diáspora de los años 70 y 80 asume libremente las consignas originales del movimiento: el pulso estable de la música, el lenguaje diatónico —pero no sometido a la tonalidad funcional—, el tratamiento dinámico homogéneo —desprovisto de “puntos calientes”— y, en contra del minimalismo integral, el rechazo del diseño o la arquitectura lineal. Aunque los postminimalistas mantienen la práctica de los procesos aditivos o sustractivos suelen estar más interesados en las inflexiones propias de las tradiciones musicales populares, folclóricas y/o transculturales.

En los años 80 y 90, y alentada en parte por la dirección maximalista de la obra de Reich y Glass surge la corriente totalista como un esqueje del postminimalismo. Kyle Gann y David Lang (entre algunos otros) serían sus embajadores americanos. No conformes con las restricciones del minimalismo, los totalistas fomentan la complejidad compositiva añadiendo varios *tempi* (dos o más) a la base rítmica e importando pulsos y vibraciones urbanitas. Otra variante postminimalista, de mayor resonancia que ésta (por su infiltración en Europa), es el minimalismo místico o ecológico de Lou Harrison y su discípulo y amigo John Luther Adams (la Nueva Espiritualidad de Ten Holt y Franssens o el mini-



PHILIP GLASS

Stewart Cohen

malismo sacro de Pärt, Górecki, Kancheli, Vasks o Kilar forman parte de otra discusión), quienes con un espíritu afín a la escuela mística europea —la contemplación y la experiencia trascendental como *conditio* del hecho musical— se vuelcan, siguiendo los dechados trascendentalistas de Young y Riley —si bien abrazando una religiosidad de tintes sectarios— en una escritura tensionada por la fricción de amplios arcos melódicos elaborados *in crescendo* —en diálogo con la tradición polaca—: el horizonte norteamericano como metáfora de la eternidad y la vida escatológica.

No obstante, totalismo y minimalismo místico son tan sólo derivas de un lenguaje. La excepción a la regla sería la música de John Adams, que sí refiere un minimalismo diferente, un minimalismo renovado (¿y superior?). El de Adams es, por derecho propio, un neominimalismo en tanto que transgrede y sublima los cánones fundacionales (y los maximalistas: la complejidad armónica, la liberación de la melodía) y recupera, precisamente, aquello que el minimalismo *downtown* y la náusea posmoderna habían marginado: el romanticismo, la épica, la turbulencia dramática. Adams inculca en el vocabulario repetitivo lo que —tal vez— le faltaba para ser perfecto: la integración de Wagner, Liszt y compañía en el vocabulario trascendentalista y posmoderno con una profundidad intelectual y una sensibilidad admirables mientras que sus seguidores o apologetas (Michael Daugherty o Michael Torke) se limitan a abundar en el artificio *kitsch* o en el retruécano repetitivo.

David Rodríguez Cerdán

ISABELLE FAUST: “DEBEMOS ELEGIR CON CUIDADO LAS OBRAS CONTEMPORÁNEAS”

Cercana y sonriente serían dos adjetivos que podrían adaptarse bien a Isabelle Faust. Habla con facilidad y ríe con naturalidad cuando algo le hace gracia. Esta joven violinista alemana se siente afortunada por todo lo que la vida le ha dado y, desprovista de cualquier amaneramiento, afirma con sencillez que se dedica a esto porque no tenía ningún otro talento especial. Isabelle Faust nos recibe tras concluir en Bilbao una grabación —de próxima aparición en Harmonia Mundi— del *Concierto para violín* de Brahms con Daniel Harding y la Mahler Chamber Orchestra con los que ha estado de gira estos días por España.



Acaba de grabar en Bilbao el Concierto para violín de Brahms en medio de la gira que está haciendo con Daniel Harding y la Mahler Chamber Orchestra. En los días previos usted ha estado centrada y muy concentrada en ello. ¿Grabar le exige una preparación especial?

Digamos que una grabación es algo más intensa que un concierto o un recital. Es algo para lo que uno se prepara con mucha antelación. Me encantaría poder tener el tiempo suficiente para concentrarme en cada concierto como lo hago con las grabaciones. Cada semana, a veces cada noche, el programa es diferente y ello hace que no sea posible esa concentración a largo plazo que sí se puede tener con una grabación. Y eso es lo que me gusta de grabar, que puedo elegir una obra o un compositor con los que quiero vivir durante un cierto periodo. Después me gusta poder centrarme en ellos todo lo posible, a pesar de tener que tocar otras obras u otros compositores todo el tiempo. Los proyectos de grabación son siempre una buena excusa para acercarse de una forma muy cercana a ese repertorio especial que uno elige para el disco. El *Concierto* de Brahms ha sido para mí la ocupación principal en los últimos meses, y podría decir que desde hace muchos años, puesto que es una obra que comencé a tocar cuando era muy joven. Así que con ella he pasado por diversas etapas de desarrollo. Cuando una obra entra en tu vida a los catorce años y tienes la oportunidad de interpretarla una y otra vez, cambian muchas cosas de forma natural. Cambian con la edad, con el desarrollo de las ideas musicales, de la personalidad. Es algo que sucede casi solo, de manera natural, pero además, antes de la grabación, me centro en ello de manera especial, intento programarlo antes de entrar en el estudio para tocarlo varias veces en concierto. Y aun así, siento que es un territorio desconocido el grabar una obra tan importante con una orquesta que ya conoces, pero con la que nunca antes la has tocado. No es que sea un riesgo, pero sí es, de alguna manera, una sorpresa lo que acabará saliendo de esto. En esta orquesta hay músicos muy comprometidos y además Daniel Harding es un maestro fantástico que, en general, tiene las mismas ideas musicales que yo. Así que es estupendo, en este caso, no tener que limitarse a exponer las ideas propias sobre la obra y el compositor, sino también poder confiar, recibir inspiración y, por qué no, cambiar algunos criterios durante las sesiones de grabación. De todo ello sale algo nuevo y es un momento fascinante.

No es muy habitual escuchar a un solista

que habla de compartir ideas, de dejarse inspirar o, incluso, de cambiar su propio criterio.

A veces tengo suerte y conozco una orquesta nueva o un maestro nuevo y te hacen sentir que van en tu misma dirección. Eso es fantástico. Es estupenda la sensación de poder hacer algo juntos, de formar un equipo. Esto, desgraciadamente, es extraordinario y no se da a menudo. Con la Mahler Chamber, sé que existe esa química, que se dan las circunstancias necesarias para aceptar grabar con ellos una obra como el *Concierto* de Brahms y en un lapso de tiempo tan breve como el que hemos tenido. Creo que todos estábamos un poco asustados, porque tuvimos solo un ensayo y un concierto, y al día siguiente nos pusimos a grabar. Disponíamos de cuatro horas, no demasiado para la envergadura de esta obra, así que podía no haber funcionado, sobre todo cuando no se conoce la orquesta o al maestro. En ese caso, hubiera sido una locura aceptar un proyecto así con desconocidos. Es fantástico poder contar con alguien que sabes que va a sacar lo mejor de la música que se está grabando, no tener que imponer mis criterios, sino poder enriquecerme y ganar en madurez musical cuando además de dar también recibes. Al menos, a mí me gusta funcionar así; si tengo músicos de verdad frente a mí, me siento mucho más inspirada que si estoy sola. Se comparten ideas, surgen otras nuevas... Es como jugar a la pelota, uno la lanza y el otro la devuelve. Siempre merece la pena trabajar con alguien así. Nos encanta hacer cosas juntos porque nunca nos aburriríamos y el resultado tiene mucha frescura. Es como hacer música completamente nueva, incluso si hablamos del Brahms. Darle vida, hacerlo nuevo es sólo posible si quienes están en el escenario son capaces de dialogar de verdad y de compartir ideas.

Como si hicieran música de cámara.

Exacto. Y con una obra de la magnitud del *Concierto* de Brahms, que es más una sinfonía que un concierto para violín, porque pasan tantas cosas en la orquesta que son a veces más importantes que la parte solista, motivos temáticos mientras el violín es más un adorno que otra cosa; con una obra de esta magnitud es esencial que yo escuche a la orquesta y que ellos sepan que tienen esa importancia, que yo sólo puedo funcionar bien si ellos me lanzan la pelota correctamente. De este modo, además, todo el mundo se siente más responsable y la experiencia en el escenario es más intensa.

Imagino que no es fácil encontrar orques-

tas así, en las que encontrar esa respuesta o esa implicación.

Es muy difícil, pero hay algunas y algunos directores, que no tienen por qué ser los más famosos, precisamente. A veces pienso que algunos maestros ya establecidos, a veces de cierta edad, con los que he tenido el honor de trabajar, tienen unas ideas muy fijadas sobre las obras y no están dispuestos a discutir las para poder crear algo nuevo juntos. Muy a menudo me gusta trabajar con jóvenes con talento e inteligencia, que es lo que sucede con Daniel Harding, que además es también famoso. Pero hablo de otros, no tan famosos, que todavía tienen un camino que recorrer pero que pueden darme experiencias muy placenteras por su capacidad de cooperación, de conexión.

Parece usted poseer una mentalidad abierta que está presente en todo lo que hace. Le interesan las interpretaciones históricas, los instrumentos originales, está comprometida con la música contemporánea. De alguna manera, diría que usted está más interesada en el conocimiento, en construir su carrera a partir de las experiencias a las que su curiosidad la lleva, que en alcanzar una meta rápidamente y a cualquier precio.

Sin embargo, he llegado donde quería. Me encanta ver mi calendario lleno de compromisos estupendos, como este con la Mahler Chamber Orchestra. Me considero afortunada y no podría desear nada mejor. Tengo la gran suerte de poder elegir proyectos que siempre me reportan algo nuevo y me abren nuevas puertas. Es como si cada etapa me fascinara y, desde luego, estoy muy lejos de aburrirme con lo que hago. Y supongo que eso podría pasar si dejara de tener curiosidad, si dejara de tener, como usted dice, una mente abierta, de intentar abarcar nuevos horizontes, de intentar conectar unas cosas con otras y descubrir que todo acaba siendo, en el fondo, como un gran cuadro. Y todo ello significa conocer otros compositores, otras obras... La curiosidad es interminable y nos ayuda a ser más concretos, no quiero decir más correctos, porque nunca sabremos qué querían exactamente los compositores de su obra, pero cuanto más sepamos sobre ellos y sobre su entorno, más completo será nuestro cuadro. Sucede lo mismo con los instrumentos. He tenido, por ejemplo, una experiencia maravillosa con el *Octeto* de Schubert que hemos tocado en Berlín hace unos diez días. Los vientos eran originales y nosotros, la cuerda, teníamos arcos de época, pero no instrumentos antiguos o cuerdas de tripa. Todos habíamos tenido algún tipo de experiencia así, pero era la pri-

mera vez que hacíamos el *Octeto* con instrumentos de viento de época. Ese sonido era magnífico. Estábamos como en el cielo y la experiencia fue muy refrescante, tan llena de matices. Cuando algo así sucede, sientes la música mucho más viva de inmediato. Al cabo del año tengo muchas experiencias así. Otras, claro, no lo son, pero no se puede pretender que todo sea siempre tan excepcional. La vida diaria no es así, pero afortunadamente este año he tenido momentos estupendos con el maestro Abbado, que no olvidaré en mi vida, con el *Concierto* de Alban Berg; con la Filarmónica de Berlín, que fue muy importante para mí. Así que estoy un poco consentida. He tenido oportunidad de tocar con personas que tienen el mismo concepto de la música que yo y que quieren crear algo. Tengo además la suerte de contar con un pianista excepcional, que es para mí una gran inspiración y un reto, a pesar de que llevamos tocando juntos ya siete años. De momento no hemos caído en la rutina, ni nos aburrimos y tenemos por delante proyectos para grabar. También soy afortunada con mi discográfica, porque aceptan mis decisiones por encima de cualquier otra cosa, lo que, hoy por hoy, no es habitual. Muchas compañías imponen sus criterios a los artistas y les hacen grabar cosas estúpidas. Hay músicos fantásticos que no pueden elegir con quién o qué grabar. Es triste. Me considero también que en esto tengo mucha suerte.

¿Es fácil, cuando toca con instrumentos antiguos, adaptar su oído moderno, el diapason moderno, al de la época? ¿Es fácil conseguir afinar?

En el caso del *Octeto* de Schubert contábamos con músicos de viento de un nivel muy alto. Así que era muy fácil afinar con ellos. Si hubiéramos utilizado cuerdas de tripa, hubiera sido más complicado porque son mucho más sensibles; hay que afinar entre movimientos, cambian mucho con el clima. Yo, además, toco con un stradivarius que utilizo siempre, aunque no sea el mejor para poner cuerdas de tripa. En cualquier caso siempre es interesante ver las diferencias de sonido que hay al cambiar de arco, el toque tan diferente de las cuerdas de tripa. La forma diferente de tocar llega casi de manera automática si se toma el tiempo suficiente para intentarlo. Y también el uso del vibrato acaba por ser automático, porque las cuerdas de tripa no lo admiten, no funcionan bien con mucho vibrato. Creo que al final todo esto resulta muy instructivo, porque en el fondo no importa mucho si se toca con cuerdas de tripa o de metal, pero el con-

cepto final de sonido, de articulación se enriquece considerablemente y puede trasladarse al instrumento moderno. En ese sentido me siento muy libre para probar y buscar nuevas ideas. No quiero escuchar Bach solamente con instrumentos antiguos.

¿Hasta qué punto la elección del arco es tan importante como la del instrumento en sí?

Es fundamental. Puede pasar que, por ejemplo, se cambie de instrumento y que ese arco maravilloso que uno estaba usando no se adapte bien al violín nuevo. Si lo cuantificara, diría que es casi el cuarenta por ciento del sonido. Elegir el arco adecuado es muy importante. Evidentemente cada violinista tiene su propio gusto y una fuerza determinada en la mano derecha, y por ello necesitarán un arco más fuerte o se sentirán más cómodos con otro consistente. Personalmente, me siento cómoda con arcos flexibles, suaves, porque mi brazo derecho es muy relajado y me gusta poder moldearlos de manera diferente. Creo que a veces es más difícil encontrar el arco adecuado que el instrumento adecuado. Y aún más, cuando se usa un arco barroco o uno clásico; son mucho más sensibles y el cambio es mucho más perceptible que si, por ejemplo, sólo se cambian las cuerdas.

¿Cree que todavía sigue existiendo ese dogmatismo acerca de la ejecución de la música de una determinada época con los instrumentos y los criterios de esa época?

Han pasado ya muchos años desde que Harnoncourt y los holandeses comenzaron a luchar. Por supuesto, al principio el dogmatismo fue muy fuerte, lo que no deja de ser normal cuando se quieren mostrar nuevas reglas. Pero hoy día creo que es algo mucho más natural. La verdad es que ahora, los grupos barrocos, los directores barrocos, llaman a alguien como yo para tocar con ellos. Pienso que es porque todos ellos han pasado ese periodo de consagración exclusiva al barroco y se han abierto a compositores más tardíos. Ahora todos quieren hacer Wagner, Bruckner... o el *Concierto para violín* de Beethoven, y no encuentran entre los especialistas barrocos a nadie que pueda hacerlo, porque salvo contadas excepciones, muy pocos practican o estudian conciertos así. Es una obra tan difícil que se necesita a alguien que la haya tocado toda su vida. Y es entonces cuando llaman a alguien como yo, le piden que ponga cuerdas de tripa en su violín y abren una puerta para que podamos descubrir que no nos separan grandes muros y que todos podemos tomar ideas del otro lado. Todo es ahora mucho más liberal, más tranqui-

lo. Yo crecí con cuerdas de metal, con el uso del vibrato y muy poca articulación en la mano derecha, y creo que los oyentes de hoy día crecieron también con eso. Así que no podemos olvidarnos de todo ese tiempo que ha existido entre Bach y nosotros. Creo que él mismo entendería que hoy todo suene diferente de como sonaba en su tiempo, y me parece que lo importante de la música de Bach no es con qué instrumento se toque, sino que se haga de una forma honesta, profunda, con emoción y también con inteligencia. En el fondo, por muchos datos que tengamos, por mucho que hayamos leído, no sabemos lo que Bach quería, así que todos tenemos que encontrar nuestro camino para transmitir su música a partir de lo que conocemos, para contar nuestra verdad personal y no debemos pensar que hemos llegado al final del camino, que hemos encontrado la solución. La evolución es constante.

Usted se siente también comprometida con la música contemporánea.

Sí, aunque lo cierto es que no tengo muchas oportunidades. Pero siempre intento tocar obras nuevas con regularidad y es cierto que hay obras que han sido escritas para mí. El problema es que cuando se abarca un repertorio tan extenso, una obra nueva supone una gran cantidad de tiempo y de dedicación. Hay que implicarse tanto, requiere tanta energía que es algo que no puede hacerse todas las semanas. Así que se convierte en algo excepcional, a pesar de que intento siempre mantener una regularidad con ello.

¿Y el público recibe bien este tipo de obras?

Muchas veces depende del tipo de público. Hay audiencias acostumbradas a escuchar programas en los que una de las obras es contemporánea y han acabado por tener una mente más abierta para este tipo de música. Se han habituado a escucharla y al final se trata de crear el hábito. También pienso que toda la música que nos ha llegado, el repertorio de siempre, ha pasado por el filtro de la historia. Sin embargo, esto no sucede con la música contemporánea. No podemos saber qué obras sobrevivirán y de alguna manera tenemos, como intérpretes, esa responsabilidad de hacer una primera criba, de buscar y de mantener aquellas obras que pensamos que son realmente buenas. Pienso que es un deber de todo músico de hoy día, y, aun así, no sabremos si la música de hoy sobrevivirá tantos años como la de Bach o la de Schumann. Debemos elegir con cuidado las obras contemporáneas que queremos tocar, el público



Marco Borggreve

debe tener el privilegio de poder contar con la inteligencia de un músico que filtre por él aquello que merece la pena. Es un trabajo enorme, pero hay otro aspecto en todo esto que me gusta mucho y que para mí es muy importante, y es el trabajo mano a mano con el compositor. Es un proceso magnífico y excepcional, que me deja la sensación de que estamos creando algo de verdad, más allá del mero papel de reproductor de música, de que también puedo ser creativa yo misma, que puedo aportar ideas cuando algo que el compositor ha escrito es difícil de tocar en el violín, o es incómodo. Participar en el momento creativo verdadero es emocionante.

¿Sabe por qué su stradivarius se llama "La bella durmiente"?

Claro. Se llama así porque se quedó arrumbado en un rincón durante ciento cincuenta años. Por alguna razón alguien dejó de tocarlo y generación tras generación se olvidaron de que tenían un tesoro en el desván.

Usted empezó muy joven a estudiar música y, sobre todo, a hacer música de cámara. ¿Tuvo siempre claro que esto era lo que quería, que esta era su vida?

Para mí no fue una elección difícil, porque nunca sentí que tuviera un talento especial para otra cosa. Me

sentía muy cómoda con el violín y, claro, tocar en un cuarteto con once años, comenzar a presentarme a concursos nacionales y ganarlos, ir a competiciones internacionales con el cuarteto, recibir el aplauso después de mis primeros conciertos... me parecía maravilloso, así que ¿por qué no dedicarse a ello? Estaba ahí, al alcance de mi mano y para mí era obvio. Además no había nada más que me gustara lo suficiente como para generarme la duda.

¿Nunca pasó por ese periodo de angustia en el que se deja de ser una niña prodigio, el teléfono no suena y uno se pregunta si tomó el camino equivocado?

No, afortunadamente no. La verdad es que he tenido mucha suerte. Tras la experiencia con el cuarteto me presenté a un concurso como solista sólo para ver hasta dónde podía llegar. En el cuarteto tocaba el segundo violín y quería saber dónde estaba, comparada con otros violinistas porque en el grupo no me hacía una idea de mi capacidad como intérprete. Gané el concurso y tuve además la fortuna de no ser considerada como una niña prodigio. Sí, era muy joven y había ganado el primer premio, pero no me etiquetaron. Luego fueron llegando algunos conciertos con orquesta. En definitiva,

el proceso fue muy lento y nunca tuve ese momento, digamos, en el que estuve de moda y el teléfono no dejaba de sonar. El problema de eso es que es pasajero y luego le toca el turno a otro. Todo sucedió muy despacio y me permitió desarrollarme como persona y desarrollar también mi manera de tocar. Tuve el tiempo de poder crecer como concertista, de ir madurando musical y cualitativamente como intérprete, así que, por suerte, nunca sufrí ese vacío. Creo que en eso tuve además la suerte de contar con unos padres que me apoyaban y que me obligaron a terminar el instituto, y con un profesor muy inteligente que me cogió como alumna a los dieciséis y que procuró no llenarme la cabeza con ideas peregrinas. Todos me ayudaron a mantener los pies en la tierra y creo que así debería ser para todo el mundo.

Una última pregunta. ¿Sabe siempre en qué ciudad está cuando se despierta y lo que tiene que tocar cada noche?

Soy buena en eso, sí. Pero es verdad que hay momentos de mucho cansancio en los que necesito dos minutos al despertar para saber dónde estoy.

APRENDIZAJES

Constantemente estamos aprendiendo algo, ya sea consciente o inconscientemente, pero el lugar, el contexto y la forma varían. Con el fin de establecer políticas educativas que ayuden a potenciar el aprendizaje permanente (*Lifelong Learning*) de los ciudadanos, la propia Unión Europea distingue tres tipos de aprendizaje: formal, no formal e informal.

La distinción entre los tres tipos de aprendizaje, aunque a veces puede ser algo difusa, viene determinada fundamentalmente por el lugar y contexto en el que se produce, por la intencionalidad del que aprende y por la valoración que se hace de los resultados. El CEDEFOP (*European Centre for the Development of Vocational Training*) en su glosario "Terminología de la política europea de educación y formación" (2008) los describe así:

Aprendizaje formal: Aprendizaje que tiene lugar en entornos organizados y estructurados (por ejemplo, un centro educativo o formativo, o bien en el centro de trabajo) y que se designa explícitamente como formación (en cuanto a sus objetivos, su duración y los recursos empleados). La formación o aprendizaje formal presupone intencionalidad por parte del alumno. Por regla general, siempre da lugar a una validación y una certificación o titulación.

Aprendizaje no formal: Aprendizaje derivado de actividades planificadas pero no designadas explícitamente como programa de formación (en cuanto a objetivos didácticos, duración o soportes formativos). El aprendizaje no formal presupone intencionalidad por parte del alumno. Los resultados del aprendizaje no formal pueden validarse y dar lugar a una certificación. El aprendizaje no formal recibe a veces el nombre de "aprendizaje semiestructurado".

Aprendizaje informal: Aprendizaje resultante de actividades cotidianas relacionadas con el trabajo, la vida familiar o el ocio. No se halla organizado ni estructurado en cuanto a sus objetivos, duración o recursos formativos. Los aprendizajes informales carecen por regla general de intencionalidad por parte del alumno. Los resultados del aprendizaje informal no suelen ser objeto de certificación, aunque pueden validarse y certificarse en el contexto de programas de reconocimiento de aprendizajes previos. La formación o aprendizaje informal recibe también los nombres de "aprendizaje por la experiencia" o "formación incidental/aleatoria".

El aprendizaje musical

Aquello que expresamos, comunicamos, sentimos, experimentamos, comprendemos o apreciamos en una actividad musical surge de la interacción de todos los participantes en la misma y está influenciado por factores culturales, sociales, psicológicos, emocionales, sensoriales, ambientales, etc. Lo que cada uno de los participantes puede aportar, o es capaz de recibir, depende de la educación y las experiencias musicales que haya tenido. El intérprete, compositor o profesor de música habrá pasado en general por un proceso de aprendizaje formal, pero incluso el público que escucha y disfruta la música necesita un grado de conocimiento de la misma obtenido a través de un proceso de aprendizaje, aunque éste no haya sido consciente o voluntario. Es también frecuente encontrarnos con personas que, sin una educación musical formal, han desarrollado grandes habilidades musi-



Grallers de la Escola Superior de Música de Catalunya en el festival Tarab Tanger 2009

J.A. Serra

cales y pueden, por ejemplo, cantar de forma muy expresiva, afinada y con gran sentido rítmico. Un músico autodidacta es en realidad alguien que ha tenido un aprendizaje no formal e informal.

El aprendizaje formal de la música en España se ofrece en los conservatorios y escuelas superiores de música, en los conservatorios profesionales, antes denominados mucho más acertadamente de grado medio, y en los centros integrados que imparten simultáneamente las enseñanzas musicales y las de régimen general. Podríamos incluir también las materias musicales de los planes de enseñanza de primaria y secundaria y el nuevo bachillerato artístico (rama de música y artes escénicas) aunque no incluyen formación instrumental o vocal específica y por lo tanto son limitados. Todas estas enseñanzas están regladas por el Ministerio de Educación y las Comunidades Autónomas.

El aprendizaje del músico no siempre tiene lugar a través de procesos formales. Así por ejemplo la inclusión reciente en los planes de estudios de algunos conservatorios y escuelas superiores de música de instrumentos de la música tradicional (gralla, txistu, etc.) y del flamenco, supone transformar en formal un aprendizaje que se ha basado históricamente en la transmisión oral y ha tenido características no formales e informales. El reto en este caso es ofrecer una educación rigurosa, flexible y abierta sin perder los elementos propios de la tradición.

El tema es más complejo si hablamos de las escuelas de música. Aunque hay diferencias, el eje principal de las escuelas de música es una enseñanza no formal adaptada a las necesidades formativas, culturales y sociales de los ciuda-

danos y su entorno. Sin embargo en ellas se pueden ofrecer también actividades de tipo participativo y abierto, cuyo objetivo fundamental es el disfrute a través de la música y que por lo tanto tienen un carácter de aprendizaje informal (por ejemplo, grupos de percusión, coros, etc.). Esta misma atención a las necesidades de sus estudiantes hace que algunas escuelas de música ofrezcan programas educativos que pueden preparar para acceder a conservatorios profesionales o estudios superiores y constituyen un programa formal.

Las clases particulares de música o los cursos a distancia o por Internet, constituyen un aprendizaje formal o no formal, dependiendo de sus contenidos, formato y objetivos.

Cuando se habla de la educación musical, debemos también tener en cuenta otras actividades que repercuten en el tejido musical de la sociedad: conciertos pedagógicos; coros; grupos aficionados de rock, pop, hip-hop...; programas musicales en radio y televisión; conciertos y actuaciones de música en vivo; programas informáticos de creación musical, etc. En estos casos la distinción entre aprendizaje no formal e informal puede ser algo difusa y depende en gran medida de la intencionalidad del que participa. Así por ejemplo alguien puede entrar en un coro por que quiere aprender a cantar y otra persona puede hacer lo mismo para disfrutar cantando.

Vocaloid

Un ejemplo reciente de la trascendencia que puede tener el aprendizaje informal es el fenómeno Vocaloid en Japón. Vocaloid es un *software* de síntesis de voz que permite al usuario crear canciones simplemente escribiendo la melodía y la letra, que ha sido desarrollado conjuntamente por Yamaha y el Grupo de Investigación en Tecnología Musical de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. En Japón se han vendido cientos de miles de unidades de las distintas versiones del producto que se ha convertido en un fenómeno musical, social y mediático, especialmente a través redes de Internet como Nico Nico Douga (equivalente japonés de YouTube), donde la gente comparte las canciones y los vídeos que ha creado usando Vocaloid.

Los usuarios de Vocaloid crean, se expresan e interactúan a través de una actividad musical y es a través de esta participación que se produce el aprendizaje. Es un aprendizaje informal, pero al mismo tiempo está provocando, según cuenta la propia Yamaha, que un número creciente de personas adquieran y aprendan a tocar instrumentos musicales. Así pues el aprendizaje informal no solamente ayuda a disfrutar de las actividades musicales sino que puede abrir la puerta a una enseñanza musical más intensa y estructurada.

El reto de la integración

La música está presente en actividades cotidianas de todo tipo, los jóvenes escuchan más música que nunca y tienen acceso a un abanico musical sin precedentes. Internet y las nuevas tecnologías informáticas están revolucionando la forma que tenemos de consumir, escuchar, compartir e incluso crear música (como el ejemplo de Vocaloid citado antes). Sin embargo, la educación musical sigue estando en gran parte ajena a todo ello.

Por ejemplo, si hiciésemos un estudio de la música que llevan en sus *iPods* los estudiantes adolescentes de las escuelas de música y los conservatorios profesionales españoles (o los equivalentes en otros países) nos daríamos cuenta que buena parte de los temas y canciones que escuchan de forma cotidiana, tiene más que ver con la música que oyen el resto de sus compañeros de instituto que con las piezas que están aprendiendo a tocar con su instrumento en su centro de formación musical.

El estudiante de música se comporta de una forma un tanto esquizofrénica: por un lado está la música que estudia y aprende a tocar y por otra la música con la que disfruta y comparte con sus amigos. Hay profesores que se han dado cuenta que la música que escuchan los estudiantes es precisamente el mejor punto de partida para iniciar su educación musical. Así se puede trabajar con la música que los jóvenes disfrutan y conocen de forma intuitiva, ayudarles a encontrar en ella los elementos que constituyen el lenguaje musical y a partir de ahí ampliar su horizonte sonoro y descubrir otras formas de expresión musical.

La música es un fenómeno global y su aprendizaje se produce de manera formal, no formal e informal. Sin embargo la educación musical formal oficial parece ignorar que los estudiantes forman parte de esta globalidad y que aprenden de muchas maneras y en contextos muy diversos. Es un error pensar que la música únicamente se aprende en el aula. Las instituciones educativas tienen evidentemente la labor de estudiar y dar a conocer la distintas expresiones musicales que se han producido a lo largo de la historia, pero la música que está viva en la calle llega mucho antes a los ordenadores de los alumnos que a los planes de estudio de las escuelas.

Uno de los grandes retos de la educación musical formal, a cualquier nivel, es por lo tanto establecer canales de conexión con el aprendizaje no formal e informal, de tal forma que los estudiantes aprendan a integrar sus propias vivencias y experiencias musicales al proceso educativo.

Joan-Albert Serra

GRAPPELLI, EN EL ANIVERSARIO DE DJANGO



Roland Goedsfroy

El pasado mes de enero toda la gran familia del jazz se apresuró a conmemorar el centenario del nacimiento de Django Reinhardt, uno de los padres y patriarcas del jazz europeo. Todo lo dicho en torno a este recuerdo ha sido verdad, aunque este tipo de acontecimientos vengan siempre acompañados de afirmaciones distorsionadas por una felicidad exagerada. Por supuesto, en todos los relatos que se han escrito sobre el jazzista gitano ha aparecido asociado el nombre de Stéphane Grappelli, otro de los principales responsables de la extensión jazzística en nuestro continente. Sin embargo, la rigidez del almanaque parecía impedir a los cronistas cualquier elogio elevado para el que sin duda es el violinista más importante que ha dado el jazz, dejando en el aire una sensación agri dulce: por un lado,

la alegría de la conmemoración de Django; por otro, la tristeza de la ausencia de más espacio para Grappelli y, claro, de la ausencia de ambos en nuestras vidas. La extraña sensación se nos reproducía desgraciadamente estos días con motivo de la tragedia de Haití y la ingente cantidad de anuncios publicitarios de ONG y derivados eclesiásticos llamando a la solidaridad (y compasión); júbilo por la respuesta de ayuda activada; e indignación porque la acción llegaba tarde y tanta cuenta bancaria en esas cuñas promocionales sonaban más a negocio que a su proclamada solidaridad.

Históricamente el jazz ha tenido en Francia su principal apeadero europeo y en Grappelli, a uno de los creadores de su mejor banda sonora. Murió a los 89 años de edad, aunque desde muy jovencito había decidido incorporar el

lenguaje del violín al habla jazzística. Y lo consiguió, vaya si lo consiguió; fue un instrumentista exuberante y delicado y siempre militó en la literatura del jazz y la emoción imprevista e improvisada. Y su fidelidad a esta religión sonora se hizo evidente, no sólo a través de hitos jazzísticos continentales como la creación de ese monumento francés que fue el Hot Club de France —junto al mencionado Django—, sino a través de otros numerosos proyectos, al lado de otros tantos maestros del jazz europeo. Ya lo dijo bien claro cuando cumplió 85 años: “¿La jubilación? No hay otra palabra que hiera más a mis oídos. La música me mantiene vivo. Me ha dado todo. Es mi fuente de juventud”.

El destino de Stéphane Grappelli (París, 1908-1997) estuvo marcado desde la cuna, ya que nació en París en el mismo momento en que el jazz estaba naciendo en América. Mientras estudiaba en el Conservatorio, se dedicó a ilustrar, con sus ocurrencias musicales, las películas mudas de la época. En 1933 inició la aventura del Hot Club, que se desbarató inesperadamente en la II Guerra Mundial, en el año 1939, cuando el grupo actuaba en Londres. Django regresó a París, pero Grappelli se quedó en Inglaterra, para aliarse con el pianista George Shearing y encontrarse fugazmente con Fats Waller y Duke Ellington.

Cuando regresó a Francia, en 1946, el Hot Club renació fugazmente, pero sin su magia inicial, ya que los socios de esta aventura musical con eco universal ya no compartían los mismos sueños. Grappelli, entonces, decidió emprender su propio camino sin alforjas ni compañeros de viaje, siempre mirando hacia el horizonte y con la única sombra de su violín. Y es que la cotidianeidad con la que hoy el público de jazz saluda a este instrumento se debe, casi en exclusividad, a este entrañable galo, que desde luego también creó su propia escuela, como bien han demostrado posteriores instrumentistas franceses, Jean-Luc Ponty y Didier Lockwood, esencialmente.

La música clásica también formó parte de su flujo creativo y en la respiración de su violín se notaban los rastros de autoridades como Maurice Ravel y Debussy. Y, precisamente, algunas de sus obras más reconocidas salieron de su colaboración con otro violinista clásico, Yehudi Menuhin, con el que firmó varias conversaciones

discográficas. Allí, en aquellos encuentros, se podía disfrutar de toda la elegancia y dulzura de su violín, ya que el humor lo reservaba para el jazz. Grappelli, ya se ha sugerido, forma parte de esa raza de artistas que esperan a la muerte con las botas puestas. A lo largo de caminar profesional coqueteó con casi todas las formas que se derivaron del jazz improvisado, dejando su huella en excepcionales trabajos con músicos de muy distinto pelaje estético: Earl Hines, Hank Jones, David Grisman, Martial Solal, McCoy Tyner, Larry Coryell, Venuti o Stuff Smith, entre otros muchos.

El público de medio mundo asistió igualmente al sortilegio de su música rejuvenecida y rejuvenecedora, ya que no hubo festival de peso que no le programase. Tenía la habilidad de hacer asequibles sus sofisticadas ejecuciones y

convertir un artificio complejo en un relato amable. Era un instrumentista exquisito y todo su discurso estaba teñido de una poesía tan mística como carnal. Las hermosas baladas de su repertorio siguen siendo material de referencia para los nuevos jazzistas que buscan la belleza pausada, la hermosura quieta. Y jóvenes fueron los músicos con los que siempre buscó una oportunidad para descubrir y descubrirse, porque, ya se ha dicho, nunca quiso despedirse en silencio, sino haciendo música.

Y una buena muestra de esta inquebrantable vitalidad bien pudiera testimoniarse con los que fueran algunos de sus últimos discos, caso de *Flamingo* (Dreyfus, 1995) o *It Might as Well be Swing* (Jazz World, 1996); en éste, el violinista confrontaba su talento con el de otros dos hercúleos jazzistas, el alto saxofonista Phil Woods y el

pianista McCoy Tyner, mientras que en aquel se citaba, por vez primera, con otra referencia del jazz galo, el pianista Michel Petrucciani, desgraciadamente también desaparecido; el registro supuso un adiós para los dos, con el contrabajista George Mraz y el baterista Roy Haynes como testigos. Dos años después Grappelli fallecía, pero todos recordaron el precioso lote de canciones que dejara en este álbum, desde *I Remember April* y *Lover Man a Sweet Georgia Brown* y *I Got Rhythm*. En el momento de la grabación el violinista tenía 87 años y el pianista 32; al atacar la escucha, y sin carnés de identidad de por medio, nadie hubiera podido asegurar quién era el más joven de los dos. Así era Grappelli, un abuelo eternamente joven.

Pablo Sanz

PORTICO QUARTET, UN NUEVO UMBRAL PARA EL JAZZ

Les hemos conocido gracias a su segundo trabajo, *Isla* (Real World/Resistencia), con el que se han hecho con el premio “Grupo revelación” del jazz británico. Ahora sabemos que los cuatro jóvenes que conforman Portico Quartet fueron candidatos también al Mercury Music Price de hace dos años, por su ópera prima *Knee Deep In The North Sea* (Babel/Vortex). El cuarteto lo componen dos bateristas-percusionistas Duncan Bellamy y Nick Mulvey, un contrabajista, Milo Fitzpatrick, y un saxofonista Jack Wyllie. Su música suena a todo: desde el minimalismo de Win Mertens al jazz camerístico de Oregon; desde el rock inteligente de Radiohead al arrebatado improvisado de Art Ensemble of Chicago. Una vez más nos encontramos ante una banda que quiere sonar y ser diferente, a pesar de que en su propuesta se reconozcan todas estas influencias. No se sabe que va a ser de ellos a partir de ahora, pero, de seguir unidos, estos cuatro chavales de Portico alcanzarán grandes cimas musicales.

Lo de la unidad no es literatura gratuita, ya que el grupo basa su éxito en la resolución colectiva de cada uno de sus temas. Aquí el virtuosismo individual cede su protagonismo al discurso total, como en las grandes formaciones que hoy representan el mejor jazz, desde los grupos de Coltrane o Miles Davis a Ornette Coleman o Wayne Shorter. Ya sólo con estos mínimos datos basta para entender por qué John Leckie —productor de Radiohead o The Stone Roses, entre otros— decidió embarcarse en la segunda aventura discográfica de la banda, que ya tiene prolongación, *Black & White Sessions*, de próxima comercialización en nuestro país.

Pese a que la delantera del grupo la ocupa el saxofonista (tenor y soprano) Jack Wyllie, el sonido que identifica a Portico Quartet procede desde los “hang” de Bellamy y Mulvey; el “hang” es un instrumento de percusión que recuerda a los “steeldrums” o “steelpans” (tambores metálicos) característicos de Trinidad y Tobago. A ello se le suman ciertas programaciones electrónicas que equivocada-



damente les han situado, por parte de cierta prensa especializada, en los dominios del un jazz; a pesar de la artificialidad de algunos de sus recursos instrumentales y expresivos, en Portico Quartet todo es orgánico, muy racial. Quizás esa combinación entre lo mecánico y lo natural sea lo que acabe dotando a la banda ese elemento distintivo con el que hoy nos visitan.

El fenómeno de Portico Quartet, salvando las distancias, sólo podría asemejarse al efecto creativo y mediático refrendado por los escandinavos Atomic, ya que unos y otros son capaces de refrescar todos los idearios que hoy rodean al jazz, con todo lo que ello significa. En esta época en la que ya pocos se discuten la vitalidad del jazz, porque le dan por muerto al género, resulta gratificante la irrupción de nuevas propuestas que, más allá de su originalidad, sí tienen presente la máxima que en todo momento preside en el buen jazzista: la búsqueda de nuevas formulaciones estéticas, el viaje hacia nuevas emociones.

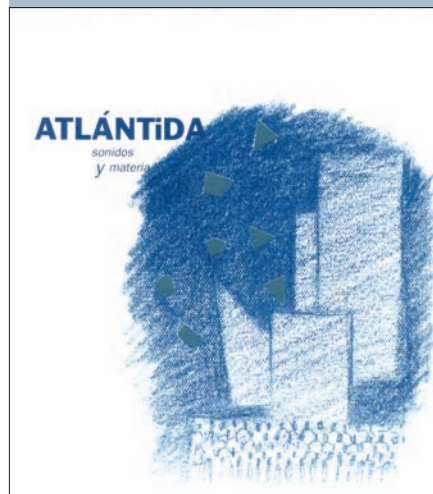
Pablo Sanz

A la espera del montaje que haga justicia a *La Atlántida* de Falla

MISTERIO SIN RESOLVER

El año 2008, coincidiendo con los XIV Encuentro Manuel de Falla, se presentó en la Sala Zaida de la Fundación Caja Rural de Granada una exposición sobre *La Atlántida*. En ella se mostraron los dibujos, bocetos, diseño y fotografías de las escenografías concebidas por pintor y escultor Joaquín Vaquero Turcios y por el arquitecto José María García de Paredes (que fue el marido de la sobrina de don Manuel, María Isabel de Falla). El año pasado se cumplieron ochenta años desde que Manuel de Falla iniciara la gran empresa de componer la cantata escénica *Atlántida*, en 1928, a instancias de José María Sert, que iba ser el responsable de la puesta en escena. Pero el proceso se demoró. Sert murió en 1945 y Falla en Argentina, en 1947, sin haber concluido la partitura. Ernesto Halffter sería el encargado de completarla a partir de 1954. Por fin la *Atlántida* se estrenó, tras numerosos conflictos, en 1961 en versión de concierto, en el Liceo de Barcelona. Una primera producción escénica se pudo ver poco después en Milán y luego en

Berlín pero, según testimonios de entonces, no resultó satisfactoria. Ello llevó a José María García de Paredes y Joaquín Vaquero Turcios a emprender una nueva realización escénica, más acorde con la idea original reflejada en la correspondencia entre Falla y Sert. El compositor escribió al arquitecto: "Veo los cuadros cuando compongo la música". En este epistolario aparecen numerosas indicaciones escénicas sobre la obra en ciernes. En los años sesenta hubo hasta cuatro intentos de poner en pie la versión de García de Paredes y Vaquero Turcios, pero ninguna prosperó. En este catálogo, Jorge de Persia explora la larga aventura que supuso la génesis de esta monumental obra hasta la muerte de don Manuel. José Vallejo Prieto, comisario de la exposición, desentraña en otro interesante artículo los avatares del proyecto durante los años sesenta. Ambos trabajos están muy bien documentados. Nos ofrecen un excelente testimonio de proceso creativo y una minuciosa explicación de las dificultades políticas y organizativas a las que se enfrentaron los suce-



ELENA GARCÍA DE PAREDES (Coord.): *La Atlántida. Sonidos y materiales*. Granada, Archivo Manuel de Falla, 2008. 232 págs.

sivos proyectos. Tras leer el catálogo, uno se queda con la sensación de que la cuenta aún está pendiente, de que el reto aún sigue en pie: Aún está por verse una realización escénica de la *Atlántida* conforme a los "cuadros" que Manuel de Falla "vio" para Sert mientras compuso la partitura. La *Atlántida* aún está por descubrirse y este catálogo nos desvela alguno de sus misterios.

Víctor Pliego de Andrés

Exhaustivo estudio verdiano

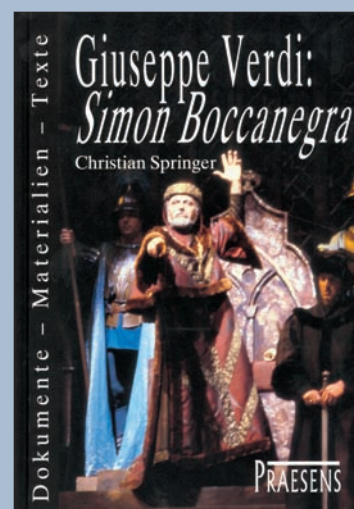
TODO SIMON BOCCANEGRA

La primera versión de *Simon Boccanegra* data de 1857. La segunda, de 1880. Aquella es contemporánea de los grandes éxitos, no exentos de escándalo, de su trilogía más popular. La segunda corre parejas con la madurez de *Otello*. Esta densa etapa en la vida creativa de Verdi es analizada, con pericia, erudición y buen orden, por Springer. Ha compulsado epistolarios, fuentes periodísticas de las más recónditas hemerotecas, libros y toda suerte de iconografía como para agotar el tema. Todo lo que se quiera saber sobre esta obra y los ineludibles aledaños verdianos, está aquí atesorado y clasificado con una paciente pulcritud no exenta de amenidad narrativa, cuando corresponde.

Las óperas coetáneas de Verdi, los preparativos de libro y partitura, la biografía del libretista Piave, la de Antonio García Gutiérrez como autor del drama original, los ensayos, el

estreno y su recepción crítica, las vidas y tareas de los artistas que la cantaron por primera vez, el citado texto castellano, una evocación del personaje histórico, los mismos incisos respecto a la segunda versión con la biografía del libretista Boito, la discografía y la videografía comentadas de la obra, la carrera de la ópera fuera de Italia, un manual de instrucciones para la puesta en escena en la Scala de Milán, las cartas de Petrarca inherentes al drama y los decorados y figurines de ambas *premières*, todo lo anterior, en fin, constituye la promesa de un viaje por el mundo del teatro decimonónico hecho por un explorador de primera calidad.

Si a la anunciada riqueza del texto se añade el cuidado con que el editor ha servido la factura del libro, su variedad tipográfica y la nitidez de la parte gráfica, quedará demostrada la necesidad de este estudio donde el lector, sea



CHRISTIAN SPRINGER: Giuseppe Verdi: *Simon Boccanegra*. *Dokumente. Materialien. Texte*. Viena, Praesens, 2008, 720 págs.

profesional o aficionado, saciará sus curiosidades respecto a una obra singular dentro de la singularidad verdiana.

Blas Matamoro

Crítica musical e historia

¡BLINDADO!

El libro, ya entre los más vendidos del mundo, está impreso con tan inconmensurables elogios en la contraportada y en las solapas (desde Björk a Rodríguez Rivero de *El País*, desde el *Washington Post* al *LA Weekly*...), las becas concedidas al autor tan importantes (desde la Genius Fellowship de la MacArthur Foundation hasta la Fleck Fellowship del Banff Centre) y los agradecidos tan numerosos (cerca de *mille e tre*) y célebres (por tanto ofrecen una suerte de garantía de calidad) que uno piensa en esos insolentes *graffiti* de la infancia: “tonto el que lo lea” pero con un matiz: “tonto el que no lo lea”. El hipotético lector puede tener la vaga impresión de llegar algo tarde e incluso sentir la tentación de pensar en esa civilización antigua que disolvía el tribunal en el caso de un veredicto por unanimidad... pero sigo adelante e intento entender el porqué de este *milagro* (dice, en *Diverdi*, el bressoniano Martin Lasalle, con el que suelo compartir ideas y gustos).

Y nada más empezar el libro, aprendo que Alex Ross ha sido profesor de escritura en la Universidad de Harvard. Si las propiedades excitantes del lenguaje tienen un papel capital en la escritura y fuerzan la mente a ciertas transformaciones, se entiende que los directores de Harvard, siguiendo el consejo de Erik Satie, se hayan relamido las orejas (cada uno las suyas) leyendo frases como (en la versión del impecable príncipe de los traductores): “Las músicas *hip-hop* entusiasman a los adolescentes y espantan a sus padres”. O: “Canciones populares y ya clásicas que rompen los corazones de una generación anterior se convierten en algo *kitsch* e insípido a oídos de sus nietos”. También: [el inicio de *Así habló Zaratustra*] “extrae su poderío de ciertas leyes naturales del sonido” (suele ocurrir). Pero el arte del escritor consiste, quizá, en atraer o conquistar al lector, mediante banalidades para llevarlo hacia un terreno menos frecuentado.

El libro, dice el autor, nació a raíz de quince años de trabajo como crítico musical. En principio, nada que objetar, pues Schumann, Baudelaire, Debussy, Alberto Savinio o Alejo Carpentier publicaron colecciones de artículos que tienen el mismo interés que sus músicas o novelas... Esa estructura puede ser flexible, funcionar perfectamente, con tal de evitar las repeticio-

nes automáticas cada vez que un tema resurge de un artículo a otro. Por ejemplo: el estreno de *Salome* en Graz en el capítulo *La edad de oro*, página 19; en el capítulo *Doctor Fausto*, página 62, y dale otra vez en la página 93... Lo mismo ocurre con la canción *Querido Agustín* y la relación Freud/Mahler, etc. Quizá una edición más cuidadosa hubiera podido evitar esa impresión de ya leído. Pero, para otro lector, mucho más entusiasta, otra vez Martin Lasalle, no se trata de repeticiones ni de dejadez, al contrario: “...la técnica narrativa puede recordar la de los grandes trabajos de ficción histórica de Stefan Zweig y que hace suyos algunos de los procedimientos cinematográficos de Deleuze en sus obras de pensamiento más célebres (su gran estudio sobre el cine, sin ir más lejos). Mediante un sutil sentido de la transición y haciendo acopio de un imponente aparato documental [...] el narrador convierte los datos en eventos, los nombres en personajes, las anécdotas en escenas, las ideas en imágenes, y teje con todo ello una trama sutil [...] cuajada de evocaciones, citas, asociaciones, transiciones y *flash-backs* que operan como si de una sinfonía de Mahler se tratara...”. Espero que Lasalle tenga toda la razón, y que el lector, de acuerdo con él, disfrute del libro.

Vuelvo a leer *El ruido eterno* y, evidentemente, el aparato documental es imponente (considerando el tema del libro y nuestra época, se agradece) y las citas de excelentes autores son numerosas y acertadas. Reconsidero pasajes que había anotado como tópicos: “...el manuscrito de su *Décima Sinfonía*, que muestra pruebas inequívocas de la agonía del compositor [Mahler] provocada por la crisis de su matrimonio, pero que también podría contener una reflexión sobre determinadas cosas que vio y sintió en Estados Unidos”, y pienso que pueden servir, otra vez, como zonas de contacto con el lector, como una cortesía del autor y lo sigo adonde me quiere llevar (imagino). Llego así a los pasajes donde Ross es más personal, es decir cuando redistribuye el horizonte musical del siglo XX, relegando algunas glorias de los años 1950 a segundo o tercer plano, y destacando a compositores (Britten, Sibelius) despreciados, no por el público sino por sus colegas de la ex-vanguardia. La presentación es fina y el

• • EL • •
**RUIDO
 ETERNO**
 ESCUCHAR
 AL SIGLO XX
 • • A TRAVÉS • •
 DE SU MÚSICA
**ALEX
 ROSS**

Traducción de Luis Gago

Seix Barral

ALEX ROSS: El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música. Traducción de Luis Gago. Barcelona, Seix Barral, 2009. 800 págs.

cambio de perspectiva se realiza sin escándalos innecesarios. El lector seducido, incluso el más reticente, puede abordar la música estadounidense, en cuyos capítulos Ross se convierte en un virtuoso; privilegiando siempre a los iconos, mezclándolos con *pop* y *rock stars*, el autor no deja de revalorizar a poetas como Feldman y, de esa manera, se gana finalmente al lector todavía escéptico y al malhumorado comentarista; ambos llegan a pensar que algunas vaguedades (las pocas líneas sobre Takemitsu, por ejemplo) no tienen, al fin y al cabo, tanta importancia. Y como el autor afirma que “la notación indeterminada de Morton Feldman conduce por un camino tortuoso a *A Day in the Life* de los Beatles”, el lector y el comentarista no tardarán en intercambiarse sus discos.

Pierre Élie Mamou

schetzo 145

LA GUÍA DE SCHERZO

NACIONAL

ALICANTE

SOCIEDAD DE CONCIERTOS
WWW.SOCIEDADDECONCIERTOS.ES

1-III: Nikolai Demidenko, piano.
23: Alexei Volodin, piano.

BARCELONA

3-III: Cuarteto Barbirolli. Beethoven, Berio, Brahms. (Auditori [www.auditori.com]).

— Cuarteto Acies. Haydn, Beethoven, Brahms. (Euroconcert [www.euroconcert.org], Palau).

5,6,7,9: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña [www.obc.es]. Eiji Oue. Antonio Meneses, chelo. Berlioz, Chaikovski, Stravinski. (Auditori).

6: Smash Ensemble. Murail, Sciarrino, Grisey. (Auditori).

8: Friedemann Breuning, violín; Vincent Ellegiers, chelo. Haendel-Halvorsen, Bartók, Ravel. (Auditori).

9: Barbara Hendricks, soprano; Love Derwinger, piano. Schubert, *Winterreise*. (Palau 100 [www.palaumusica.org]).

10: Dúo Rosado-Apellániz. Debussy, Corrales, Messiaen. (Auditori).

11: María Bayo, soprano; Maciej Pikulski, piano. Beethoven, Schubert, Falla. (Palau 100).

13: B3 Brouwer Trio. Brouwer, Cervelló, Sotelo. (Auditori).

15: Filarmónica Nacional Rusa. Vladimir Spivakov. Chaikovski. (Palau 100).

17: Josep Maria Colom, piano. Blasco de Nebra, Guinjoan, Brahms. (Auditori).

18: Emil Jonason, clarinete; Peter Friis Johansson, piano. Bernstein, Lindström, Debussy. (Auditori).

19,20,21: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Pablo González. Javier Perianes, piano. Beethoven, Shostakovich. (Auditori).

20: Cuarteto Arditti. Pärt, Gubaidulina, Schnittke. (Auditori).

21: London Sinfonietta. Frank Ollu. Varèse, Webern, Casablanca. (Auditori).

22: Martha Argerich, Nelson Freire, piano. Brahms, Rachmaninov, Schubert. (Auditori).

23: Coro y Orquesta Barrocos de Stuttgart. Frieder Bernius. Hugues, Dumaux, Weller, Nolte. Bach. (Euroconcert. Palau).

25: Cuarteto Casals. Beethoven, Morera, Bartók. (Auditori).

27,28: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. José Ramón Encinar. Stravinski, Dutilleux, Torras. (Auditori).

29: Albert Attenelle, piano. Chopin, Debussy. (Auditori).

31: Cuarteto Quixote. Haydn. (Auditori).

WWW.LICEUBARCELONA.COM

LA FILLE DU RÉGIMENT (Donizetti). Abel Pélly. Ciofi, Flórez, Spagnoli, Murray. **7,9,10,12,13,14,16,19,20,22,25-III.**

BILBAO

SINFÓNICA DE BILBAO
WWW.BILBAORKESTRA.COM

18,19-III: Günther Neuhold. Sociedad Coral de Bilbao. Groop. Mahler, *Segunda*.

SOCIEDAD FILARMÓNICA
WWW.FILARMONICA.ORG

3-III: Louis Lortie, piano. Chopin, *Estudios*.

18: Trevor Pinnock, clave. Froberger, Bach, Couperin, Rameau.

17: Cuarteto Maggini. Martin Roscoe, piano. Britten, Bridge, Mendelssohn, Elgar.

23: Christiane Oelze, soprano. Cuarteto Casals. Conrad Muck, violín. Schumann, Mendelssohn.

CÁCERES

ORQUESTA DE ÉXTREMADURA
WWW.ORQUESTADEEXTREMADURA.COM

26-III: Jesús Amigo. Coro de la Fundación Orquesta de Extremadura. Lojendio, Suárez, Prunell-Friend, Ramón. Pérez, Mozart.

CUENCA

XLIX SEMANA DE MÚSICA RELIGIOSA
WWW.SMRCUENCA.ES

27-III: The Sixteen. Harry Christophers. Bach, *Misa en si menor*.

28: Ars Longa. Teresa Paz. Fernández, Bermúdez, Gutiérrez de Padilla. — Hilliard Ensemble. Cuarteto Arditti. Rihm, Paredes.

29: Anna Margules, flautas. Rodríguez, Manchado, Arias Bal.

— Bernard Brauchli, clavicordio. Byrd, Valente, Cabezón.

29: Les Musiciens du Louvre. Marc Minkowski. Bach, *Pasión según san Juan*.

30: Catalina Pereda, soprano; Miguel Huertas, piano. Cuarteto Quiroga. Rodríguez, *Primero sueño*.

— Michel y Yasuko Bouvard, órgano. Frescobaldi, Bach, Couperin.

— Capilla Peñafloreda. Josep Cabré. Durón, *Oficio de difuntos*.

31: La Fontegara. Orejón, Sumaya, Pérez

— Anna Chierichetti, soprano. Psallentes. Forma Antiqva. Aarón Zapico. Fiocco, *Lecciones de tinieblas*.

— Iwona Sobotka, soprano; Henning Kraegerund, violín y viola; Piotr Anderszewski, piano. Szymanowski, Janáček, Schumann.

CÓRDOBA

ORQUESTA DE CÓRDOBA

Temporada de conciertos 09/10

Día 11 de marzo – 10
Concierto de abono
Gran Teatro de Córdoba – 20:30 h.

I
“Gerok” Isabel Urrutia
(Obra ganadora de la IV edición del Premio de Composición AEOS)

Variaciones Concertantes
A. Ginastera

II
Sinfonía n° 2 “Pequeña Rusia” P. I. Chaikovsky

Orquesta de Córdoba
Director: **Manuel Galduf**

Día 14 de marzo – 10
Concierto extraordinario
Concierto de Cuaresma
Gran Teatro de Córdoba – 20:00 h.

Orquesta de Córdoba
Director: **Abel Moreno**

Días 18 y 19 de marzo – 10
Concierto de abono
Gran Teatro de Córdoba – 20:30 h.

I
La Flauta Mágica (selección) W. A. Mozart
Per questa bella mano (Aria de concierto para barítono) W. A. Mozart
Las Bodas de Fígaro (selección) W. A. Mozart

Beatriz Díaz, soprano
Iñaki Fresán, barítono

II
Russlan y Ludmila, obertura M. Glinka
Concierto para piano n° 1 P. I. Chaikovsky

Larissa Tedtoeva, piano

Orquesta de Córdoba
Director: **Manuel Hernández Silva**

GERONA

AUDITORI
WWW.AUDITORIGIRONA.COM

5-III: Josep Carreras, tenor; Lorenzo Bavaj, piano. Canciones.

6: Orquesta de Girona. Mats Rondin. Martisson, Haydn, Rosenberg.

12: Sinfónica de Barcelona y Nacio-

GRANADA

ORQUESTA CIUDAD DE GRANADA

www.orchestraciudadgranada.es

viernes 5 marzo
Palacio de Exposiciones y Congresos, 21:00 h

CONCIERTO SINFÓNICO X

Dimitrij SOSTAKOVIC Concierto para violoncelo y orquesta núm. 1 en Mi bemol mayor, op. 107
Dimitrij SOSTAKOVIC Sinfonía núm. 5 en Re menor, op. 47

Joven Academia de la OCG *
Guillermo Pastrana violoncelo
SALVADOR MAS director

* Programa formativo OCG – Real Academia de BB AA de Granada

viernes 12 marzo
Palacio de Exposiciones y Congresos, 21:00 h

CONCIERTO SINFÓNICO XI

Felix MENDELSSOHN BART-HOLDY *Ruy Blas*, música de escena (V. Hugo), obertura en Do menor, op. 95

Felix MENDELSSOHN BART-HOLDY Concierto para piano y orquesta núm. 1 en Sol menor, op. 25

Joseph HAYDN Sinfonía núm. 96 en Re mayor, Hob.I:96, *El milagro*

Cédric Tiberghien piano
CHRISTOPHER HOGWOOD director

viernes 19 marzo
Auditorio Manuel de Falla, 21:00 h

FESTIVAL OCG: EL MAR (I)

Ludwig van BEETHOVEN Concierto núm. 3 para piano y orquesta en Do menor, op. 37

Johannes BRAHMS Serenata núm. 1 en Re mayor, op. 11

Joaquín Achúcarro
SALVADOR MAS director

FESTIVAL OCG: EL MAR

nal de Cataluña. Eiji Oue. Antonio Meneses, chelo. Berlioz, Chaikovski, Kodály.

21: Deutschkammervirtuosen. Coro de Niños de Windsbach. Karl-Friedrich Beringer. Schubert, Mozart.

JEREZ

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, 1 de marzo. 19:30h.
Ensemble Residencias II (Trío Arbós+Neopercusión)
Arcángel, cantaor

José Río Pareja, compositor residente

PROGRAMA

José Río Pareja: Temperamento *+
Mauricio Sotelo: De Oscura Llama

*+ Estreno absoluto. Encargo del CDMC

Lunes, 8 de marzo. 19:30h.

Hermanos Capuçon

PROGRAMA

Bohuslav Martinu: Dúo nº 2
Nikolaos Skalkottas: Dúo
Zoltán Kodály: Dúo op.7

Lunes, 15 de marzo. 19:30h.

Ensemble de la Orquesta de Cadaqués

Jaime Martín, director

David del Puerto, guitarra eléctrica
Leigh Melrose, barítono

PROGRAMA

Agustín Charles: Unstable surface
David del Puerto: 1/6 unplugged
Peter Maxwell Davies: Eight Songs for a mad King

Lunes, 22 de marzo. 19:30h.

London Sinfonietta

Franck Ollu, director

PROGRAMA

Edgar Varèse: Octandre
Anton Webern: Concerto op. 24
Benet Casablanca: New Epigrams
Toru Takemitsu: Rain Coming
Gérard Grisey: Périodes
Simon Holt: Lilith

TEATRO VILLAMARTA

WWW.VILLAMARTA.COM

17-III: Enrique Viana, tenor.

18: Janine Jansen, violín; Itamar Golan, piano. Brahms, Bartók, Beethoven.

LA CORUÑA

SINFÓNICA DE GALICIA

WWW.SINFONICADEGALICIA.COM

5-III: Max Valdés. MacMillan, Shostakovich.

19,20: Víctor Pablo Pérez. Coro de la OSG. Gidon Kremer, violín. Chaikovski, Scriabin.

26: Andrés Orozco-Estrada. Rodríguez Losada, Copland, Bartók, Bernstein.

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.

Doña Francisquita, de Amadeo Vives. Hasta el 28 de marzo de 2010, a las 20:00 horas (excepto lunes y martes). Miércoles (día del espectador) y domingos, a las 18:00 horas. Dirección Musical: Miquel Ortega. Dirección de Escena: Luis Olmos. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Coro del Teatro de La Zarzuela. Entradas a la venta.

XVI Ciclo de Lied. Lunes, 22 de marzo, a las 20 horas. RECITAL VII: Isabel Rey, soprano. Alejandro Zabala, piano. Programa: C. Debussy, F. Poulenc y A. García Abril.

Coproducen: Fundación Caja Madrid y Teatro de La Zarzuela.

TEATRO REAL

Información: 91 516 06 60. Venta Telefónica: 902 24 48 48. Venta en Internet: www.teatro-real.com

L'arbore di Diana. Vicente Martín y Soler. Marzo: 17, 18, 19, 20, 22, 24, 25, 26. 20.00 horas. Dirección musical: Ottavio Dantone. Dirección de escena: Francisco Negrín. Reparto: Lyubov Petrova (17, 19, 22, 24, 26) / Ekaterina Lekhina (18, 20, 25), Marina Comparato (17, 19, 22, 24, 26) / Ketevan Kemoklidze (18, 20, 25), Ainhua Garmendia, Marisa Martins, Jossie Pérez, Pavol Breslik (17, 19, 22, 26) / José Luis Sola (18, 20, 24, 25), Dmitry Korchak (17, 19, 22, 24, 26) / John McVeigh (18, 20, 25), Marco Vinco (17, 19, 22, 24, 26) / Simón Orfila (18, 20, 25). Orquesta Titular del Teatro Real. Orquesta Sinfónica de Madrid.

Edita Gruberova, soprano. Marzo: 21. Orquesta Titular del Teatro Real. Orquesta Sinfónica de Madrid. Director: Michael Güttler.

Elena Gragera, mezzosoprano. Antón Cardó, piano. Marzo: 1. Sala Gayarre del Teatro Real.

En torno a Die tote Stadt. Marzo: 16. Solistas de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Sala Gayarre del Teatro Real.

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID

www.osm.es

Teléfono: 91 532 15 03

CONCIERTO N.º 4

Auditorio Nacional de Música. Sala sinfónica

Jueves, 4 de marzo de 2010, a las 19:30 horas

Isabel Urrutia

(1967)

Gerok (2007)

Obra ganadora de la cuarta edición del Premio Composición AEOS

Patrocinado por Fundación Valparaíso

Sergei Prokofiev

(1891-1953)

Suite del Teniente Kijé, op. 60 (1933)

Para la película dirigida por Aleksandr Fajntsimmer

El nacimiento

Romance

La boda

Troika

El entierro

II Parte

Piotr Ilich Chaikovski

(1840-1893)

Sinfonía N.º 4 en fa menor, op. 36 (1877)

Andante sostenuto - Moderato con anima (in movimiento di valse)
Andantino en modo di canzona
Scherzo (Pizzicato ostinato).

Allegro

Finale. Allegro con fuoco

Eun Sun Kim, directora musical

MADRID

2-III: Yo Yo Ma, chelo; Kathryn Stott, piano. Schubert, Shostakovich, Franck. (Juventudes Musicales [www.juvmusicales-madrid.com]. Auditorio Nacional [www.auditorionacional.mcu.es].

3: Cuarteto Wanderer. Vadim Gladkov, piano. Bacarisse, Bautista, Salazar. (Fundación Juan March [www.march.es].

3,5: Alina Ibragimova, violín; Cédric Tiberghien, piano. Beethoven, Prokofiev, Mozart (Liceo de Cámara [www.fundacioncajamadrid.es]. A.N.).

4: Ensemble Ludus Gravis. Stefano Scodanibbio. Ustvolskaia. (www.musicadhoy.com). A.N.).

5,6,7: Coro y Orquesta Nacionales de España [ocne.mcu.es]. Josep Pons. De la Merced, Prunell-Friend, Ramón Haydn, *Estaciones*. (A.N.).

6: Ensemble Arte Musica. Vivaldi, Bach. (Fundación Juan March).

8: Alamire. David Skinner. Andrew Lawrence-King, arpa. Peñalosa. (Siglos de Oro. Iglesia de Nuestra

ORCAM

www.orcam.org

Lunes 8 de marzo de 2010 19.30 h.
Sala Sinfónica. Auditorio Nacional

ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Alexandre da Costa, violín
José Serebrier, director

Albéniz / Arbós Iberia (Evocación/El puerto/Triana)

M. Bruch Concierto n. 1 en Sol Menor

A. Glazunov Sinfonía n. 4

Abono 8

Lunes 22 de marzo de 2010 19.30 h.

Sala Sinfónica. Auditorio Nacional

ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Ailish Tynan, soprano

Jeremy Budd, tenor

Christopher Purves, bajo

Jordi Casas Bayer, director del coro
Harry Christophers, director

J. Haydn Las estaciones

Abono 9

Señora de Montserrat).

9: Grigori Sokolov, piano. Bach, Brahms, Schumann (Grandes Interpretes. Scherzo [www.scherzo.es]. A.N.).

— Oleg Malov, piano. Ustvolskaia. (www.musicadhoy.com). A.N.).

— Manuel Escalante, piano. Mantección, Bautista, Remacha. (Fundación Juan March).

11,12: ORTVE [www.rtve.es]. Miguel Ángel Gómez Martínez. Gómez Martínez, Doppler, Chaikovski (Teatro Monumental).

12: Filarmónica Nacional de Rusia. Vladimir Spivakov. Chaikovski, Shostakovich. (Ibermúsica [www.ibermusica.es]. A.N.).

12,13,14: Orquesta Nacional de España. Yakob Kreizberg. Akiko Suwanai, violín. Mendelssohn, Shostakovich. (A.N.).

13: Ensemble Cordevento. Erik Bosgraaf. Vivaldi. (Fundación Juan March).

17: Cuarteto Brentano. Schubert, Hartke. (Ibermúsica. A.N.).

— Nuria Orbea Salazar, soprano; Anuska Antúnez, piano. Bautista, Falla, Pittaluga. (Fundación Juan March).

18: Deutschkammervirtuosen. Coro de Niños de Windsbach. Karl-Friedrich Beringer. Schubert, Mozart. (Juventudes Musicales. A.N.).

18,19: ORTVE. Christoph Koenig. Mahler, Ravel, Beethoven. (T.M.).

20: Blai Justo, violín; Ewald Meyeere, clave. Vivaldi, Albinoni, Veracini. (Fundación Juan March).

23: Le Concert Spirituel. Hervé Niquet. Bessette, Mingardo, Tortise, Williams. Haendel, *Mesías*. (Juventudes Musicales. A.N.).

24: Mei-Ting Sun, piano. Bartók,

Brahms, Schubert. (Ibermúsica. A.N.).

— Francisco Escoda, piano. De Pablo. (Fundación Juan March).

25,26: ORTVE. Carlos Kalmar. Mozart, Wagner. (T.M.).

26,27,28: Orquesta Nacional de España. Vladimir Fedoseiev. Alexei Volodin, piano. Beethoven, Scriabin. (A.N.).

27: Orquesta Philharmonia. Riccardo Muti. Joshua Bell, violín. Beethoven. (Juventudes Musicales. A.N.).

— Alfonso Sebastián, clave. Vivaldi, Marcello. (Fundación Juan March).

MÁLAGA

FILARMÓNICA DE MÁLAGA

WWW.ORQUESTAFILARMONICADEMÁLAGA.COM

5,6-III: Rubén Gimeno. Julian Rachlin, violín. Borodin, Shostakovich, Stravinski.

12,13: Salvador Brotons. Dúo Scarbo, pianos. Vaughan Williams, Saint-Saëns, Chaikovski.

25,26: Salvador Mas. Coral Carmina Nova. Escolanía Santa María de la Victoria. Stoklossa, Wolff, Loges, Wilkinson. Bach, *Pasión según san Mateo*.

OVIEDO

AUDITORIO

WWW.PALACIOCONGRESOS-OVIEDO.COM

5-III: Sinfónica del Principado de Asturias [www.ospa.es]. Pablo González, Strauss, Shostakovich.

12: Sinfónica del Principado de Asturias. Maximiano Valdés. Coro León de Oro. Brahms, Hersant.

13: Orquesta Chaikovski de Moscú. Vladimir Fedoseiev.

15: Orquesta Gulbenkian de Lisboa. Lawrence Foster. Angelika Kirchschrager, mezzosoprano.

26: Sinfónica del Principado de Asturias. Maximiano Valdés. Coro de la Fundación Príncipe de Asturias. Libor, Wessles, Voigt, Röhligh. Haydn, Janáček.

27: Oviedo Filarmónica. Friedrich Haider. Ilya Gringolts, violín.

PAMPLONA

BALUARTE

WWW.BALUARTE.COM

10-III: Sinfónica de Euskadi. Christian Lindberg. Urrutia, Vaughan Williams, Sibelius.

11,12: L'Orfeo. Michi Gaigg. Rebel, Vivaldi, Rameau.

CARMEN (Bizet). Sulkowski. Chauvet, Lombardo, Sedov, Cvilak. **19,21-III.**

23: Sinfónica de Euskadi. Andreas Spering. Capilla Peñaflorida. De la Merced, Arruabarrena, Atxalandabaso, Latorre. Schubert, Haydn.

24: Deutschemerkmertuosen. Coro de Niños de Windsbach. Karl-Friedrich Beringer. Schubert, Mozart.

25,26: Sinfónica de Navarra. Ernest Martínez Izquierdo. Orfeón Pamplonés. Mendelssohn, Brahms.

28: The Sixteen. Harry Christophers. Keith, Connolly, Murray, Henschel. Bach, *Misa en si menor*.

29: Ara Malikian, violín; Serouj Kradjian, piano.

SAN SEBASTIÁN

FUNDACIÓN KURSAAL

WWW.FUNDACIONKURSAAL.COM

17-III: Cappella della Pietà de' Turchini. Antonio Florio. Pergolesi.

SINFÓNICA DE EUSKADI

WWW.EUSKADIKOORKESTRA.ES

4,5-III: Yakov Kreizberg. Frank Peter Zimmermann, violín. Shostakovich, Dvorák.

22,25: Andreas Spering. Capilla Peñaflorida. De la Merced, Arruabarrena, Atxalandabaso, Latorre. Schubert, Haydn.

SANTIAGO DE COMPOSTELA

REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA

www.realfilharmonia Galicia.org

AUDITORIO DE GALICIA

www.auditoriodegalicia.org

Jueves 4 - 21.00 h Auditorio de Galicia

Real Filharmonía de Galicia

Antoni Ros Marbà, director

Iván Martín, piano

[Schumann] [Concierto de abono]

Miércoles 10 / Jueves 11 - 11.00 h Auditorio de Galicia

Artello - Teatro Alla Scala 1:5 Polgariño

[Conciertos didácticos]

Viernes 12 - 21.00 h Auditorio de Galicia

"Ciclo de piano Ángel Brage"

Alexander Ghindin, piano

[Schubert, Scriabin, Chopin] [Concierto de abono]

Jueves 18 - 21.00 h Auditorio de Galicia

Orquesta Sinfónica de Galicia

Víctor Pablo Pérez, director

Gidon Kremer, violín

Pilar Vázquez, mezzosoprano

Roger Padulés, tenor

Coro de la OSG

[Chaikovski, Scriabin] [Concierto de abono]

Jueves 25 - 21.00 h Auditorio de Galicia

Real Filharmonía de Galicia

Cristóbal Halffter, director

James Dahlgren, violín

Palmira Martínez, Thomas Piel, Ailisa Lewin, Carlos García Amigo, violonchelo

[Halffter, Haydn] [Concierto de abono]

SEVILLA

TEATRO DE LA MAESTRANZA

www.teatromaestranza.com

Teléfono 954 223 344

Días 4 y 5 de marzo, 2010 (Sala Manuel García)

L'ISOLA DISABITATA de Manuel García (1775-1832)

Dirección musical, Rubén Fernández Aguirre

Dirección de escena, Emilio Sagi

Principales intérpretes, Marifé Nogales, César San Martín

Producción del Teatro Arriaga de Bilbao y Teatro de la Maestranza

Ópera

Día 14 de marzo, 2010

KATIA & MARIELLE LABÈQUE

Obras de Albéniz y Ravel

Piano

Día 17 de marzo, 2010 (Sala de Prensa)

EN TORNO A... la ópera TURANDOT

Ciclo de conferencias-concierto

En colaboración con la Asociación Sevillana de Amigos de la Ópera

Actividades

Días 18, 19*, 22, 23*, 25, 26* de marzo, 2010 (Doble reparto)

TURANDOT de Giacomo Puccini (1858-1924)

Dirección musical, Pedro Halffter

Dirección de escena, Sonja Frisell

Principales intérpretes, María Guleghina, Janice Baird*, Daniela Dessi, Norah Amsellem*, Fabio Armiliato,

Marco Berti*...

Real Orquesta Sinfónica de Sevilla

Coro de la A. A. del Teatro de la Maestranza

Escolanía de Los Palacios

Producción del Teatro de la Maestranza

Ópera

Día 24 de marzo, 2010 (Sala Manuel García)

LUDMIL ANGELOV, Piano

INTEGRAL DE LAS OBRAS DE

PIANO SOLO

Ciclo Chopin

TARRASA

CENTRE CULTURAL CAIXATERRASSA

WWW.FUNDACIOCT.ES

CARMEN (Bizet). Lacambra. Amigos de la Ópera de Sabadell. **1-III.**

VALENCIA

PALAU DE LA MÚSICA

WWW.PALAUDEVALENCIA.COM

2-III: Capella de Ministrers. Carles Magraner. Cavalieri, *Rappresentazione di Anima e di Corpo*.

4: Collegium Instrumentale. David Apellániz. Bloch, Chaikovski, Suk.

5: Louis Lortie, piano. Chopin, *Estu-*

dios.

6: Orquesta de Valencia. Coral Catedralicia de Valencia. Yaron Traub. Elgar, Holst.

8: Solistas de la Sinfónica del Mediterráneo. Mahler.

9: Trío Jean Paul. C. y R. Schumann, Brahms.

10: María José Montiel, soprano; Ángel Romero, guitarra. Grieg, Chaikovski, Falla.

11: Bach Consort Wien. Rubén Dubrovsky. Bernarda Fink, mezzosoprano. Muffat, Bach, Biber.

12: Orquesta de Valencia. Isaac Karabchevski. Piazzolla, Ginastera Chaikovski.

13: Orquesta de Cámara Reina Sofía. Nicolás Chumachencho. Xavier de Maistre, arpa. Barber, Boieldieu, Shostakovich.

23: Capella Saetabis. Rodrigo Madrid. Rousseau.

24: Cuarteto Petersen. Christiane Oelze, soprano. Schumann, Reimann, Mendelssohn.

26: Orquesta Philharmonia. Riccardo Muti. Joshua Bell, violín. Beethoven. (T.C.E.).

27: Orquesta de Valencia. Josep Pons. Irwin, White, Bartók.

28: Coro y Academy of Ancient Music. Richard Egarr. Bach, *Pasión según san Mateo*.

30: Yundi Li, piano. Chopin, Schumann.

PALAU DE LES ARTS

WWW.LESARTS.COM

PRODANÁ NEVESTA (Smetana). Netopil. Slater. Cvilak, Briscein, Matorín, Esteve. **3,5,7,9-III.**

LA VIDA BREVE (Falla) / CAVALLERIA RUSTICANA (Mascagni). Maazel. Del Monaco. Gallardo-Domás, Villar, Smirnova, Antonenko. **25,28-III.**

VALLADOLID

AUDITORIO

WWW.AUDITORIODEVALLADOLID.ES

3,4-III: Sinfónica de Castilla y León. Vasili Petrenko. Alessio Bax, piano. Chaikovski, Grieg, Elgar.

10,11: Sinfónica de Castilla y León. Vasili Petrenko. Mozart, Shostakovich.

13: Arcadi Volodos, piano.

17: Sinfónica de Castilla y León. Michael Güttler. Edita Gruberova, soprano.

19: Janine Jansen, violín; Itamar Golan, piano. Brahms, Bartók, Janáček.

ZARAGOZA

AUDITORIO

WWW.AUDITORIOZARAGOZA.COM

2-III: Oslo Camerata. Stephan Barratt-Due. Bach, Grieg, Sibelius.

3: Yo Yo Ma, chelo; Kathryn Stott, piano. Schubert, Shostakovich, Franck.

4: Orquesta de Cámara de la Unión Europea. Matthias Wollong. Freddy Kempf, piano.

7: Coro Amici Musicæ. Filarmónica

CORO DE NIÑOS DE WINDSBACH

DEUTSCHE KAMMER- VIRTUOSEN BERLIN

KARL-FRIEDRICH BERINGER
DIRECTOR

JUTTA BÖHNERT, SOPRANO
REBECCA MARTIN, MEZZOSOPRANO
MARKUS SCHÄFER, TENOR
THOMAS LASKE, BAJO

GIRA MARZO 2010

Barcelona

Temporada Ibercamera
Palau de la Música
16 marzo 2010

Vivaldi
Bach

Gloria, RV 589
Cantata BWV 27 „Wer weiß,
wie nahe mit mein Ende“
Mozart Misa de la Coronación,
KV 317

Madrid

Juventudes Musicales
de Madrid
Auditorio Nacional
18 marzo 2010

Schubert
Mozart

Misa en sol mayor, D167
Réquiem, K 626

Burgos

Cultural Cordón
Caja de Burgos
Patio Casa del Cordón
19 marzo 2010

Vivaldi
Bach

Gloria, RV 589
Cantata BWV 27 „Wer weiß,
wie nahe mit mein Ende“
Mozart Misa de la Coronación,
KV 317

Girona

Temporada Ibercamera
Auditori de Girona
21 marzo 2010

Schubert
Mozart

Misa en sol mayor, D167
Réquiem, K 626

Castelló

Temporada 09/10
Auditori i Palau de
Congressos de Castelló
22 marzo 2010

Vivaldi
Bach

Gloria, RV 589
Cantata BWV 27 „Wer weiß,
wie nahe mit mein Ende“
Mozart Misa de la Coronación,
KV 317

Pamplona

Temporada Baluarte
Auditorio Baluarte
24 marzo 2010

Schubert
Mozart

Misa en sol mayor, D167
Réquiem, K 626

Producción y contratación:

agencia: **Camera**

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



de la Universidad de Valencia. Critóbal Soler. Holst, J. L. Tuina.

16: Filarmónica Nacional de Rusia. Vladimir Spivakov. Chaikovski, Shostakovich.

20: The Scholars. David von Asch. Bach, *Pasión según san Mateo*.

21,22: Sinfónica del Conservatorio Superior de Música de Aragón. Juan Luis Martínez. Mahler, Brahms-Schoenberg.

28: Coro y Orquesta de la Catedral de Praga. Josef Ksica. Vankátová, Cmugrová, Bycek, Jindrá. Mozart, *Réquiem*.

INTERNACIONAL

ÁMSTERDAM

ORQUESTA DEL CONCERTGEBOUW
WWW.CONCERTGEBOUWROKEST.NL

4,5,7-III: John Eliot Gardiner. Martini, Haydn, Schumann.

11,12: Xian Zhang. Jasper de Waal, trompa. Prokofiev, Strauss, Adès, Stravinski.

17,18,19,21: Bernard Haitink. Frank Peter Zimmermann. Brahms, Shostakovich.

26: Bernard Labadie. Coro Omro. Boesch, Gilchrist, Lemieux, Persson. Bach, *Pasión según san Mateo*.

DE NEDERLANDSE OPERA
WWW.DNO.NL

IL PRIGIONIERO (Dallapiccola) / A KEKSZAKALLU HERCEG VARA (Bartók). Fischer. Stein. Marrocu, Basar, Dessi, Heinrich. **5,8,10,12,14-III.** EMILIE (Saariaho). Ono. Girard. Matila. **18,20,21-III.**

BERLÍN

FILARMÓNICA DE BERLÍN
WWW.BERLINER-PHILHARMONIKER.DE

5,6-III: Christoph von Dohnányi. Hellekant, Goerne. Ligeti, Bartók.

10,11,13: Mariss Jansons. Coro de la Radio de Baviera. Stoyanova, Lomeli, Prudenskaia, Milling. Verdi, *Réquiem*.

DEUTSCHE OPER
WWW.DEUTSCHEOPERBERLIN.DE

DER ROSENKAVALIER (Strauss). Runnicles. Friedrich. Serafin, Rydl, Coote, Brück, Crowe. **4,7-III.**

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Foremny. Krämer. Hagen, Kang, Carlson, Pauly, Fleischer. **5,31-III.**

TOSCA (Puccini). Allemanni. Barlog. Serjan, Antonenko, Almaguer, Szumanski. **6,25,30-III.**

MANON LESCAUT (Puccini). Runnicles. Deflo. Carosi, Myers, Didyk, Bronk. **10,13,21-III.**

EVGENI ONEGIN (Chaikovski). Lacombe. Friedrich. McCarthy, Kaune, Benzinger, Skovhus. **17-III.**

LUCIA DI LAMMERMOOR (Donizetti). Ranzani. Sanjust. Stoyanova, Damrau, Alagna, Ulrich. **20,24,27-III.**

STAATSOPER
WWW.STAATSOPER-BERLIN.ORG

FAUST (Gounod). Altinoglu. Wiegand. Castronovo, Pape, Daza, Bauer. **7-III.**

LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Beermann. Langhoff. Samuil, Schwartz, Müller-Brachmann, Lang. **9-III.**

CARMEN (Bizet). Wellber. Kusej. Lee, Smoriginas, Bauer, Shaham. **10,13,20,22-III.**

TRISTAN UND ISOLDE (Wagner). Barenboim. Kupfer. Seiffert, Pape, Meier, Trekel. **21,28-III.**

EVGENI ONEGIN (Chaikovski). Barenboim. Freyer. Kammerloher, Samuil, Nekrassova, Pape. **26,31-III.**

SIMON BOCCANEGRA (Verdi). Barenboim. Tiezzi. Domingo, Harteros, Youn, Sartori. **27,30-III.**

BRUSELAS

LA MONNAIE
WWW.LAMONNAIE.BE

ISMÈNE (Aperghis). Bagnoli. Pousseur. **15,16,18,19,20-III.**

IDOMENEO (Mozart). Rhorer. Van Hove. Kunde, Ermman, Bohlin, Pendatchanska. **16,18,23,24,26,30-III.**

DRESDE

SEMPEROPER
WWW.SEMPEROPER.DE

SIEGFRIED (Wagner). Luisi. Decker. Eberz, Schmidt, Stensvold, Henneberg. **2,14-III.**

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Luisi. Freyer. Eder, Kim, Selbig, Pohl. **6,8,13-III.**

GÖTTERDÄMMERUNG (Wagner). Luisi. Decker. Eberz, Butter, Henneberg, Herlitzius. **7,17-III.**

DAS RHEINGOLD (Wagner). Luisi. Decker. Titus, Ketelsen, Bruns, Gambill. **10-III.**

DIE WALKÜRE (Wagner). Luisi. Decker. Titus, Herlitzius, Diener, Gambill. **12-III.**

TOSCA (Puccini). Kaftan. Schaaf. Fantini, Antonenko, Gallo, Lucic. **16,20,24,26-III.**

DER ROSENKAVALIER (Strauss). Luisi. Laufenberg. Denoke, Rydl, Vondung, Ketelsen. **19,21,30-III.**

DIE SCHWEIGSAME FRAU (Strauss). Schneider. Marelli. Rydl, Mayer, Sala, Hossfeld. **23,25,27-III.**

FRÁNCFORT

OPER FRANKFURT
WWW.OPER-FRANKFURT.DE

COSÌ FAN TUTTE (Mozart). Zorn. Loy. Lascarro, Carlstedt, Ovenden, Kränzle. **5,13,19,27-III.**

ORLANDO FURIOSO (Vivaldi). Marcon. Bösch. Pini, Rae, Block, Magiera. **6,12,14,20,31-III.**

PARSIFAL (Wagner). Weigle. Nel. Schmeckenbecher, Baldwinsson, Reiter, Aken. **7,18,21-III.**

DAPHNE (Strauss). Weigle. Guth. Best, Baumgartner, Bengtsson, Behle. **28-III.**

GINEBRA

GRAND THÉÂTRE
WWW.GENEVEOPERA.CH

PARSIFAL (Wagner). Fiore. Aeschlimann. Roth, Von Halem, Dohmen, Greenan. **18,21,24,27,30-III.**

LONDRES

BARBICAN CENTRE
WWW.BARBICAN.ORG.UK

2,3-III: Filarmónica de Viena. Lorin Maazel. Beethoven, Debussy, Ravel. / Bruckner, Ravel.

4: Sinfónica de Londres. Kristjan Järvi. Bernstein, Gershwin, Rachmaninov.

5: Emanuel Ax, piano. Adès, Schumann, Chopin.

6: Sinfónica de la BBC. Marc Minkowski. Pergolesi, Stravinski.

7,11: Sinfónica de Londres. John Adams. Britten, Sibelius, Adams. / Ravel, Stravinski, Debussy.

10: The Sixteen. Harry Christophers. Keith, Connolly, Murray, Henschel. Bach, *Misa en si menor*.

13: Jornada Rihm. London Sinfonietta. Sinfónica BBC.

19: Sinfónica de la BBC. Jirí Belohlávek. Martinu, Brahms.

26: Sinfónica de la BBC. David Robertson. Moore, Scully, Asawa, Hall. Eötvös, *Angels in America* (versión de concierto).

28: Sinfónica de Londres. Semion Bichkov. Denis Matsuev, piano. Dvořák, Shostakovich, Brahms.

SOUTH BANK CENTRE
WWW.SOUTHBANKCENTRE.CO.UK

1-III: Maurizio Pollini, piano. Chopin, *Preludios, Estudios*.

2,3,5: Cuarteto Emerson. Dvořák, Janáček.

4: Orquesta Philharmonia. Andris Nelsons. Nikolai Luganski, piano. Stravinski, Rachmaninov, Wagner.

6: Sinfónica de la Radio de Baviera. Mariss Jansons. Bo Skovhus, barítono. Mahler, Shostakovich.

9: Orquesta Philharmonia. Christoph von Dohnányi. Janine Jansen, violín. Mozart, Schubert.

10: Orchestra of the Age of Enlightenment. Ivan Fischer. Beethoven.

12: Filarmónica de Londres. Gunther Herbig. Hélène Grimaud, piano. Ravel, Brahms, Schumann.

14: Filarmónica de Londres. Stuart Stratford. Davenport, Debussy, Silvestri.

16: Yundi Li, piano. Chopin.

17: Filarmónica de Londres. Ludovic Morlot. Anne-Sophie Mutter, violín. Wagner, Brahms, Bartók.

24: Real Orquesta Filarmónica. Charles Dutoit. Yuja Wang, piano. Rimski-Korsakov, Prokofiev, Stravinski.

25: Evgeni Sudbin, piano. Chopin, Liszt, Ravel.

31: London Sinfonietta. Oliver Knussen. Castiglioni.

ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN
WWW.ROH.ORG.UK

TAMERLANO (Haendel). Bolton.

Vick. Stojin, Domingo, Schäfer, Mingardo. **5,8,11,13,15,17,19,20-III.** PRÍHODY LISKY BYSTROUSKY (Janáček). Bryden. Dudley. Matthews, Bell, Maltman, Rose. **19,22,25,29-III.**

MILÁN

TEATRO ALLA SCALA
WWW.TEATROALLASCALA.ORG

Z MRTVÉHO DOMU (Janáček). Salonen. Chéreau. White, Stoklossa, Margita, Sulzenko. **2,5,9,13,16-III.**

TANNHÄUSER (Wagner). Mehta. Padriisa. Zeppenfeld, Smith, Trekel, Homrich. **17,20,24,27,30-III.**

MÚNICH

FILARMÓNICA DE MÚNICH
WWW.MPHIL.DE

4,5,7-III: Christian Thielemann. Gidon Kremer, violín. Schumann, Beethoven.

10,11,13,14: Christian Thielemann. Maurizio Pollini, piano. Beethoven, Brahms.

BAYERISCHE STAATSOPER
WWW.BAYERISCHE.STAATSOPER.DE

ROBERTO DEVEREUX (Donizetti). Haider. Loy. Gruberova, Gavanelli, Ganassi, Bros, Petrozzi. **3,8-III.**

DIE TRAGÖDIE DES TEUFELS (Eötvös). Eötvös. Kovalik. Burggraaf, Lehtipuu, Nigl, Kaufmann. **6,9-III.**

LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Valcuha. Dorn. Volle, Frittoli, Schrott, Tatulescu. **7,11,14,19,22-III.**

IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini). Ward. Soleri. Shrader, Girolami, Kasarova, Borchev. **10,13,18,21-III.**

DON GIOVANNI (Mozart). Nagano. Kimmig. Schrott, Ens, Wall, Filianotti. **27,30-III.**

DIALOGUES DES CARMÉLITES (Poulenc). Nagano. Cherniakov. Vernhes, Gritton, Richter, Brunet. **28-III.**

NEUEA YORK

METROPOLITAN OPERA
WWW.METOPERA.ORG

IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini). Benini. Sher. Vanks, Vassallo, Damrau, Del Carlo. **1,4-III.**

LA BOHÈME (Puccini). Armiliato. Zeffirelli. Netrebko, Cabell, Bezcala, Finley. **2,6,10,13,17,20-III.**

ATTILA (Verdi). Muti. Audi. Abdrazakov, Álvarez, Vargas, Ramey. **3,6,9,12,15,19,22,27-III.**

NOS (Shostakovich). Gergiev. Kentridge. Popov, Gietz, Sztot, Bezubekov. **5,11,13,18,23,25-III.**

HAMLET (Thomas). Langrée. Caucier. Morris, Larmore, Keenlyside, Shanahan. **16,20,24,27,30-III.**

AIDA (Verdi). Gatti. Frisell. Urmana, Zajick, Botha, Guelfi. **26,31-III.**

LA TRAVIATA (Verdi). Slatkin. Zeffirelli. Gheorghiu, Valenti, Hampson, Hanslowe. **29-III.**

PARÍS

1-III: Filarmónica de Viena. Lorin Maazel. Beethoven, Stravinski. (Teatro de los Campos Eliseos [www.theatrechampselysees.fr]).
 — Krystian Zimerman, piano. Chopin. (Sala Pleyel [www.sallepleyefr]).
8: Julia Fischer, violín. Bach. (T.C.E.).
10: Orquesta de París. Marek Janowski. Strauss. (S. P.).
11: Orquesta Nacional de Francia. Dimitri Liss. Liadov, Scriabin, Prokofiev. (T.C.E.).
13: Nicholas Angelich, piano. Beethoven, Rachmaninov. (T.C.E.).
15: Diana Damrau, soprano; Helmut Deutsch, piano. Liszt, Strauss, Rachmaninov. (T.C.E.).
16: Sinfónica de Londres. John Adams. Ravel, Stravinski, Adams. (S. P.).
17: Barbara Hendricks, soprano; Love Derwinger, piano. Schubert, *Winterreise*. (T.C.E.).
17,18: Orquesta de París. Marek Janowski. Hindemith, Saint-Saëns, Haydn. (S. P.).
18: Coro y Orquesta Nacional de Francia. Mikko Franck. Musorgski, Rachmaninov Prokofiev. (T.C.E.).
19: Filarmónica de Radio Francia. Myung-Whun Chung. Nicholas Angelich, piano. Rachmaninov, Chaikovski. (S. P.).
19,20: Le Concret d'Astrée. Emmanuelle Haïm. Piaou, Lemieux, Jaroussky, Lehtipuu. Haendel. (T.C.E.).
23: Gianluca Cascioli, piano. Schumann, Debussy. (S. P.).
24: Orquesta Philharmonia. Riccardo Muti. Joshua Bell, violín. Beethoven.

(T.C.E.).
24,25: Orquesta de París. Herbert Blomstedt. Olli Mustonen, piano. Stravinski, Bruckner. (S. P.).
25: Orquesta Nacional de Francia. Kurt Masur. Chaikovski, Bernstein, Prokofiev. (T.C.E.).
26: Le Concert Spirituel. Hervé Niquet. Joshua, Mingardo, Tortise, Williams. Haendel, *Mesías*. (S. P.).
27: Eric La Sage, piano. Schumann. (T.C.E.).
29: Juan Diego Flórez, tenor; Vincenzo Scaleria, piano. Gluck, Rossini. (S. P.).
31: Stephen Kovacevich, piano. Beethoven. (S. P.).

OPÉRA BASTILLE
 WWW.OPERA-DE-PARIS.FR

DON CARLO (Verdi). Rizzi. Vick. Prestia, Secco, Tézier, Von Halem. **2,5,8,12,14-III.**
DAS RHEINGOLD (Wagner). Jordan. Krämer. Struckmann, Silins, Youn, Rügamer. **4,10,13,16,19,22,25,28-III.**

PALAIS GARNIER
 WWW.OPERA-DE-PARIS.FR

FAUST (Fénelon). Kontarsky. Halmen. Ragon, Bork, Reinhart, Henry. **17,20,23,29,31-III.**

VIENA
 MUSIKVEREIN
 WWW.MUSIKVEREIN.AT

6,7-III: Sinfónca de Viena. Thomas Dausgaard. Gautier Capuçon, violín. Nielsen, Schumann, Dvorák.
9: Michael Schade, tenor; Malcolm Martineau, piano. Schubert.
10,11: Sinfónica Alemana de Berlín. Ingo Metzmacher. Leonidas Kavakos, violín. Beethoven, Stravinski.
13,14: Concentus Musicus Wien. Coro Arnold Schoenberg. Nikolaus Hamoncourt. Fally, Lippert, Müller-Brachmann. Beethoven.
18: Sinfónica de la Radio de Viena. Bertrand de Billy. Mahler, *Novena*.
19: Filarmónica de Viena. Wiener Singverein. Pierre Boulez. Szymanowski, Boulez, Debussy.
24,25: Sinfónca de Viena. Fabio Luisi. Janine Jansen, violín. Weber, Bruch, Schmidt.

STAATSOPER
 WWW.WIENER-STAATSOPER.AT

SIMON BOCCANEGRA (Verdi). Carignani. Guriakova, Nucci, Anger, Pisapia. **2,5,7-III.**
MEDEA (Reimann). Boder. Marelli. Petersen, Selinger, Kulman, Roider. **3,6,9,12-III.**
MOSES UND ARON (Schoenberg). Zagrosek. Grundheber, Daszak. **10,13-III.**
DER FLIEGENDE HOLLÄNDER (Wagner). Jenkins. Stemme, Gould, Uusitalo. **11,14-III.**
ARABELLA (Strauss). Schirmer. Pieczonka, Kühmeier, Reuter, Schade. **15,18,23,27-III.**
DAS RHEINGOLD (Wagner). Welsler-Möst. Kulman, Baechle, Uusitalo,

Eröd. **20-III.**
DIE WALKÜRE (Wagner). Welsler-Möst. Stemme, Johansson, Kulman, Ventris. **21-III.**
L'ELISIR D'AMORE (Donizetti). Calle-gari. Tonca, Némethi, Yang. **22,24,26-III.**
SIEGFRIED (Wagner). Welsler-Möst. Stemme, Gould, Uusitalo, Pecoraro. **25-III.**
GÖTTERDÄMMERUNG (Wagner). Welsler-Möst. Johansson, Gould, Salminen. **28-III.**
TOSCA (Puccini). Nelsons. Serafin, Talaba, Gallo. **29-III.**

ZÜRICH
 OPERNHAUS
 WWW.OPERNHAUS.CH

IDOMENEO (Mozart). Harmoncourt. Mei, Chappuis, Pirgu, Strehl. **2,4,7-III.**
ARIADNE AUF NAXOS (Strauss). Elder. Guty. Voigt, Guo, Breedt, Liebau. **5,9,14-III.**
LES CONTES D'HOFFMANN (Offenbach). Zinman. Langhoff. Mosuc, Breedt, Liebau, Friedli. **13,16,21,24,26,31-III.**
LA CLEMENZA DI TITO (Mozart). Fischer. Miller. Tratting, Janková, Bonitatibus, Schmid. **19,21-III.**
LA BOHÈME (Puccini). Zanetti. Sireuil. Damato, Mei, Cura, Bermúdez. **20,28-III.**
SIMON BOCCANEGRA (Verdi). Rizzi. Eld Monaco. Rey, Bartholomew, Domingo, Polgár. **23-III.**



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 0182 0945 37 0201555882 del BBVA, 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.

SONY SE LLEVA A LANG LANG POR TRES MILLONES DE DÓLARES



Deitlef Schneider

La más exorbitante búsqueda de talentos que se ha visto en el mundo de la música clásica ha terminado en un momento crítico para la industria con un cambio de equipo del pianista más deseado en todas partes. Desde su éxito de taquilla total en el Carnegie Hall, al tocar el *Concierto* de Grieg a los 19 años de edad en 2001, el pianista chino Lang Lang ha sido una estrella en occidente y un icono a lo Elvis en su propio país. Devorado por las masas aquel mismo año cuando volvió a Pekín con la Orquesta de Filadelfia, a Lang Lang se le atribuye la explosión de la enseñanza de la música clásica en su país, donde más de 40 millones de niños reciben clases particulares de piano mientras Ravel tintinea en los rascacielos de la nueva y próspera ciudad de Tianjin.

Lang Lang firmó un muy sonado contrato con Deutsche Grammophon, propiedad del Universal Music Group, con sede en Estados Unidos, y su primer disco salió en 2003: conciertos de Chaikovsky y de Mendelssohn, con la Orquesta Sinfónica de Chicago dirigida por Daniel Barenboim. Desde entonces sus CDs han estado entre los más vendidos, casi tanto como la música pop. En un género tan especializado, en el que las novedades no venden más que unos cientos de ejemplares, Lang Lang vende cientos de miles.

Al inaugurar la Olimpiada de Pekín en julio de 2008 tocando un piano totalmente blanco, el joven pianista fue visto por cinco millones de personas y consiguió un reconocimiento mundial más grande que cualquier héroe del clásico desde Luciano Pavarotti. Uno de los principales fabricantes de pianos ha creado el Lang Lang Steinway. El príncipe Carlos de Inglaterra le pidió que estrenara un concierto que había encargado en memoria de su abuela, la reina madre Elizabeth. A sus 28 años Lang Lang tiene el mundo a sus pies y está acostumbrado a salirse con la suya.

En la enrarecida Deutsche Grammophon, que acomoda a varios pianistas muy poco amigos de los medios de comunicación como Martha Argerich, Maurizio Pollini y Krystian Zimerman, el ruidoso popularismo de Lang Lang no encajaba fácilmente. Cuando exigió que DG echara a Yundi Li, el primer ganador chino del Concurso Internacional Chopin de Varsovia, el sello se sometió inmediatamente —según un productor que no estaba de acuerdo—, poniendo las prioridades comerciales por delante de la consciencia artística (Yundi Li cuenta su salida de DG de forma más positiva). Lang Lang era el artista que ningún sello se atrevía perder.

Así que cuando, en el pasado mes de abril, Sony dio nueva vida a su largamente adormecida sección clásica, el nuevo jefe, Bogdan Roscic, recibió la consigna de que consiguiera a Lang Lang costara lo que costase. Y hace pocas semanas, en el Midem de Cannes, la industria comentaba las filtraciones de ejecutivos y los rumores de que Sony Classical había conseguido que Lang Lang firmara un contrato de tres millones de dólares —una miseria para un jugador de fútbol pero tanto dinero para un artista clásico que Sony Corporation ha tenido que proporcionar fondos fuera del presupuesto destinado para su sección de clásico.

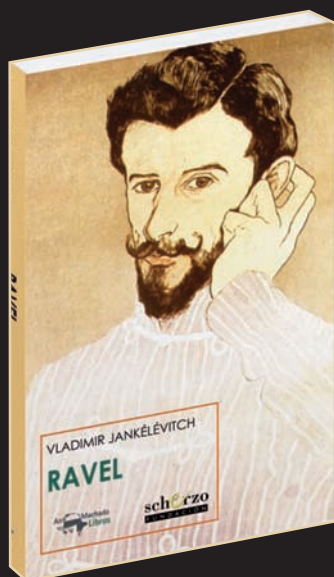
Aunque cuando escribo este artículo Sony se ha negado a comentar ni la firma del contrato ni la cantidad que pagó, un alto ejecutivo de Deutsche Grammophon me confirmó ambas cosas en un correo electrónico. Lang Lang tampoco estaba disponible para hacer un comentario ya que aquel fin de semana se encontraba en Madrid tocando en el Auditorio Nacional. También ha estado intentando conseguir fondos para Haití como embajador de UNICEF. Su sensibilidad a las cuestiones mundiales es otra fuente de valor para la industria musical. Firmó un acuerdo de patrocinio para los próximos años con Sony para promocionar globalmente sus productos de *hardware*.

Las consecuencias de su traspaso se extienden mucho más allá del claustro de la música clásica. Sony ha dado un fuerte golpe al líder del mercado mientras Universal Music Group, que es propiedad de Vivendi, se ha visto atrapada en una etapa de transición, ya que su presidente, Doug Morris, se marcha el verano que viene. Está en juego la última frontera para la música clásica occidental que es la creciente clase media de las economías de Asia oriental. En China se suele reproducir en versión pirata la música grabada y los consumidores no están acostumbrados a pagar por escuchar a sus estrellas. Sólo un artista tan fascinante y atractivo como Lang Lang puede cambiar esos hábitos —y todos los sellos se dan cuenta de eso. Por despecho, EMI acaba de firmar un contrato con Yundi Li, mientras DG tiene en perspectiva a la hermosa Yuja Wang, con el apoyo de Claudio Abbado que la eligió para inaugurar su Festival de Lucerna el verano pasado. Por el momento, la captura de Lang Lang da a Sony una ventaja decisiva.

Norman Lebrecht

MUSICALIA SCHERZO

Novedad:

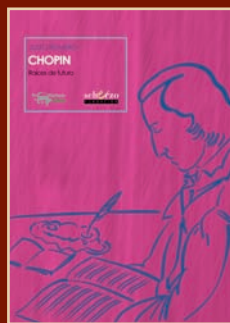


RAVEL Vladimir Jankélévitch

ISBN: 978-84-7774-446-7
14 X 22 cm.- 312 Páginas.

Maurice Ravel es una figura indiscutible de la música europea del siglo XX. Creador de una obra de maravillosa transparencia y de fascinante calidad técnica, Ravel es también un compositor cuya popularidad lo ha convertido en una figura internacionalmente reconocida. Jankélévitch ha escrito un hermoso libro que aúna el conocimiento exhaustivo de la obra raveliana con una profunda interpretación de su principal secreto: la magia de una elaboración musical por la que nunca pasa el tiempo. Riguroso y claro, *Ravel* de Jankélévitch recorre las sendas menos conocidas, o superficialmente estudiadas, de uno de los mayores genios artísticos de su tiempo. *Ravel*, cuya primera edición data de 1939, y fue ampliada por Jankélévitch en 1956, es un clásico de los estudios musicales.

Títulos anteriormente publicados en esta colección:



CHOPIN
Raíces de futuro
Justo Romero



GUSTAV MAHLER
José Luis Pérez de Artega



POR QUÉ BEETHOVEN TIRO EL ESTOFADO.
Steven Isserlis



BACH. LA CANTATA DEL CAFÉ.
La seducción de lo prohibido.
Domingo del Campo



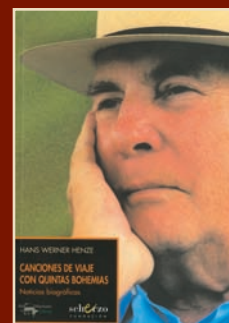
EL VELO DEL ORDEN
Conversaciones con Martin Meyer.
Alfred Brendel



EL FUROR DEL PRETE ROSSO. La música instrumental de Vivaldi.
Pablo Queipo de Llano



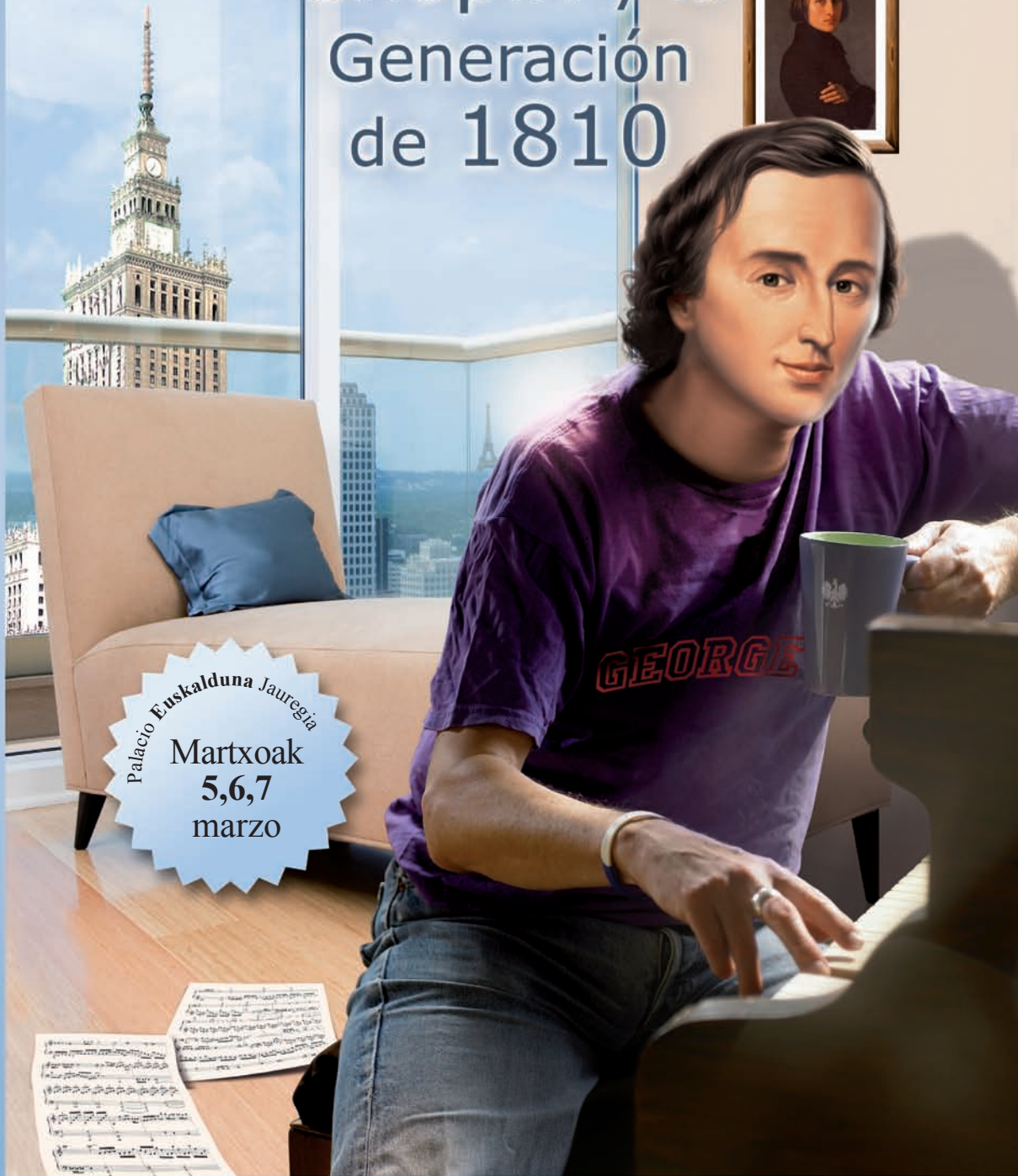
J. S. BACH
Una estructura del dolor.
Josep Soler



CANCIONES DE VIAJE CON QUINTAS BOHEMIAS.
Noticias biográficas.
Hans Werner Henze

Musika-Música
Bilbao 2010

Chopin y la Generación de 1810



Palacio Euskalduna Jauregia

Martxoak
5,6,7
marzo

Informazioa/información: Fundación Bilbao 700-III Millenium Fundazioa

Plaza Ensanche, 11 - 1.º • 48009 BILBAO • ☎ 94.679.04.88 • bilbao700@ayto.bilbao.net

Antolatzailea / Organiza:



Babeslea / Patrocina:



Laguntzaileak / Colaboran:

