

# scheerzo

REVISTA DE MÚSICA

Año XXVI - Nº 260 - Febrero 2011 - 7 €

## LISA BATIASHVILI ELLA MISMA



DOSIER

Cien años  
de **Petruchka**

ENCUENTROS

Tan **Dun**

ACTUALIDAD

Nancy Fabiola **Herrera**  
Osvaldo **Golijov**

REFERENCIAS

Kullervo de **Sibelius**



9 778402 134807 0 0260

# Orquesta y Coro Nacionales de España

temporada 2010-2011



## CARTA BLANCA A OSVALDO GOLIJOV

### Conciertos sinfónicos

#### CONCIERTO 15, CICLO I

25 y 26 de febrero de 2011, 19:30 h.  
27 de febrero de 2011, 11:30 h.

Auditorio Nacional de Música. Sala Sinfónica

Orquesta y Coro Nacionales de España

Miguel Harth-Bedoya, director

Biella Da Costa, cantante

María Hinojosa, soprano

Alisa Weilerstein, violonchelo

Kayhan Kalhor, violín persa

Kalman Balogh, cimbalón

Michael Ward-Bergeman, hiper-acordeón

Jamey Haddad, percusión

Cyro Baptista, percusión

Adrien Brogna, guitarra

Jeremy Flower, ordenador y diseño de sonido

Osvaldo Golijov

*Youth Without Youth*

*Azul*

*Arias y coros de La Pasión según San Marcos*

#### CONCIERTO 16, CICLO II

4, 5 de marzo de 2011, 19:30 h.

6 de marzo de 2011, 11:30 h.

Auditorio Nacional de Música. Sala Sinfónica

Orquesta Nacional de España

Leonard Slatkin, director

Dawn Upshaw, soprano

David Krakauer, clarinete klezmer

Osvaldo Golijov

*Sueños y plegarias de Isaac El Ciego*

*She Was Here*

Gustav Mahler

*Sinfonía núm. 4, en sol mayor*

### Concierto de cámara

28 de febrero de 2011, 19:30 h.

Auditorio Nacional de Música. Sala de Cámara

Dawn Upshaw, soprano

The Andalusian Dogs

Michael Ward-Bergeman, acordeón

David Krakauer, clarinete

Componentes de la ONE

Osvaldo Golijov

*Yiddishbuk para cuarteto de cámara*

*Mariel para cello y marimba*

Michael Ward-Bergeman

*Patagonia para acordeón y cuarteto de cuerda*

Osvaldo Golijov

*Tekiyah para clarinete y metales*

*Ayre*

### Actividades

#### ENCUENTRO

1 de marzo de 2011, 19,30 h.

Residencia de Estudiantes

C/ Pinar, 21-23

Encuentro con Osvaldo Golijov,  
moderado por Joan Anton Cararach.

#### PELÍCULAS

Filmoteca Española. Cine Doré\*

C/ Santa Isabel, 3

24 de febrero de 2011, hora a determinar

Proyección de la película *Tetro* (2009),  
de Francis Ford Coppola.

3 de marzo de 2011, hora a determinar

Proyección de la película *Hable con ella* (2002),  
de Pedro Almodóvar.

\* El acceso al Cine Doré se realizará según las normas  
específicas del centro.



Residencia de Estudiantes



Filmoteca Española

<http://ocne.mcu.es>



# schERZO

AÑO XXVI - Nº 260 - Febrero 2011 - 7 €

2	<b>OPINIÓN</b> <b>CON NOMBRE PROPIO</b>		<b>Disonancias para carnaval</b> Teresa Cascudo 96
6	<b>Nancy Fabiola Herrera</b> Fernando Fraga		<b>Retrato de familia con muñecos</b> Santiago Martín Bermúdez 100
8	<b>Osvaldo Golijov</b> Josep Pascual		<b>Un director para una música: Pierre Monteux</b> Arturo Reverter 104
10	<b>AGENDA</b>		
16	<b>ACTUALIDAD NACIONAL</b>		<b>ENCUENTROS</b> <b>Tan Dun</b> David Rodríguez Cerdán 108
38	<b>ACTUALIDAD INTERNACIONAL</b>		<b>ESTUDIO</b> <b>Carlos Kleiber, más allá del mito</b> Alfonso Lombana 112
44	<b>ENTREVISTA</b> <b>Lisa Batiashvili</b> Juan Antonio Llorente		<b>EDUCACIÓN</b> Joan-Albert Serra 116
48	<b>Discos del mes</b>		<b>JAZZ</b> Pablo Sanz 118
49	<b>SCHERZO DISCOS</b> Sumario		<b>LIBROS</b> 120
91	<b>SCHERZO DISCOS</b> <b>Petruchka, 1911-2011</b> El ballet ruso antes de <i>Petruchka</i>		<b>LA GUÍA</b> 124
92	Marina Barrientos Báez		<b>CONTRAPUNTO</b> Norman Lebrecht 128

Colaboran en este número:

Javier Alfaya, Daniel Álvarez Vázquez, Julio Andrade Malde, Rafael Banús Irusta, Marina Barrientos Báez, Emili Blasco, Alfredo Brotons Muñoz, José Antonio Cantón, Teresa Cascudo, Patrick Dillon, Pierre Élie Mamou, Matthias Exner, José Luis Fernández, Fernando Fraga, Joaquín García, Manuel García Franco, José Antonio García y García, Juan García-Rico, Florentino Gracia Utrillas, José Guerrero Martín, Fernando Herrero, Enrique Igoa, Antonio Lasiera, Norman Lebrecht, Alfonso Lombana, Juan Antonio Llorente, Fiona Maddocks, Santiago Martín Bermúdez, Joaquín Martín de Sagarmínaga, Enrique Martínez Miura, Blas Matamoro, Juan Carlos Moreno, Antonio Muñoz Molina, Rafael Ortega Basagoiti, Javier Palacio, Josep Pascual, Enrique Pérez Adrián, Javier Pérez Senz, Paolo Petazzi, Xavier Pujol, Francisco Ramos, Elisa Rapado Jambrina, Arturo Reverter, David Rodríguez Cerdán, Leopoldo Rojas O'Donnell, Justo Romero, Pablo Sanz, Joan-Albert Serra, Bruno Serrou, Christian Springer, Luis Suñén, José Luis Téllez, Claire Vaquero Williams, Asier Vallejo Ugarte, Pablo J. Vayón, José Luis Vidal, Reinmar Wagner.

Traducciones:

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

Impreso en papel 100% libre de cloro

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

España (incluido Canarias) 70 €.  
Europa: 105 €.  
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.

## DE CRISIS Y LEYES

Comentaba hace unos días Gregorio Marañón, el presidente del patronato del Teatro Real —al hilo de su idea de crear un consejo artístico y otro económico— que el coliseo madrileño ha aumentado su financiación vía patrocinio privado hasta situarse ésta en un 15% —la mitad de lo que se ingresa por taquilla—, una buena noticia en un país donde la cultura pelagra ante la amenaza de esos cortes que suelen encontrar en ella su primera víctima. Que la empresa privada vea precisamente en la cultura —la música en este caso— una buena fuente de inversión en imagen y en prestigio es un ejemplo y un camino a seguir para instituciones de menor fuste y que probablemente vayan a pasar un mal año 2011. No estamos acostumbrados a ello y la ópera no debiera ser lo único que reluzca. La inversión local en cultura de ámbito igualmente local —o autonómico— puede tener, además, un retorno más inmediato y más visible para la propia sociedad. Por cierto, muy bien habrá de explicar quien corresponda la noticia de la integración de la Orquesta Joven de Andalucía en la Fundación Barenboim-Said. A la primera se le había dejado con un presupuesto de 250.000 euros. A la segunda no se le tocó. ¿Coinciden verdaderamente los fines de una y de otra? ¿Sirve a la comunidad esa fusión o reduce las posibilidades reales de formación de los músicos andaluces so capa de una pretendida excelencia que alcanzará, en todo caso, a muy pocos?

Se hace difícil en un contexto de crisis abogar por la necesidad de preservar a la cultura, más aún cuando la que se hace en España depende tanto del dinero público y, por la misma razón, dependerá también de su recorte a la hora de subvencionar su actividad —en el caso citado del Teatro Real el descenso para nuevas producciones ha sido del 20%. También sería un buen momento para explicar mejor que sin esa subvención no habría tal actividad y que ésta es necesaria para que la sociedad siga confiando en ella misma. Es difícil asegurarlo cuando la crisis aprieta a quien ni ha consumido ni consumirá jamás un gramo de cultura pero sería bueno aprovechar también el momento para eso, para que quien lo disfrute lo valore y quien hasta ahora no lo ha hecho sepa que eso también es suyo, que está en su derecho. A ello debiera ayudar también una legislación clara en materia de derechos de autor y de difusión de contenidos en el medio digital. Que la llamada Ley Sinde o lo que quede de ella no sea, como resultó de modo bastante vergonzante en su trámite parlamentario, un objeto más de *do ut des* —frustrado en la ocasión y que por eso cayó— sino la apuesta clara de la sociedad por la defensa de una propiedad intelectual —sabiendo definitivamente de qué se trata— sin que esa defensa deje fisura alguna que pueda desembocar en riesgo para los derechos fundamentales. Lo que pase con las resoluciones judiciales sobre el canon digital orientará igualmente ese proceso ineludible. Mientras tanto, siguen algunos opinadores confundiendo la propiedad intelectual con el miedo a las nuevas tecnologías que ellos han asumido con la fe del converso y la audacia del diletante y la SGAE, al fin, reconoce que su tratamiento del tema ha sido contraproducente.

Y una noticia que introduce un elemento perturbador o, si se quiere, un paso más hacia la reorganización del mercado de la música es la que recoge la decisión de His Master's Voice —propiedad de un fondo de capital de riesgo— de reducir significativamente el número de sus tiendas de venta de discos en el Reino Unido. Pero, al mismo tiempo, Ultraviolet —el sistema de visionado de pago a través de internet que, al mismo tiempo, pondrá en jaque al Blu-ray— aparece como una posibilidad de salvación para una parte de la industria, esa palabra que a algunos les produce un odio cerval, a otros les da de comer y que habrá de echarle imaginación, aprender de sus errores y de sus logros para sobrevivir.



Diseño  
de portada  
Argonauta  
Foto portada:  
Anja Frers / 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

Secciones

Discos: Luis Suñén

Educación: Pedro Sarmiento

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  
suscipciones@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 HORA DE LA VERDAD



No ocurre demasiadas veces en la vida de un aficionado: si fuera tan sólo un poco menos infrecuente quizás se perdería la sensación de excepcionalidad; de estar asistiendo a algo que se parece a las mejores esperanzas que uno traía y también las desborda, y que no volverá a repetirse. No es el entusiasmo sino algo más profundo, porque nos toma por sorpresa y nos desconcierta, y tiene un reverso de melancolía: cuando esto termine sólo nos quedará la imperfección del recuerdo. Tuve esa certeza por primera vez hace veintitantos años, en Granada, en un concierto del cuarteto o quinteto de Elvin Jones, no recuerdo la formación exacta. Lo que no he olvidado es el kimono de color crema con dibujos de flores o pájaros que cruzaba el pecho colosal de Elvin Jones ni el sudor que le brillaba en la cabeza afeitada, ni el momento en que dejó atrás a los demás músicos y empezó a perderse en un solo que detenía el tiempo y no se acababa nunca. Los demás lo miraban como si asistieran a su alejamiento irreparable, como si lo vieran perderse en la noche de un bosque. Desde los bajos profundos del bombo hasta el siglo metálico de los platillos golpeados o rozados por las escobillas la batería abarcaba todos los ritmos y todas las tonalidades de una orquesta en progresiones de efusión y catástrofe. El tiempo duraba y quedaba cancelado, se extendía, golpeándolo a uno, abrazándolo, latiendo. Cuando Elvin Jones dejó caer los brazos y bajó la cabeza como si se derrumbara habían pasado cuarenta y cinco minutos.

Me sucedió algo parecido hace unos tres años, viendo a Cecil Taylor. Lo que aquel viejo con tirabuzones de rastafari y vestido con algo que parecía un pijama empezó a hacer con el piano yo no lo había escuchado nunca. Ni siquiera me habían preparado los discos que conocía

del propio Taylor: era más libre, más desmesurado, y tocaba con una mezcla de virtuosismo y abandono que excluía cualquier semejanza con cualquier otro músico. Estabas allí y la música te agarraba por sorpresa y no cedía en su presión hasta que llegaba abruptamente el final y ya sólo quedaba parpadear y habituarse al mundo cancelado hasta entonces.

Me ha sucedido una noche helada de mediados de enero, en el Carnegie Hall, viendo desde las alturas del gallinero — que aquí recibe el nombre más noble de *balcony*— a una figura delgada y diminuta que era Keith Jarrett. Keith Jarrett sale al escenario como si caminara por un parque, el aire un poco desconcertado, una mano en un bolsillo. Se inclina sobre el teclado, cada mano en un extremo, baja la cabeza, como perdido en un pensamiento. Empieza a tocar tentativamente, como un dibujante que traza el arranque de una línea en una ancha página en blanco. Y a los pocos minutos ya me ha caldeado por dentro esa certeza que llega tan pocas veces en la vida y que sin embargo se reconoce sin incertidumbre: lo que estoy viendo y escuchando no voy a olvidarlo nunca. La acústica de Carnegie Hall impresiona más que nunca: cómo es posible que ese piano que se ve tan lejos llene de tal modo el espacio, cada nota precisa y a la vez anchurosa, cercana y sin reverberaciones, cada pulsación de las cuerdas, los pisotones rítmicos de Keith Jarrett, sus canturreos de asombro y de éxtasis. Parece un pianista *stride* de Harlem en los años treinta y un momento después tanea algo que suena como un preludio de Ligeti, o como si Arnold Schoenberg se hubiera puesto a improvisar en el piano de su amigo Gershwin. Cuánto tiempo habrá de pasar hasta que se repita este sobrecogimiento, esta jubilosa gratitud.

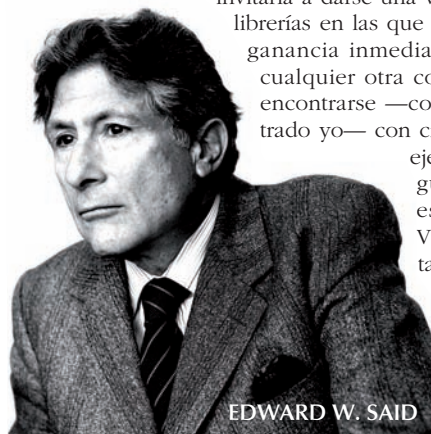
Antonio Muñoz Molina

Prismas

## ¿CUÁNTOS SOMOS?

A veces me pregunto hasta qué punto nos damos cuenta de que la brutal crisis económica que estamos viviendo tiene también, aparte de otros por supuesto, un clarísimo aspecto cultural. Los ganadores de la crisis, aquellos que están acostumbrados a nunca perder, también están presentes (y más que presentes, se han adueñado de él en una gran parte) en el interior del mundo cultural. Hace años, no muchos, Edward W. Said, puso el dedo en la llaga acerca del derrumbe cada vez más perceptible del declive del nivel de exigencia de la calidad en la literatura. A quien lo dude yo lo

invitaría a darse una vuelta larga por las librerías en las que reina el dios de la ganancia inmediata por encima de cualquier otra consideración. Hoy encontrarse —como me he encontrado yo— con críticos literarios en ejercicio que te preguntan si Faulkner es para tanto o si Valle-Inclán merece tanta admiración, es posible todo. Podría dar nombres y apellidos pero no los daré; esta es una



EDWARD W. SAID

revista musical y como tal es sobre música lo que debo escribir. De paso diré que Said fue un espléndido crítico musical, que cada mes publicaba su artículo en una gran revista política norteamericana, *The Nation*. Para quien le interese, le diré que hay traducidos al castellano bastantes de sus espléndidos ensayos sobre música y sociedad.

Pero vuelvo al tema: declive acelerado de la cultura en general, mediocridad generalizada y ¿qué más? No lo sé. Por ahora la música clásica parece ir salvándose aunque haya inquietantes signos contrarios que nos llegan de países como Holanda o de los EEUU. Los que se lucran —y hasta qué punto— de la situación de crisis son insaciables, consideran que han nacido para ser ricos y que nadie se les debe oponer al menos que se busquen desaparecer. Quienes han hecho desaparecer las humanidades de la formación de los adolescentes es muy posible que para ellos teatros de la ópera, auditorios, etc. pueden convertirse en un goloso objetivo. Por cierto y hablando de las humanidades recomiendo a mis lectores un soberbio artículo publicado hace meses en *La Vanguardia*, 1 de agosto de 2010, titulado *El desabucio de las humanidades*, firmado por Lluís Duch, monje del monasterio de Montserrat, y Albert Chillón, profesor de la Autónoma de Barcelona.

Ojalá que no tengamos muy pronto que escribir algo parecido sobre la música clásica. Amén.

Javier Alfaya

# schERZO

c/ Cartagena 10, 1ºc - 28028 MADRID  
Tel. 91.356 76 22 - Fax 91.726 18 64

E-mail: suscripciones@scherzo.es - www.scherzo.es

Deseo suscribirme, hasta nuevo aviso, a la revista SCHERZO por períodos renovables de un año natural (11 números) comenzando a partir del mes de ..... n°.....

El importe lo abonaré de la siguiente forma:

- Transferencia bancaria a la c/c 2038 1146 95 6000504183 del Caja de Madrid, a nombre de SCHERZO EDITORIAL, S.L.
- Cheque a nombre de SCHERZO EDITORIAL, S.L.
- Giro postal.
- VISA. N°: .....
- 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.

○ 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 actualización y seguimiento posterior. Los datos se tratarán y protegerán según la L.O. 15/1999 de 13 de diciembre de Datos de Carácter Personal y el titular de los mismos podrá ejercer los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición ante las oficinas de la Sociedad sita en Madrid, calle Cartagena nº 10 1º C, 28028 Madrid.

## Música reservata

# SIMETRÍAS

Simetría es la correspondencia entre todos los puntos de una figura respecto a un elemento geométrico dado, tal como un punto, un eje o un plano: se trata de una propiedad espacial, pero en la música también cabe definir diferentes simetrías.

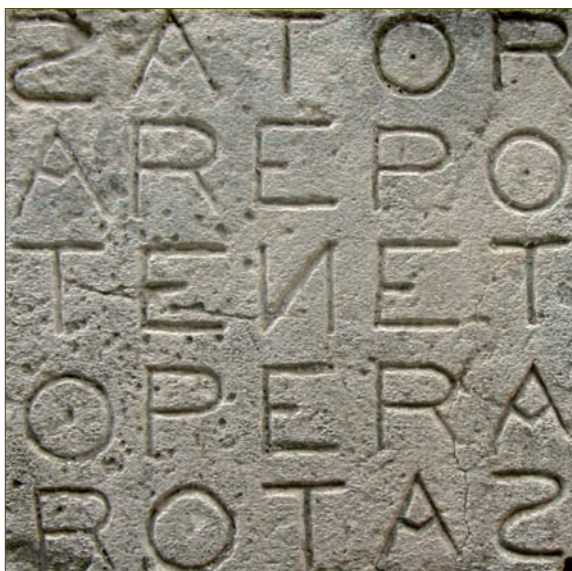
En principio, pareciera que el eje de referencia solamente podría ser temporal (en concordancia con la idea de que el tiempo debe entenderse como una cuarta dimensión): simetrías como la de los *Aleluia* gregorianos o la, más obvia aún, del *Aria da capo* barroca, con su repetición literal de la primera sección de las tres de que consta (sección que, a su vez, también es simétrica, al repetir como conclusión el *ritornello* instrumental que precede a la entrada de la voz), estructura que, a su vez, es la expansión en una escala mucho más amplia de la fórmula cadencial básica I-V-I, tónica-dominante-tónica. Así, la idea de lo simétrico sería, en música, consustancial con la propia lógica de la forma.

Pero también cabe discernir simetrías *espaciales* en un dominio más restringido, como el del contrapunto: los cánones *de espejo* o cancrizantes, donde una voz es idéntica a la otra leída en forma retrógrada e invertida, de modo que la partitura podría escribirse sobre una cinta de Moebius, como sucede en el canon a dos voces de la *Musikalische Opfer* bachiana (una vez más, y como en la famosa frase de Güternanz, “el tiempo se convierte en espacio”). Otro tanto sucede con las fugas pareadas *rectus e inversus* en que las entradas son especulares, cual sucede, por ejemplo, en el *Contrapunctus XVI* de *Die Kunst der Fuge* (BTAS del *rectus* frente a SATB del *inversus*) y cuyos temas se reflejan recíprocamente. Pero en la música tonal las distancias no pueden conservarse de un modo estricto: si se conserva rigurosamente la geometría, se modifica el sentido armónico, que pasa de tonal a politonal. Un arpeggio mayor se transforma al invertirse en otro menor en la subdominante (y de ahí que Bach, en el ejemplo antedicho, inicie el *rectus* con la quinta ascendente re-la en el bajo y que en el *inversus* lo haga con la descendente la-re para conservar el re menor común a toda la obra). Alban Berg utiliza ese hecho para conferir sentido dramático a la caracterización de sus personajes en *Lulu*: la serie de Schön comienza con las notas del arpeggio mayor, mientras que la de Alwa lo hace con las del menor, como si su serie derivase por inversión de la otra, en correspondencia, no ya con el hecho obvio de que se trata de su hijo, sino también con el de su ambigüedad frente a la figura paterna, condición de la que la tercera menor sería el significante.

La realidad es que la simetría interválica absoluta sólo se da en el dodecafonismo, donde la serie (la ordenación libre de las doce notas de la escala cromática) asume cuatro formas, de las cuales dos son la inversión especular y la retrogradación de las otras dos. En el límite, Webern escribe una de sus obras más bellas (y más especulativas), el *Concierto*

*op. 24*, empleando una serie dividida en cuatro grupos de tres notas, cada uno de los cuales contiene un semitono y una tercera mayor, grupos dispuestos de modo tal que el segundo es la inversión retrógrada, el tercero la retrogradación y el último la inversión del primero. Si numeramos los grupos con los cuatro primeros guarismos naturales, las cuatro posiciones de la serie forman un cuadrado mágico cuyas filas, columnas, diagonales y vértices suman diez. Webern, como se sabe, empleó en alguna ocasión como divisa el célebre palíndromo latino *Sator arepo tenet opera rotas*, de oscuro significado: colocando las palabras en cinco filas superpuestas se obtiene igualmente un cuadrado de lectura idéntica vertical y horizontal e invertida de abajo arriba y de derecha a izquierda.

Alban Berg desarrolla el palíndromo hasta extremos excepcionales: en el *Kammerkonzert* (sustancialmente simétrico en cuanto a su materia temática), el movimiento central es un espejo construido de modo absolutamente riguroso en alturas y duraciones, cuyo eje de simetría se sitúa entre los compases 360 y 361, hecho destacado por la intervención del piano (única en todo el Adagio) que hace oír doce veces un do sostenido grave, como una especie de *mitternacht* espectral. Pero en *Wozzeck*, tres años anterior, la idea se había llevado mucho más lejos aún: la sección que abarca del compás ocho al catorce de la escena inicial, corresponde en forma rigurosamente retrogradada a la comprendida entre el 157 y el 168: principio y fin remiten uno al otro, suministrando un modelo reducido de la totalidad del drama. Recordemos que en esa misma escena el Capitán hablará de la circularidad del tiempo y que el último acorde de la



obra, que es algo así como la matriz generadora de todo el material, remitirá directamente al comienzo (los dos acordes iniciales, asociados a Marie y a Wozzeck), sirviendo, además, como acorde final de cada acto y de comienzo del segundo (se trata de una escala exatónica, cuya simetría se rompe por la presencia de un grado alterado). Toda vez que la obra acaba con una especie de *moto perpetuo* sobre un ritmo de corcheas y que ese final en que un niño solitario se enfrenta a un amanecer desolado remite armónica y temáticamente al comienzo, lo que tal circularidad nos indica mediante medios exclusivamente musicales es que *ese niño es también Wozzeck*, y que su destino —que es el de los desheredados de toda especie y condición— es una recurrencia inexorable.

Pasado y futuro son la misma cosa: metáfora absoluta de la propia naturaleza de lo musical expresada mediante una articulación geométrica que, más allá de su contenido argumental concreto, nos pone en relación con la tragedia clásica, en tanto que reflexión sobre el enigma del Destino y su naturaleza insoslayable.

CON NOMBRE PROPIO

# CON NOMBRE PROPIO





De lo mejor de Canarias

# NANCY FABIOLA HERRERA

Daniel Catán la eligió personalmente para el papel de Donna Rosa en su más reciente triunfo escénico, *Il postino*, basada tanto en la novela original de Skármeta como en el premiado film de Massimo Troisi. La calidad de la voz de Nancy Fabiola Herrera y su seductora presencia fueron, sin duda, requisitos que animaron al compositor mexicano para contar con ella, inspirado por la enorme presencia cinematográfica de quien asumiera ese destacado personaje en la película: Linda Moretti. Un paso importante más en la tranquila y sosegada carrera, pero sin altibajos, de la mezzo canaria que se toma su tiempo para continuarla firme y segura. En una época donde abundan las representantes de su cuerda capaces de restaurar el repertorio olvidado (por suerte, digámoslo de paso) de Rossini, Haendel o Vivaldi, ella que también ha cantado Rosina, Isabella o Angelina del pesarese, cuenta con posibles para ser una mezzo de las de siempre, aquéllas capaces de enfrentarse a papeles graves como Dalila de Saint-Saëns, ambiguos como Carmen de Bizet —uno de sus caballos de batalla que le ha servido con creces para darse a conocer en espacios tan decisivos como el Met neoyorquino, el Covent Garden o la Arena de Verona— o, en terreno opuesto, a mezzos agudas, a lo Falcon, como la Leonora donizettiana o la Bouillon cileana. Un repertorio que asume desde Gluck o Haendel a Stravinski o Piazzolla, pasando por Mozart, Donizetti y Bellini, algún Puccini (Suzuki, desde luego, aunque uno recuerde su Abadesa de *Suor Angelica* en la Zarzuela madrileña), Massenet, Chaikovski o Verdi, de quien hasta ahora ha sido una importante Maddalena o Preziosilla, pero del que se espera probablemente pronto (¡esa prudencia y saber esperar profesionales!) una Amneris (si la ha hecho con elogios unánimes Daniela Barcellona...) o una Eboli (si ha cantado ya Leonora...). Se puede permitir todo esto gracias a los destellos luminosos de su voz, capaz asimismo de sombríos y turbadores sonidos en la zona grave del registro

y la seguridad destaca su zona central, con su sensual y arrebatadora presencia física y un talento de actriz que, con los más mínimos recursos, es capaz de reflejar, cuando es necesario, toda la grandeza del personaje representado. Su medio natural es el escenario, operístico o zarzuelero, pero como intérprete de cámara o de sala de concierto tiene aún mucho que decir, siempre a ese ritmo aquietado que la caracteriza, quizás un ritmo muy “canario”. Porque esta chica, con nombre de muñeca y de reina, pese a haber nacido en Venezuela, se crió en Canarias de donde eran originarios sus padres, y como canaria en Las Palmas estudió y como tal va por la vida y la profesión. Y de esa tierra, en su canto parece aflorar el poderoso atractivo, la relajada disposición, la naturalidad sin artificios, la acogedora serenidad que inspira en el oyente y, claro está, el físico que, pese a quien pese, es hoy un requisito mediático para realizar una carrera decisiva.

Fernando Fraga

**Valencia.** Palau. 13-II-2011.  
**Bilbao.** Sociedad Filarmónica. 16-II-2011. **Nancy Fabiola Herrera**, mezzo; **Rubén Fernández**, piano. Obras de Albéniz, Toldrá y Granados.

## DISCOGRAFÍA SELECCIONADA

**FALLA:** *El amor brujo*. I CAMERISTI.

DIEGO CINI-CIACCI. Naxos.

— SINFÓNICA DEL ESTADO DE MÉXICO.

ENRIQUE BÁTIZ. Regis.

**GRANADOS:** *Dante*. FILARMÓNICA DE GRAN CANARIA. ADRIAN LEAPER. ASV.

**LLORCA:** *The Dark side*. CÁMARA DEL LICEU. GUERASSIN VORONKOV. Columna Música.

**MAHLER:** *Tercera Sinfonía*.

FILARMÓNICA DE GRAN CANARIA. ADRIAN LEAPER. Arte Nova.

**MORENO TORROBA:** *Luisa*

*Fernanda*. ORQUESTA DEL TEATRO REAL DE MADRID. JESÚS LÓPEZ COBOS. EMILIO SAGI. CD Deutsche Grammophon/DVD Arthaus.

El triunfo del eclecticismo

## OSVALDO GOLIJOV

La música de un compositor nos habla a menudo de él. En este sentido, el caso del argentino Osvaldo Golijov (n. 1960) es sumamente ilustrativo. Aunque actualmente vive con su familia en Newton, Massachusetts, nació y creció en La Plata, Argentina, y estudió durante tres años en Israel antes de instalarse en Estados Unidos en 1986. Su orígenes familiares están en Rumanía y Ucrania y el yiddish era una lengua habitual para él desde pequeño. Su madre era profesora de piano y su padre, médico, y los sonidos que le acompañaron desde su infancia son los mismos cuyos ecos resuenan en sus obras: la música judía litúrgica, el klezmer, el tango —especialmente el de Astor Piazzolla— y un sinfín de músicas populares tanto americanas como europeas. Fue discípulo de composición en el Conservatorio de La Plata, de Gerardo Gandini y de Mark Kopytman en la Academia Rubin de Jerusalén. Cuando llegó a Estados Unidos se doctoró en la Universidad de Pennsylvania, donde estudió con George Crumb, y fue becario en Tanglewood, donde trabajó con Oliver Knussen.

Lo mismo que se dejó seducir desde niño por las músicas que tenía más cerca —ya fueran las que llamamos clásicas como las populares—, al crecer fue empapándose de músicas de lo más diverso que han terminado por dotar a sus obras de un carácter extraordinariamente ecléctico y de influencias claramente identificables, si bien su estilo ha ido, con los años, ganando en personalidad hasta el punto de resultar en ocasiones inconfundible. Así, al tango, al klezmer y demás se han ido añadiendo con los años los cantos sefardíes, el jazz, el flamenco, el fado y un largo etcétera.

Lo culto y lo popular se funden y confunden en su música y el resultado es sumamente interesante, atractivo para un público amplio y, también hay que decirlo, sospechoso para un cierto sector del mundillo musical, ese que siempre ha desconfiado de la popularidad de compositores como Rachmaninov o Gershwin. En la música de Golijov podemos encontrar momentos de un gran lirismo y otros de un impulso rítmico extraordinario que han supuesto que una parte del público, habitualmente alejado de la crea-

ción actual, se haya interesado —o incluso reconciliado gracias a él y a algunos otros compositores —con la música contemporánea.

El director de escena Peter Sellars es un gran admirador de Golijov y ha dicho de su música que supone el renacimiento de una tradición que fue violentamente cercenada por la guerra. “El gran nivel de energía en la música de Bartók y Stravinski — ha dicho Sellars— era una energía étnica, una energía judía, una energía gitana, y fue precisamente esa energía la que fue literalmente exterminada en los campos de la muerte europeos. Es esa enorme e insostenible melodía de lamento que es devastadora y al mismo tiempo afirmante. Osvaldo la ha traído de vuelta de Europa Oriental a través de Israel y de Argentina”.

El nombre de Golijov empezó a sonar con fuerza cuando le llegó la gran oportunidad en su carrera, cuando recibió el encargo de la Academia Bach de Stuttgart para componer una pasión para el 2000, año del 250 aniversario de la muerte de Johann Sebastian Bach. Nació así la *Pasión según san Marcos*, obra en que resuena con fuerza toda la riqueza de los más diversos folclores americanos y afrocaribeños junto a los ecos de la tradición clásico-romántica y de las distintas músicas judías que son parte esencial del estilo y del propio ser artístico de Golijov. El director Robert Spano, que ha dirigido la obra, ha dicho que Golijov “hace algo que yo nunca había visto, que es utilizar estas tradiciones bajo sus propios términos, y lo asombroso es que siempre suena a él mismo. No sé cómo”.

Entre los intérpretes que, además de Spano, se han destacado como importantes valedores de su obra cabe destacar a la soprano Dawn Upshaw, al violonchelista Yo-Yo Ma y al Cuarteto Kronos, aunque también ha trabajado con otros músicos de otros ámbitos, como el conjunto gitano Taraf de Haïdouks, el conjunto mejicano de rock Café Tacuba y el virtuoso de la tabla Zakir Hussain.

Además de destacar como compositor de obras escénicas y sinfónicas, también ha hecho alguna incursión en el cine y ahí están las recientes bandas sonoras de las películas *Youth Without Youth* y *Tetro*, ambas



de Francis Ford Coppola. Entre los diversos encargos que tiene sobre la mesa se encuentra una nueva ópera, ésta comisionada por la Metropolitan Opera House.

Golijov es, qué duda cabe, un compositor de éxito y por algo será que discográficas tan prestigiosas como Deutsche Grammophon, Sony Classical, Hänssler, EMI y Nonesuch, entre otras, cuentan con obras de este creador en sus catálogos.

Josep Pascual

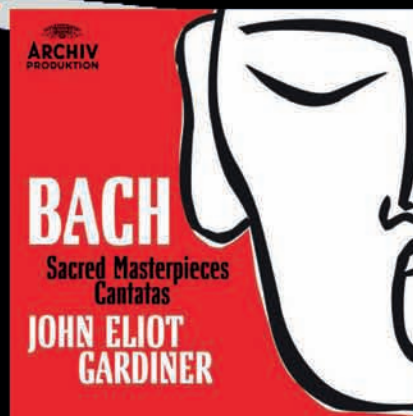
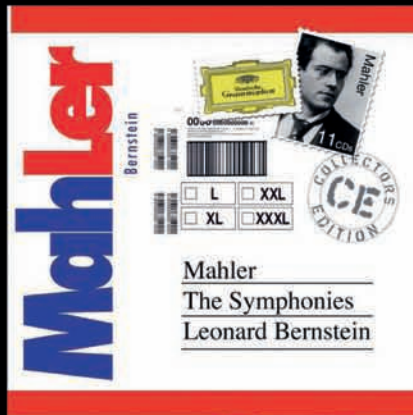
## DISCOGRAFÍA SELECCIONADA

*Ainadamar*. UPSHAW, O'CONNOR, RIVERA, MONTOYA. CORO Y SINFÓNICA DE ATLANTA. Director: ROBERT SPANO. Deutsche Grammophon.  
*Ayre*. DAWN UPSHAW. Varios intérpretes. DG.  
*Oceana. Tenebrae. Three Songs*. Solistas. CUARTETO KRONOS. CORO Y SINFÓNICA DE ATLANTA. Director: ROBERT SPANO. DG.  
*Pasión según san Marcos*. Solistas. ORQUESTA LA PASIÓN. Directora: MARÍA GUINAND. Hänssler.

**Madrid. Auditorio Nacional.** Coro y Orquesta Nacionales de España. **Carta blanca a Osvaldo Golijov.** 25, 26, 27-II-2011. Miguel Harth-Bedoya. 4, 5, 6-III-2011. Leonard Slatkin.

Oferta válida del 1 de febrero al 31 de marzo

# La música clásica suena mejor con un 50% de descuento.



**-50% en una gran selección de cajas de música clásica.**

  
JMJ 2011  
MADRID



  
espacio  
de música



IV Festival Internacional de Música de Ourense

**PÓRTICO DO PARAÍSO**

Ourense siempre fue una ciudad ligada a la cultura y en ella están algunas de las raíces de lo que podríamos llamar la modernidad intelectual de Galicia. Y, en música, la ciudad ha renacido con propuestas como este Pórtico do Paraíso que llega a su cuarta edición y que sigue ofreciendo propuestas muy interesantes en escenarios muy hermosos. Del viernes 18 al domingo 27 de febrero, cinco conciertos y una conferencia —de Fernando Argenta— presentarán un panorama que abarca desde la música antigua a la contemporánea. Para abrir boca, y como ejemplo, los Tallis Scholars inaugurarán ciclo con un programa que va del músico que les da nombre hasta Arvo Pärt. Seguirá el premiadísimo



guitarrista americano Andrew York con obras propias y de John Dowland. Después la estu-penda Raquel Andueza y La Tempestad pasearán por el barroco y el repertorio para soprano y flauta; el 4-Mality

Percussion Quartet hará lo propio con la música actual; y, para cerrar, el gran Pieter Wispelwey negociará un precioso programa con suites para violonchelo solo de Bach, Britten y Reger.

Autores, obras, discos

**UNA GUÍA DE LA MÚSICA SINFÓNICA**

En un momento donde todo se encuentra — aparentemente— en la red, el papel sigue defendiéndose y procurando a los aficionados a la música ese placer que sólo ellos conocen de la búsqueda de referencias, del contraste entre lo que uno tiene por predilecto y lo que los críticos —se supone que de fiar— le proponen como alternativa. El último ejemplo —magnífico por cierto— de estas “biblias” que reconfortan a la vez que inquietan nos llega publicado por Zecchini Editori, nuestros colegas de la revis-

ta italiana *Musica*, con la que SCHERZO comparte presencia en el jurado de los International Classical Music Awards. Se trata de la *Guida alla musica sinfonica*, a cargo de un equipo de críticos y musicólogos coordinado por Ettore Napoli. 170 compositores, 370 obras y 1270 referencias discográficas ocupan las casi seiscientas páginas del volumen prologado por Quirino Principe—, que no olvida la música contemporánea y que, en algunos aspectos, tiene un lógico — pero muy interesante— sesgo italiano.



**ETTORE NAPOLI (ed.): Guida alla musica sinfonica.**  
Varese, Zecchini Editori. 578 páginas. 35 euros.

XVI Ciclo Grandes Intérpretes

## LEONSKAIA CON SORPRESA

Vuelve la gran Elisabeth Leonskaia, el lunes 28, al Ciclo de Grandes Intérpretes de la Fundación Scherzo. Y lo hace con un programa de un atractivo incuestionable, no sólo por su contenido sino por lo que significa a la hora de poder escuchar a la extraordinaria pianista en obras que no ha frecuentado hasta ahora o con la que no la asociábamos hasta el presente. En sus últimas apariciones en el Ciclo, Leonskaia ha tocado a Beethoven o a Schubert pero esta vez nos propone un abanico de autores inéditos en sus frecuentes presencias entre nosotros, como son Ravel —*Valses nobles y sentimentales*—, Enescu —la *Sonata, op. 24, n.º 1*— y Debussy —*Tres preludios*. Cerrará la sesión con los *Estudios sinfónicos y variaciones póstumas* de Schumann, un autor cada vez más habitual en los programas. Con esta serán ocho las ediciones del Ciclo en las que ha participado Elisabeth Leonskaia, de modo que su presencia es ya casi una cita obligada con un público que la ha visto madurar y que la ha convertido en uno de sus nombres predilectos.

Madrid. Auditorio Nacional. 28-II-2011. Elisabeth Leonskaia, piano. Obras de Ravel, Enescu, Debussy y Schumann. Ciclo de Grandes Intérpretes.  
www.fundacionscherzo.es

Rafá Martín



Maazel-Orwell

## AL FIN 1984

A l fin se estrena en España *1984*, la ópera de Lorin Maazel que culmina en cierto modo la pasión compositora del gran maestro americano, la que comparte con algunos de los grandes directores de orquesta por así decir tradicionales —Maderna o Sinopoli pertenecen a otro negociado— de los últimos cien años, como Furtwängler, Klemperer o Bruno Walter. Para su ópera —estrenada en la Royal Opera House Covent Garden de Londres el 3 de mayo de 2005— Maazel se ha servido de un libreto de J. D. McClatchy y Thomas Meehan, basado en la novela *Nineteen Eighty-Four* de George Orwell, uno de esos textos que marcan para siempre a quien se acerca a ellos y que ha influido ya en unas cuantas generaciones de lectores. La puesta en escena corre a cargo del a veces inspiradísimo Robert Lepage —quien haya visto en DVD la producción del estreno tendrá ya su propia opinión— y en el reparto destacan Nancy Gustafson y Richard Margison, que fueron Julia y O'Brien el día de la première. En aquella ocasión, el doble papel de la Monitora de Gimnasia y de La Borracha fue nada menos que para Diana Damrau. En Valencia lo será Silvia Vázquez, una de nuestras mejores voces jóvenes. Dirigirá, claro está, el autor, es decir, el maestro, o sea Lorin Maazel.



Bill Cooper

Valencia. Palau de les Arts. 23 y 26-II-2011; 1, 4 y 6-III-2011. Maazel, *1984*. Director musical: Lorin Maazel. Director de escena: Robert Lepage. Gustafson, Margison, Vázquez.

IX Ciclo de Jóvenes Intérpretes

## ANTONIO ORTIZ: DE BUENA ESCUELA

La segunda sesión del Ciclo de Jóvenes Intérpretes de la Fundación Scherzo presenta el martes 15 a Antonio Ortiz, un pianista malagueño que luce unas excelentes credenciales. Se formó con Dimitri Bashkirov, Claudio Martínez Mehner y Josep Colom y entre las lecciones magistrales recibidas las hubo de Ana

Guijarro, Maria João Pires y Elisso Virsaladze, lo que no está nada mal y hace pensar lo mejor de cara a su propuesta de programa. Se abrirá éste con los *Preludios, op. 28* de Chopin para seguir con las *Estampes* de Debussy y concluir con la *Sonata n.º 7* de Prokofiev. Máxima exigencia física y mental para toda una promesa.

**Madrid. Teatro de la Zarzuela. 15-II-2011. Antonio Ortiz**, piano. Obras de Chopin, Debussy y Prokofiev. Ciclo de Jóvenes Intérpretes. [www.fundacionscherzo.es](http://www.fundacionscherzo.es)



Del Liceu al Palau

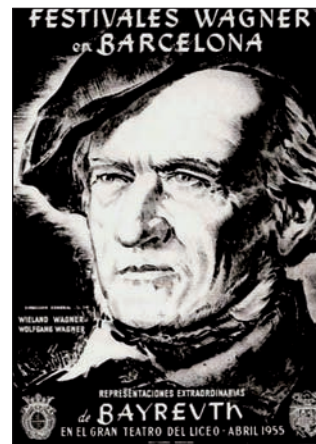
## BAYREUTH REGRESA AL LICEU

La celebración del bicentenario del nacimiento de Richard Wagner, que se cumple en 2013, tendrá en Barcelona un preámbulo de auténtico lujo con el regreso del Festival de Bayreuth al Teatro del Liceu. La orquesta y coro del santuario wagneriano se instalará en el coliseo lírico barcelonés del 1 al 6 de septiembre de 2012 para ofrecer, en versión de concierto, tres producciones operísticas que abrirán la temporada. Los tres títulos elegidos son *El Holandés errante*, *Lohengrin* y *Tristán e Isolda*, que llegarán a Barcelona cuando el Festspielhaus de la verde colina baje el telón a finales de agosto. De la parte artística, que se anunciará en septiembre, lo único que se conoce es el nombre de los directores: Sebastian Weigle, ex director musical del Liceu, dirigirá *El Holandés errante* y *Lohengrin*, de las que se ofrecerán dos audiciones de cada una, mientras que el veterano Peter Schneider se hará cargo de la única audición prevista de *Tristán e Isolda*, que cerrará la visita. Su elección obedece, según explicó Joan Matabosch, director artístico del Liceu, a la necesidad de contar con batutas que conozcan a fondo tanto la maravillosa acústica de Bayreuth como la del Liceu para lograr una buena adaptación al foso en tan pocos días. La opción de concierto es, aseguró Matabosch, la única viable. De hecho, la Orquesta y Coro de Bayreuth verán prorrogado su contrato durante una semana, más tras cumplir su agenda tradicional en los meses de julio y agosto, para acudir a su cita barcelonesa con el tiempo justo para ofrecer tres títulos. Los ensayos y el tiempo que exigiría su escenificación, además de disparar el presupuesto, serían pues imposibles técnica y logísticamente.

Las cifras de la operación son millonarias, con un coste para el Liceu de 1,5 millones de euros que se autofinanciarán con la venta de localidades en un 92%. Para cubrir el 8% restante los responsables del teatro ya han puesto en marcha una operación especial de patrocinio que espera vencer las reticencias que impone la crisis económica con el indudable prestigio que supone colaborar en una empresa artísti-

ca de esta envergadura. La venta de abonos, que podrán ser para dos o tres óperas, empezará el próximo 30 de mayo de 2011 para los abonados a las temporadas del Liceu y a partir del 19 de septiembre para el resto del público. Los precios de las entradas son también de aupa, entre 25 y 250 euros y se ofrecen dos posibilidades de abono, con precios de 129 a 637 euros para las tres óperas, y de 92 a 450 euros para dos títulos a escoger.

El acuerdo muestra la especial sintonía artística entre Matabosch y las bisnietas de Wagner, Katharina y Eva Wagner-Pasquier, que han tomado el timón artístico de Bayreuth. La operación resulta rentable para las arcas del coliseo alemán, al que la crisis afecta, como a todos, y parece económicamente viable siempre que se agoten las entradas. Esta será la segunda vez que el Festival de Bayreuth visita Barcelona, ciudad que en 1955 acogió su primera salida fuera de la ciudad alemana. Durante quince días presentaron escenificadas *Parsifal*, *Tristán e Isolda* y *La walkyria*, con cantantes de leyenda y un éxito artístico que permanece en la memoria del teatro. No será lo mismo sin la escena, pero la oportunidad de escuchar a Wagner con unas formaciones de tal calidad permiten vaticinar el más rotundo éxito a esta nueva visita.



Javier Pérez Senz



Música, libreto y personaje  
**PILAR JURADO**  
**ESTRENA EN EL REAL**

El día 11 el Teatro Real acoge el estreno de la ópera de Pilar Jurado (Madrid, 1968) *La página en blanco*. Todo un *tour de force* para su autora, que lo es también del libreto — en el que, se nos anuncia, “el amor y la angustia conviven con la cibernética y la compasión”— y que será, además, su protagonista — ella ha dicho que le gusta ser muchas personas en un mismo escenario. Una protagonista, por cierto, en cuyo apellido —Djarou— coinciden las mismas letras que en el de la autora. Jurado es una compositora que ha demostrado sobradamente su talento y una cantante de una versatilidad admirable. Será la primera mujer que estrene una ópera en el coli-

seo madrileño tras el encargo recibido de Antonio Moral en 2008 y que ella, en aquellos días, asumió como una posibilidad de escribir para “grandes voces”. Una intención expresiva que, como se afirma en el programa del teatro, sirve a “una metáfora del futuro en la que conviven la esperanza ante lo que hay que hacer y el miedo ante el abismo de la creación”. Afrontarán el desafío, con la autora, el director musical Titus Engel y el de escena David Hermann. En el reparto figuran también Otto Katzameier y Nikolai Schukoff. El día 10, la víspera del estreno, la propia Pilar Jurado hablará sobre su ópera en la Sala Gayarre del Teatro Real dentro del ciclo *Enfoques*.

Madrid. Teatro Real. 11, 14, 16, 18, 22, 25, 28-II-2011; 2-III-2011. Pilar Jurado, **La página en blanco**. Director Musical: **Titus Engel**. Director de escena: **David Hermann**.



Lisa Batiashvili

**ECHOES OF TIME**

La joven violinista Lisa Batiashvili, una de las artistas más apreciadas y requeridas del momento, debuta en DG con una selección personal de obras de compositores cuya vida y obra se ha visto afectada por los sucesos políticos acontecidos en la antigua Unión soviética. Participan en este álbum la pianista Hélène Grimaud y el director y compositor Esa-Pekka Salonen.

SHOSTAKOVICH:

CONCIERTO PARA VIOLÍN Nº 1 EN LA m, op. 99;  
 “LYRIC WALTZ” DE 7 DANZAS PARA MUÑECAS (ORQUESTACIÓN DE TAMAS BATIASHVILI)

KANCHELI:

“V & V” PARA VIOLÍN, ORQUESTA DE CUERDA Y VOZ GRABADA (1994)

LISA BATIASHVILI / SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS / ESA-PEKKA SALONEN

PART: SPIEGEL IM SPIEGEL

RACHMANINOV: VOCALISE

LISA BATIASHVILI / HÉLÈNE GRIMAUD



[www.elcorteingles.es](http://www.elcorteingles.es) TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

V Edición

# ENTREGADOS LOS CAMPOAMOR 2010

El 11 de enero se entregaron en Oviedo los Premios Líricos de la Fundación Teatro Campoamor correspondientes a 2010. La gala, que llenó el coliseo ovetense, fue dirigida por Lluís Pasqual con escenografía de Daniel Bianco y tuvo a Enrique Viana y Borja Quiza —quien fue también uno de los premiados, como mejor cantante de zarzuela— como maestros de ceremonias. En el foso estuvo la Oviedo Filarmonía —y en el escenario la Capilla Polifónica Ciudad de Oviedo— a las órdenes de su nuevo titular, Marzio Conti. Todos los galardonados acudieron a recoger sus premios y quienes los ganaron por sus voces o su arte con la batuta —Andrea Marcon— dejaron constancia de su clase. Así, José van Dam, que recibía el premio a toda una carrera artística y que negoció con su reconocida elegancia el *Aria del catálogo* del *Don Giovanni* de Mozart. Leo Nucci —mejor cantante masculino— se metió a la audiencia en el bolsillo a solo —su *Rigoletto* es ya legendario— y junto a Celso Albelo, quien demostró por qué fue el cantante revelación. Nina Stemme —mejor cantante femenina— dijo un exquisito Strauss. Todo terminó con premiados —incluidos los no cantantes— y público entonando un *La donna è mobile* que culminó Albelo —que antes había cantado en solitario y a dúo con Nucci— con un agudo imponente.



CELSE ALBELO



NINA STEMME



JOSÉ VAN DAM



Fotos: Carlos Pictures





## IV Festival de Percussió UN GAMELÁN EN BARCELONA

El gamelán indonesio ha seducido a algunos de los mejores compositores del siglo XX, de Debussy a Messiaen, de Britten a John Cage o a Steve Reich. Gongs, xilofones, tambores, todos contruidos en bronce, madera o bambú constituyen no ya una orquesta popular sino un modo de actividad comunitaria de raíces y significados muy especiales, una forma muy particular de participación en la expresión común, en su doble sentido ritual y lúdico. Y ello dando como resultado un sonido único, de una

fascinante belleza que resulta inolvidable para quien lo escucha por vez primera. Para una institución lejana a su origen tener un gamelán es como poseer un pequeño tesoro que sirve a la vez para enseñar, para participar y hasta para presumir. La Casa da Música de Oporto lo tiene y lo lleva a Barcelona, al VI Festival Internacional de Percussió de Catalunya. Con él se presentarán también las "formas animadas" de Vila do Conde. La dirección musical correrá a cargo de Paulo Maria Rodrigues y la escenografía de Marcelo Lafontana.



Barcelona. Auditori. 6-II-2011. Factor E da Casa da Música de Porto.

## Grupo Enigma ESTRENOS EN ESPAÑA

La Orquesta de Cámara del Auditorio de Zaragoza, el Grupo Enigma, sigue su admirable programación dedicada a la música contemporánea. Tras su monográfico Cruz de Castro llega ahora una sucesión de estrenos en España en un programa excelentemente diseñado, que dirigirá Klaus Simon con Julio Pallás como fagot solista. En su primera parte, un magnífico compositor español de experiencia americana como es José Luis Greco, con

su *Off with its head*, se une a dos de las figuras más interesantes de la música estadounidense de los últimos años, Michael Daugherty y su *Dead Elvis* — igualmente novedad entre nosotros— y Joseph Schwantner, de quien se dará *Rbiannons Blackbird*. La segunda parte dedica las *premières* a Oliver Knussen y su *Coursing (Etude I) op. 17* y a *Three Farewells* de Mark-Anthony Turnage. El concierto se cierra con un clásico como *Chain I* de Witold Lutoslawski.

Zaragoza. Auditorio. Sala Luis Galve. 22-II-2011. Julio Pallás, fagot. Grupo Enigma. Director: Klaus Simon. Obras de Greco, Daugherty, Schwantner, Knussen, Turnage y Lutoslawski.

Fundació  
de Música  
Ferrer-Salat

## II Convocatoria Becas "Jóvenes Promesas"

de la Fundació de  
Música Ferrer-Salat

para estudios en el  
Conservatorio Superior  
de Música del Liceo de  
Barcelona

Becas de Preparación para  
Estudios de Grado Superior  
y  
Becas de Especialización  
y Perfeccionamiento

Edad: entre 15 y 26 años

Plazo de inscripción:  
hasta el 30 de Abril de 2011

Para más información  
consultar bases en:  
[www.fundaciomusicaferriersalat.com](http://www.fundaciomusicaferriersalat.com)

o contactar con:  
Fundació de Música Ferrer-Salat  
Israel David Martínez  
o Lidia Capó  
(Tel. 93 600 38 00)

[idmartinez@fundaciomusicaferriersalat.com](mailto:idmartinez@fundaciomusicaferriersalat.com)  
[lcapo@fundaciomusicaferriersalat.com](mailto:lcapo@fundaciomusicaferriersalat.com)

Diagonal 549, 5ª Pl.  
08029 Barcelona

18 años después

## CUERVOS AL ACECHO

**Gran Teatro del Liceu.** 20-I-2011. Donizetti, **Anna Bolena**. Edita Gruberova, Elina Garanca, Gregory Kunde, Carlo Colombara, Sonia Prina, Simón Orfila, Jon Plazaola. Director musical: **Andriy Yurkevych**. Director de escena: **Rafel Duran**. Escenografía: **Rafel Lladó**. Vestuario: Lluç Castells. Nueva producción del Liceu.



Elina Garanca y Edita Gruberova en *Anna Bolena* de Donizetti en el Teatro del Liceu

**BARCELONA** Edita Gruberova sigue siendo, con permiso de Montserrat Caballé, la diva más querida en el Liceu y su reinado en las últimas décadas se cuenta por éxitos, como su primera *Anna Bolena*, en 1992, junto al entonces debutante Josep Bros. Han pasado 18 años, que son muchos cuando una voz se mueve en aguas belcantistas y la soprano eslovaca vuelve a medir sus fuerzas en un papel donizettiano marcado a fuego por la huella mítica de Maria Callas. Gruberova milita en otra división: la definición dramática de los personajes no es su fuerte y juega todas sus bazas en la pirotecnia belcantista. Estuvo menos infalible que antaño a la hora de exhibir su espectacular técnica —notas caladas, apoyaturas discutibles, licencias a capricho—, y hoy abusa de trucos y amaneramientos, pero sigue desatando la pasión del público con deslumbrantes agudos y portentosos filados. El público, entregado de antemano, la aclamó, y sería cicatero no

reconocer lo mucho y bien que aún canta: Gruberova aún sigue siendo, 18 años después, mucha Gruberova. También fue aclamada Elina Garanca, cuyo imparable ascenso internacional nada tiene que ver con esas operaciones publicitarias que aún se marca la maltrecha industria del disco. Garanca es una gran cantante y su interpretación de Giovanna Seymour fue modélica, tanto por la belleza de la voz, la elegancia en el matiz y la cálida expresividad como por su envidiable presencia escénica.

Se esperaba con lógica emoción el reencuentro de Bros y Gruberova en la misma obra que hace 18 años supuso el salto a la fama del tenor catalán, pero se vio obligado a cancelar por enfermedad. El Liceu salvó la situación al contar con los servicios del tenor estadounidense Gregory Kunde, que salió a por todas y convenció por la intensidad y potencia de sus medios, con un canto incisivo y valiente en los agudos. Tardó más en entrar en situación el bajo italiano Carlo Colombara, pero

fue ganando expresividad hasta cuajar un plausible y bien cantado Enrico VIII. El buen hacer de Sonia Prina, Simón Orfila y Jon Plazaola completan un buen reparto y el coro cumple sobradamente, pero la respuesta de la orquesta deja mucho que desear. Buena culpa tiene el director ucraniano Andriy Yurkevych, cuya labor en el foso no pasa de discreta. Decepciona en su debut liceísta el director de escena mallorquín Rafel Duran firmando un nuevo y costoso montaje de gran despliegue tecnológico —proyección de imágenes, cámaras de videovigilancia y un espacio presidido siempre por una gran escalera—, sofisticada escenografía y original vestuario. Lo malo es que sus ideas no se entienden, con profusión de imágenes, símbolos y figuras —destacan los cuervos que acechan a la protagonista, representados por personajes-máscara de ridículo efecto— que complican la trama de forma innecesaria.

Javier Pérez Senz

Palau 100

## EL ESPECTÁCULO FUE LA ORQUESTA

Barcelona. Palau de la de la Música Catalana. 11-I-2011. Joshua Bell, violín. Orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam. Director: Semion Bichkov. Obras de Bruch y Shostakovich.

Nadie discute ya que Shostakovich es el mejor sinfonista después de Mahler. Sus sinfonías ofrecen una elocuente radiografía de los tiempos convulsos que le tocó vivir bajo la dictadura soviética. Música de gran fuerza descriptiva, en la que aflora la melancolía, el desencanto y la angustia de un creador que vivió en el filo del navaja. Música ideal para poner a prueba las virtudes de una orquesta, como ha demostra-

do la Royal Concertgebouw en su regreso al Palau, en el marco de una mini gira española que ha incluido actuaciones en Pamplona y Madrid bajo la dirección de Semion Bichkov. Abrieron el programa con el *Concierto para violín n.º 1* de Bruch, con el soberbio Joshua Bell como solista: memorable versión, de apasionado lirismo, poder comunicativo y fulgor virtuosístico. El público lo aclamó y como propina se marcó un espectacular

arreglo propio de *Souvenir d'Amérique*, de Vieuxtemps. Bichkov se empleó a fondo en el plato fuerte del programa, la *Sinfonía n.º 11*, "El año 1905". No es el mejor Shostakovich, pero su experiencia en la música de cine le permite dar espectáculo incluso cuando se repite en exceso. La avalancha sonora aseguró momentos de impacto, y, una vez más, las limitaciones acústicas y la falta de espacio del Palau jugaron en contra del goce

de la música. Hubo mucha potencia sonora, sí, pero también refinamiento, juego dinámico y sutiles colores, gracias a la precisa y sabia dirección de Bichkov, volcado en la música, capaz de equilibrar dinámicas y dar oportunidad de lucimiento a cada solista y a cada familia instrumental. Bajo su mando, la orquesta fue todo un espectáculo, un lujo sonoro que provoca sana envidia.

Javier Pérez Senz

Concierto Brahms del Liceo

## PODEROSA PODLES

Barcelona. Gran Teatro del Liceo. 19-XII-2010. Ewa Podles, contralto. Coro y Sinfónica del Gran Teatro del Liceo. Director Fabio Luisi. Obras de Brahms.

Diversos eran los motivos que hacían importante el concierto Brahms del Liceo: por una parte disfrutar de la prodigiosa voz de Ewa Podles, una de las más impresionantes contraltos que han pisado el escenario del Liceo en las últimas décadas y escucharla, además, enfrentada a una de las piezas de referencia del repertorio para su tipo de voz, la *Rapsodia para contralto op. 53*. Otro de los atractivos era ver cómo se apañaba Fabio Luisi, un director que ha recibido muy buenas críticas por su reciente trabajo en *Falstaff*, la ópera que esos días se estaba representando en el teatro, ante una sinfonía compleja como es la *Cuarta* y ante una pieza importante del repertorio brahmsiano para coro como es *El canto del destino op. 54*. Finalmente, había expectativa por ver cómo la orquesta y el coro del Liceo respondían al reto.

Podles, nacida en Varsovia en 1952, se acerca a los sesenta, una edad que ya empieza a ser peligrosa para los can-



Ewa Podles y Fabio Luisi con la Orquesta Sinfónica del Liceo

tantes, en un estado excelente. La voz sigue siendo sobrecogedoramente poderosa, el timbre, oscuro, aterciopelado en toda la extensión, continúa bellísimo y la respiración sigue bajo perfecto control. Su interpretación de la *Rapsodia para contralto* fue de altísimo nivel.

Fabio Luisi es un director atento a todo, de gesto muy poco crispado, cuida enormemente las dinámicas, prefiere

mantener la orquesta a un régimen de dinámicas y *tempi* más bien bajo y sólo pone toda la carne en el asador en puntos muy concretos. La dulcísima entrada que consiguió de coro y orquesta en *El canto del destino* fue memorable.

La respuesta de coro y orquesta fue irregular. El coro estuvo mejor cuando actuó al completo, circunstancia que se dio en *El canto del destino*, que cuando que-

dó reducido a coro masculino en la *Rapsodia para contralto*, en donde hubo algún desgañamiento entre los tenores. La orquesta no tuvo su mejor día, la materialidad del sonido no era de factura impecable, el equilibrio entre las secciones tuvo altibajos y, en general, sólo respondió parcialmente a los requerimientos de Fabio Luisi.

Xavier Pujol

schetzo

Temporada de la OBC

## CLASICISMO Y CIERTA DECEPCIÓN

**Barcelona. L'Auditori.** 8-I-2011. **Till Fellner**, piano. Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Director: **Christian Arming**. Obras de Veress, Mozart, Haydn y Bartók. 14-I-2011. OBC. Director: **Pablo González**. Obras de Schumann.

El primero de los conciertos comentados dispuso un equilibrado programa donde dos bellos ejemplos del clasicismo vienés —el *Concierto para piano y orquesta n.º 23 en la mayor, K. 488*, de Mozart y la *Sinfonía n.º 70 en re mayor, Hob. I/70*, de Haydn— quedaban enmarcados por un pieza de circunstancias, *Thrénos in memoriam Béla Bartók*, de Sándor Veress (1907-1992) y por la maravilla de la *suite de El mandarín maravilloso, op. 19*, del propio Bartók. Lo de “circunstancias” para la pieza de Veress no lo decimos por las de su composición, un lamento fúnebre, un treno —de *thrénos* en griego antiguo— escrito en ocasión de la muerte de Bartók, sino por el escaso interés sustantivo de la obra. De la colaboración del pianista Fellner

con el director salió un concierto de Mozart limpio, elegante y un poco soso (¡que ya es decir!). No acabaron de acertar con el *tempo*, demasiado fijo, y con las variaciones y repeticiones, demasiado iguales. Lo sorprendente fue que esperábamos un Haydn del mismo estilo y no fue así. Bien, algo de eso se coló en las variaciones del Andante de la sinfonía, pero en general Arming la sacó con frescura, agilidad, dinámicas contrastadas. Esas virtudes y unos satisfactorios control y energía caracterizaron la obra de Bartók.

En el siguiente concierto Pablo González, el flamante director titular que ya ha conseguido, especialmente con su Mahler, demostrar lo acertado de su nombramiento, propuso la primera parte del ciclo dedicado a las sin-

fonías de Schumann, concretamente la *Primera “Primavera”* y la *Tercera “Renana”*, para empezar un buen emparejamiento, por la cercanía tonal y porque comparten un cierto optimismo. Pero con este exponente del sinfonismo romántico sufrimos una decepción. O bien González no se encuentra familiarizado con él (o sí, pero se siente menos cómodo), o bien la orquesta no había trabajado lo suficiente unas páginas cuya nada modélica instrumentación —eso, desde luego no es lo fuerte de Schumann— plantea problemas, favorece desequilibrios, excesos de volumen, descuido en las transiciones y fraseos —y se dieron, especialmente en la *Primera*. Con todo disfrutamos de los tiempos lentos de las dos sinfonías, más cuidado-

samente moldeados por las manos —sin batuta— del director y, en conjunto, más de la *Renana*, al fin, mejor obra. También en ella los metales fueron a veces excesivos, por ejemplo, en la frase inicial que salió más contundente que majestuosa —la verdad es que un problema de adaptación del nuevo director a las características de la sala sería pensable, pero no percibimos esos excesos sonoros en conciertos anteriores dirigidos por el mismo González. No se dirá nada nuevo si se recuerda hasta qué punto no se puede descuidar el repertorio clásico-romántico, que a veces es traidor. Pero orquesta y director deben quizá estar más avisados que en esta ocasión.

José Luis Vidal

Achúcarro en su casa

## POESÍA ENVOLVENTE

**Palacio Euskalduna.** 14-I-2011. **Joaquín Achúcarro**, piano. Sinfónica de Bilbao. Director: **Roberto Minczuk**. Obras de Edler-Côpes, Prokofiev y Brahms. 17-I-2011. **Joaquín Achúcarro**, piano. Obras de Bach, Schumann, Brahms, Debussy, Ravel, Chopin, Grieg y Scriabin.

**BILBAO** Con más de cinco décadas de carrera internacional a sus espaldas, Joaquín Achúcarro reina sobre el pianismo español con la sabiduría musical de los grandes maestros, destacando como siempre por su fuerza interior, su intensidad expresiva y su soberano control del sonido. De esta forma, su versión del titánico *Concierto n.º 2* de Brahms, toda una prueba de resistencia para un músico de setenta y ocho años, fue serena, conmovedora, apasionada, con perfiles muy dramáticos (*Allegro appassionato*) y expansiones líricas de una poesía profunda, mágica y envolvente. Los roces, que

los hubo, son lo de menos, no ha sido nunca Achúcarro un gran virtuoso, un tragantado de esos que corren por ahí, y no lo es ahora. Maravillosas las tres propinas: el *Intermezzo op. 117, n.º 1* de Brahms y dos piezas de Chopin, el *Vals en mi menor* póstumo y el *Nocturno op. 9, n.º 2*. La orquesta bilbaína y Roberto Minczuk estuvieron en su sitio, e inevitablemente este Brahms acabó dejando en un segundo plano al joven compositor brasileño Aurelio Edler-Côpes, de quien se había estrenado la evocadora obra *¿Recuerda el mar a quien camina sobre él?*, y a todo un Prokofiev, que había brillado en el lirismo



denso y encendido de algunos extractos de las suites de *Romeo y Julieta*.

Tres días después, dentro de la temporada de cámara de la orquesta, Achúcarro volvió al Euskalduna con un programa sorpresa presentado como “muy personal” que el propio pianista bilbaíno fue desvelando y explicando a lo largo de la noche. En esta

atmósfera íntima, y merced a un toque suave y acariciante, a un fraseo fino, elegante y natural, y a un sonido limpio, lleno y cálido, fueron saliendo a la luz con mil matices las sutilezas schumannianas, brahmsianas y chopinianas, así como los tonos brumosos, vivos, irónicos o diabólicos de tres preludios de Debussy y del Scarbo del *Gaspard de la nuit* de Ravel. El público estuvo entregadísimo: se diga lo que se diga, ya no se toca así. Lo último fue el *Estudio “Patético” en re sostenido menor* de Scriabin, un volcán en erupción para una noche grande, especial, inolvidable.

Asier Vallejo Ugarte

**XVII  
TEMPORADA  
DE  
GRANDES  
CONCIERTOS  
DE  
PRIMAVERA**

febrero > junio  
**2011**

**20,15 horas**

[www.auditoriozaragoza.com](http://www.auditoriozaragoza.com)

Orquesta Filarmónica de La Scala de Milán  
**Semyon Bychkov**

Philharmonia Orchestra  
**Dmitrij Kitajenko | Sergey Khachatryan**

Orquesta de Cadaqués  
**Jaime Martín | Lisa Batiashvili**

Orquesta Nacional del Capitole de Toulouse  
**Tugan Sokhiev | Geneviève Laurenceau**

Münchener Kammerorchester  
**Till Fellner | Daniel Giglberger**

Orquesta Sinfónica del Conservatorio Superior  
de Música de Aragón  
**Juan Luis Martínez**

Sexteto de Cuerdas Alemán

Al Ayre Español  
**Eduardo López Banzo**

Orquesta de Cámara del Conservatorio Superior  
de Música de Aragón "Camerata Aragón"

Solistas de la Filarmónica de Berlín y  
estudiantes de la Academia Karajan  
**Rolando Prusak**

Nordwestdeutsche Philharmonie  
**Eugene Tzigane | Fabio Bidini**

Réquiem de Verdi  
Orquesta y Coro del Teatro Regio de Turín  
**Gianandrea Noseda**

Orquesta Sinfónica de Viena  
**Fabio Luisi | Aldo Ciccolini**

Rossini vuelve a la ABAO

## ITALIANA A MEDIAS

**Bilbao. Palacio Euskalduna.** LIX Temporada de la ABAO. 22-I-2011. Rossini, *L'italiana in Algeri*. Daniela Barcellona, Antonino Siragusa, Michele Pertusi, Paolo Bordogna, Carmen Romeu, Marifé Nogales, Carlos Daza. Coro de Ópera de Bilbao. Sinfónica de Euskadi. Director musical: **Michele Mariotti**. Director de escena: **Emilio Sagi**. Producción ABAO-OLBE, Ópera de Santiago de Chile, Ópera de Lausana y Fundación Ópera de Oviedo.



Moreno Esquivel

Escena de *L'italiana in Algeri* de Rossini en el Palacio Euskalduna de Bilbao

Levaba Rossini mucho tiempo sin venir a la ABAO (seis años desde *Maometto II*), no digamos ya el Rossini cómico (más de diez desde *Cenerentola*), ¿qué le pasó entonces a esta *Italiana* para que no terminase de enganchar al público, que aplaudía como si estuviera ante un teatrillo de marionetas en la fiesta patronal del pueblo? Pues ya sabemos que la sala no ayuda, que es muy grande y muy fría, que un auditorio no es un teatro de ópera, que el escenario está lejos del público y que la orquesta tiene que tener cuidado para no tapar a los cantantes, pero quizás si el joven Michele Mariotti (que ha estudiado en Pésaro y que ha dirigido Rossini en medio mundo) hubiese echado más humor, más gracia y más alegría, la cosa podría haber funcionado mejor. Orden y disciplina

hubo a raudales, pero no eso que se suele llamar "chispa", en esta ópera o te lo pasas de maravilla o todo va muriendo poco a poco. Y de esa falta de espíritu pareció contagiarse la orquesta vasca, lejos de su nivel habitual y gris como pocas veces.

A cambio, el reparto fue muy italiano y muy rossiniano, destacando en primerísimo lugar la mezzo Daniela Barcellona, una Isabella que venía de triunfar en Valencia nada menos que con *Amneris*: voz importante, graves sonoros, buena línea, precisa coloratura y desenvoltura escénica, todo en uno para un canto de verdadera altura que hizo de sus dos grandes escenas del segundo acto (*Per lui che adoro* y *Pensa alla patria*) las más logradas de la noche. El bajo-barítono Michele Pertusi, algo áfono y con problemas para dejarse oír desde el fondo del esce-

nario, subrayó en Mustafá su rica musicalidad con un fraseo bien cuidado y con un humor sobrio e inteligente. Paolo Bordogna (Taddeo) es más cómico, más payaso, más histrión, sin que ello quiera decir que la voz, en sí pobretona, no estuviera bien emitida. Antonio Siragusa fue asimismo un Lindoro fenomenal, de puro canto rossiniano, sólo a veces con la voz un poco atrás. No es Flórez, claro, pero eso ya lo sabíamos. Además, Carmen Romeu (una Elvira muy presente en el concertante del final del primer acto), Marifé Nogales (Zulma) y Carlos Daza (Haly) cumplieron más que sobradamente.

Y a diferencia del foso, el escenario sí era un manantial de luz y de vida, fuente de color, movimiento, sensualidad, simpatía y diversión por los cuatro costados. Así es este Rossini y así es la puesta

firmada por Sagi, estrenada en Lausana hace sólo unas semanas. Muy eficaces también la escenografía de Enrique Bordolini, el vestuario de Renata Schussheim y, salvo algún exceso, la iluminación de Eduardo Bravo. Por lo demás, Barcellona no será una Sophia Loren o una Gina Lollobrigida, pero se la veía encantada con sus aires de estrella de cine italiana de los años cincuenta, Siragusa parecía a su lado un personaje de Forges, Pertusi tiene su saber estar, y todos sobre el tablado, incluido el estupendo coro, se lo pasaron en grande imbuidos de tanta locura. La pregunta es por qué sólo una pequeña parte de ella acabó transmitiéndose de verdad al patio de butacas. Sí: la sala, la orquesta, el maestro, el frío del norte... y seguramente algo más que se nos escapa.

**Asier Vallejo Ugarte**

Teatro Arriaga

## EL TÍO SANTI

**Bilbao. Teatro Arriaga.** 22-I-2011. Guridi, **El caserío**. Ángel Ódena, Marta Ubieta, Mikeldi Atxalandabaso, Itxaro Mentxaka, Alberto Núñez, Izaskun Kintana. Coro Rossini. Bilbao Philharmonia Orkestra. Director: **Miquel Ortega**. Director de escena: **Pablo Viar**. Producción del Teatro Arriaga y el Teatro Campoamor de Oviedo.



Escena de *El caserío* de Guridi en el Teatro Arriaga de Bilbao

No hay en Bilbao zarzuela más popular que *El caserío*, y así lo demuestra el hecho de que el Teatro Arriaga se quedase pequeño para acoger las seis funciones programadas para enero. La del estreno (día 22) fue un triunfo, por supuesto, Guridi sigue siendo un desconocido en este país pero con esta obra siempre tendrá al público a su lado. De entrada, hay que aplaudir que no se metiese la tijera en la música (solo hubo un corte mínimo en el dúo inicial entre José Miguel y Ana Mari) pero sí en los diálogos, dejando no más que los necesarios para seguir la historia sin dificultad. A partir de ahí, la puesta en escena firmada por el joven bilbaíno Pablo Viar va directa al meollo, sin giros trascendentales o elevaciones abstractas, pero también sin incidir en localismos ridículos, bastante

mano meten ya los libretistas en la sintaxis y la fonética del castellano. Unas escenas tienen lugar ante el portalón del caserío Sasibil y otras en el frontón del pueblo. La escenografía de Daniel Bianco es un poco simplona pero suficiente, lo mismo que el vestuario de Jesús Ruiz. Sí se echó en falta una dirección de actores más rica y expresiva, dejando al margen naturalmente la coreografía de Eduardo Muruamendiaraz, muy bien defendida por los nueve bailarines de la compañía de danza Aukeran.

Es una pena también que no se contara para la ocasión con una formación de mayor entidad que la Bilbao Philharmonia, incapaz de hacer plena justicia a la exuberante y colorista orquestación guridiana, y así Miquel Ortega no pudo hacer mucho más que seguir y cuidar a los cantantes con el mimo que le es pro-

pio, aunque siempre haya alguna cosa que nos hubiera gustado escuchar de otra manera. Por ejemplo, quizás podría haberse recreado más en el lirismo del dúo *Con alegría inmensa* entre Santi y Ana Mari, que llevó un poco en volandas, nada realmente significativo dentro de un trabajo en líneas generales respetable, muy honrado y lleno de sentido común. Bien también el Coro Rossini, con clara ventaja para las mujeres. Sea como fuere, lo mejor de la noche fue el trío protagonista, sobre todo el barítono catalán Ángel Ódena en un Santi a día de hoy acaso insuperable por voz, canto y presencia escénica. Ni siquiera yendo a los discos, con nombres tan importantes como los de Manuel Ausensi, Luis Sagi-Vela o Vicente Sardinero, se puede encontrar una actuación tan poderosa y a la vez emotiva. Ya era hora

igualmente de escuchar al fin un José Miguel como el de Mikeldi Atxalandabaso, cantado con morbidez, delicados matices y fácil emisión. Marta Ubieta no estuvo quizás a la misma altura, en parte porque Ana Mari pide una voz más llena y propiamente lírica, pero sus melodías estuvieron bien provistas de claridad y dulzura. Entre los secundarios, Itxaro Mentxaka (Eustasia) movió los hilos de la historia con una vis cómica simpaticuísima, Alberto Núñez (Txomin) e Izaskun Kintana (Inosensia) tuvieron su mejor momento en su dúo *Cuando hay algo que baser no se debe dudar* y los dos actores, Jon Ariño (Manu) y Antonio Rupérez (Don Leoncio), pusieron de su parte para que, efectivamente, aquello fuese un éxito de los de verdad. No podía ser menos.

Asier Vallejo Ugarte

XXVII Festival de Música de Canarias

## INICIO DE RABIOSA ACTUALIDAD

**Las Palmas. Auditorio Alfredo Kraus. 9-I-2011. Leonard Elschenbroich**, violonchelo. Filarmónica Nacional de Rusia. Director: **Vladimir Spivakov**. Obras de Chaikovski y Saint-Saëns. 10-I-2011. **Anna Netrebko**, soprano; **Erwin Schrott**, barítono. Filarmónica Nacional de Rusia. Director: **Vladimir Spivakov**. Obras de Glinka, Mozart, Gounod, Verdi, Donizetti, Arditi, Lehár, Mascagni, Sorozábal, Dvorák y Gershwin. 16-I-2011. Sinfónica de Tenerife. Director: **Manuel Hernández Silva**. Obras de Gálvez, Chaikovski y Shostakovich. **Teatro Pérez Galdós. 17-I-2011. Nancy Fabiola Herrera**, mezzosoprano; **Rubén Fernández**, piano. Obras de Albéniz, Toldrá, Granados, Viardot, Milhaud, Montsalvatge y espirituales.

**CANARIAS** Como prueba fehaciente de su lugar consolidado en el mundo musical español, contra viento y marea, con y a pesar de las circunstancias actuales, la vigésimo séptima convocatoria del Festival de Música de Canarias ha realizado su inauguración justo tras el final de las fiestas navideñas, fiel a su tradición. El acontecimiento musical más ambicioso de cuantos conforman el panorama musical en el Archipiélago (y, por ende, el de más holgado presupuesto) se mantiene siempre de actualidad y, nunca mejor dicho, puesto que las actuales y críticas circunstancias, han dejado su impronta en el mismo.

Cuando se nos anuncia a bombo y platillo como concierto estrella de la presente edición el que justamente da inicio al Festival, a cargo de la siempre mediática Netrebko y, bien lejos de pretender defender posturas elitistas, y contemplando lo que realmente constituyó este *show*, no se puede evitar el recordar lo que fueron las anteriores ediciones, en los tiempos de bonanza económica.

Si en el primero de los programas que tuvieron lugar en el Auditorio Alfredo Kraus, Spivakov y la mediocre Orquesta Filarmónica Nacional Rusa no pasaron de correctos en una muy rutinaria y a veces afectada lectura de Chaikovski, sin refinamiento de ninguna clase y sin tener en cuenta las peculiaridades acústicas de una sala en la que el metal literalmente atronó, y en el que lo mejor fue la musicalidad y buen hacer del violonchelista Leonard Elschenbroich, en el segundo, el dedicado a la ópera, resultó decididamente



Anna Netrebko, Erwin Schrott (arriba) y Nancy F. Herrera (abajo)

inaceptable. Fraseos amane- rados hasta la extenuación (nunca sonó tan meliflúo el Intermezzo de *Cavalleria*), superficialidad continua y búsqueda del efectismo fácil en orquesta y batuta, que encajaron perfectamente con la tónica general del concierto. Decir que Netrebko posee un instrumento poderoso y bellísimo es, a estas alturas, descubrir el Mediterráneo; pero a una cantante de su talla se le pide bastante más que manifestar las excelencias de su don cano-

ro y un buscar la complicidad del público más en la línea de ¡viva Cartagena! que en la veracidad interpretativa. Sin arriesgar nada, se limitó a cosechar los frutos de un innegable magnetismo, hábilmente potenciado por el correspondiente *marketing*. Erwin Schrott, de instrumento agradable (especialmente cuando se lo amplifica), escamoteó cuantas dificultades encontraba en sus intervenciones (recordemos su cavatina de *Dulciana*) y se centró más en lo

teatral que en lo estilístico y musical.

Mucho mejor en cuanto a orquestas la Sinfónica de Tenerife, que ofreció una excelente versión del primer estreno de esta edición, la obra de Miguel Gálvez, *In memoriam...un día de invierno como algunos poetas desearon*, que si no destaca por lo novedoso de su lenguaje, sí lo hace por buen oficio en la instrumentación y su capacidad para la creación de atmósferas y sentimientos. Espléndida la cuerda y la madera así como la percusión en las oprimidas atmósferas que enmarcan la página. Pese a que el empaste fue en general excelente, algún desliz hubo en este sentido en la *Serenata* de Chaikovski (demasiado nutrida la plantilla para mi gusto), aunque, acertado el fraseo, (algo enfático, quizá) marcado por la batuta del venezolano Hernández Silva, que ofreció una correcta versión de la *Duodécima* de Shostakovich, especialmente convincente en los movimientos lentos.

Nancy Fabiola Herrera y Rubén Fernández ofrecieron la otra cara de la moneda del otro concierto lírico comentado. Intimismo, hondura interpretativa, rigor en el estilo fueron los rasgos que caracterizaron un programa muy coherentemente escogido y que, lamentablemente atrajo a muy poco público al Teatro Pérez Galdós. Está visto que, en las condiciones actuales, esto es lo que hay; la música y la sociedad van de la mano con respecto a las circunstancias y, en estos momentos, la realidad es la que es, aunque haya quien no lo quiera ver.

**Leopoldo Rojas-O'Donnell**



# simple, música

Hacer fácil lo complejo.

Más accesible, más humano. Éste es nuestro trabajo.

Podemos hablar de ordenadores o de periféricos, de instalar redes o de actualizar programas.

Todas las posibilidades de la tecnología a nuestro servicio.

Hablamos de música y hablamos de informática.

Fácil cuando es Simple.



Ciclo de la OCG

## VIENA EN ESPAÑA

**Granada. Auditorio Manuel de Falla.** 15-I-2011. **Friedemann Breuninger**, violín; **Javier Parra**, narrador. Orquesta Ciudad de Granada. Director: **Hansjörg Schellenberger**. Obras de Berg y Haydn.

**GRANADA** Dos obras separadas por siglo y medio pero con más de un punto en común, difícil de ver inicialmente, y que responden a una inteligente labor de programación: ambas obras vienesas (primera y segunda escuela), ambas retratan una agonía (divina la de Cristo y cuasi-angélica la de Manon Gropius), ambas fueron estrenadas en España (aunque de la obra de Haydn parecen documentadas interpretaciones en los países germánicos que pudieron adelantarse a la interpretación gaditana, pensada para la liturgia del Viernes Santo).

El programa se inició con el *Concierto para violín* de Alban Berg, que contó como solista con Friedemann Breuninger, concertino habitual de la formación granadina. La seguridad de Breuninger se contagió al resto de la orquesta, en una interpretación para la que Schellenberger eligió una aproximación atenta a los vínculos de la partitura con el pasado. En cualquier caso, su elección difuminó los contornos agresivos de la obra, para primar sus aspectos de continuidad con la tradición clásica, aunque paradójicamente la reducción de los contrastes

dinámicos dificultó el reconocimiento de los préstamos del folclore austríaco y del coral bachiano citados por Berg.

Aproximación contraria la del antiguo oboe de la Filarmónica berlinesa a *Las siete últimas palabras de nuestro Redentor en la cruz* en su versión orquestal original. En lugar de llevar la partitura hacia el período del *Sturm und Drang*, Schellenberger privilegió la mirada de Haydn al futuro, y no sólo hacia sus oratorios posteriores. La opción de anunciar mediante un texto en español el programa de cada una de las piezas se hubiera revelado más

adecuada con un narrador que no hubiera confundido el dramatismo con la mirada torva. De menor entidad nos parecen los problemas de pronunciación latina, indefinida entre la eclesiástica y la tradicional española. La ejecución instrumental, esta vez con Breuninger en su puesto de concertino, resultó soberbia, en especial en la segunda de las "sonatas", que recordó los campos elíseos del *Orfeo* de Gluck. Estupenda prestación de los vientos. Schellenberger transmitió elegancia y solidez como director.

**Joaquín García**

Ciclo de la OSG

## RECORDANDO A MAN

**Teatro Colón.** 14-XII-2010. **Angela Denoke**, soprano. Sinfónica de Castilla y León. Director: **Lionel Bringuier**. Obras de Strauss y Chaikovski. **Palacio de la Ópera.** 17-XII-2010. **Jorge Federico Osorio**, piano. Sinfónica de Galicia. Director: **James Judd**. Obras de Schumann. **Teatro Colón.** 23-XII-2010. **Ara Malikian**, violín. OSG. Director: **James Judd**. Obras de Khachaturian y Chaikovski. **Palacio de la Ópera.** 29-XII-2010. **María José Montiel**, mezzosoprano. Niños Cantores, Coro y OSG. Director: **Víctor Pablo Pérez**. Obras de Bussi, García Abril, Honegger y Chaikovski.

**LA CORUÑA** La Orquesta de Castilla y León, una asidua visitante, ha contratado como director titular al jovencísimo Bringuier cuyo extraordinario talento lo hará volar muy lejos; en una obra tan manida como la *Quinta* de Chaikovski, la agrupación parecía transfigurada; la versión de los *Cuatro últimos lieder*, de Strauss, no estuvo al mismo nivel, sobre todo por una actuación poco más que discreta de la veterana soprano Denoke. El monográfico de Schumann (*Obertura de Manfredo*, *Concierto de piano* y *Sinfonía n.º 1*) no resultó tan brillante como se esperaba: Judd parece haber perdido entusiasmo, fresca; y la orquesta mostró desajustes y estridencias; extraordinaria versión de Osorio que fue aclamado. Eso sí: el *Manfredo* de Schumann trajo a la



memoria aquel otro *Manfredo*, *Man*, que habitó en A Costa da Morte, vivió como un ermitaño, realizó un museo de sorprendente originalidad y murió cuando la marea negra del *Prestige* destrozó su obra. Por una desafortunada coincidencia, en

el segundo concierto que ofreció Judd con la OSG interpretó también la *Quinta* de Chaikovski; las inevitables comparaciones no favorecieron precisamente su versión: estuvo espléndido Malikian en el bello *Concierto* de Khachaturian: su arco cálido,

apasionado y el lirismo que es capaz de expresar dieron como resultado una versión magnífica.

El concierto de Navidad nos trajo un programa interesantísimo con una obra maestra: la *Cantata de Navidad*, de Honegger, donde los Niños Cantores y el Coro de adultos se mostraron al más alto nivel; María José Montiel estuvo espléndida en un puñado de obras espigadas entre las magníficas *Doce Canciones jacobeanas*, de García Abril. Bussi, integrante de la orquesta, presentó su breve y amable *Noche de Navidad*; y se finalizó con cuatro fragmentos del *Cascanueces*, de Chaikovski para redondear una noche de ambiente navideño; Víctor Pablo Pérez mostró que la orquesta con él suena de otra manera.

**Julio Andrade Malde**

*Ifigenia en Táuride* regresa a Madrid

## NEGRO SOBRE NEGRO

**Teatro Real.** 16-I-2011. Gluck, *Ifigenia en Táuride*. Susan Graham, Plácido Domingo, Paul Groves, Franck Ferrari, Maite Alberola. Director musical: **Thomas Hengelbrock**. Director de escena: **Robert Carsen**. Escenografía y vestuario: Tobias Hoheisel. Coreografía: Philippe Giraudeau. Iluminación: Robert Carsen y Peter van Praet.

**MADRID** Aunque *Ifigenia en Táuride* sea tal vez la ópera de Gluck más representada internacionalmente después de *Orfeo y Eurídice*, lo cierto es que la estadística no puede decirse que rijan para Madrid, donde la tragedia no se veía desde que subiera al escenario del Teatro de la Zarzuela, en una producción del Teatro Colón de Buenos Aires, en febrero de 1995 (véase crítica en SCHERZO n.º 92, marzo de 1995, pág. 24), con Ros-Marbà a la batuta y Beni Montresor como responsable de la escena. No debe contabilizarse, en sentido estricto, la versión danzada, por el Tanztheater Wuppertal dirigido por Pina Bausch, en tanto que esta propuesta del propio Real para cerrar su primera temporada tras la reinauguración tendría que considerarse como una alternativa coreográfica, con la obra de Gluck casi como pretexto, y no una representación lírica (crítica en SCHERZO n.º 126, julio-agosto de 1998, pág. 18), como probaba que sobre la escena los cantantes fueran totalmente sustituidos por bailarines.

El actual montaje del Teatro Real —procedente de las óperas de Chicago y San Francisco y el Covent Garden londinense— era todo lo contrario de las propuestas tanto de Montresor para la Zarzuela como de Bausch en este mismo coliseo. Si la luz y el colorido caracterizaron la puesta en escena del director italiano, la versión de Carsen optaba por una escena y un vestuario perpetuamente negros; y en cuanto a la danza, ésta simplemente se ignora por completo en su entendimiento dramático de *Ifigenia en Táuride*. Una apuesta que puede calificarse ciertamente de minimalista, con una escena desnuda enmarcada



Susan Graham y Plácido Domingo en *Ifigenia en Táuride* de Gluck

por tres paredes y la ominosa imposición del negro, pero perfectamente acorde con el sentido de la tragedia y una coherencia sin fisuras (a diferencia de lo ocurrido en la *Salomé* de Carsen de la pasada temporada); un ambiente nigérrimo tan sólo quebrado con el final feliz y la irrupción de una franja de luz al alzarse ligeramente las paredes. Pero los estrechos límites plásticos de la escenificación están lejos de caer en la monotonía, porque todo se cifra en la actuación, merced a una imaginativa dirección de los actores-cantantes, un vivo movimiento

coreográfico de los figurantes y un asombroso trabajo de iluminación, que esculpe las figuras en momentos claves. Un ejemplo bastará para subrayar la capacidad de Carsen para lograr instantes teatrales de máxima sugerencia poética con medios mínimos: el único elemento blanco de la escena, los nombres de Ifigenia, Agamenón y Clitemnestra, escritos en grandes caracteres sobre las paredes del escenario, son borrados al saberse la noticia de sus trágicos finales. Es la propia Ifigenia la que elimina su nombre: toda esperanza, toda conexión con el mundo

exterior han desaparecido al no existir los miembros de su triste familia, sólo le resta el negro de su trágico sino.

Hengelbrock realizó una labor formidable al frente de la Sinfónica de Madrid y el Coro Intermezzo —conjunto igualmente situado en el foso—, de los que graduó dinámicas, hizo fluir la compleja melodía gluckiana y consiguió un distintivo y atractivo colorido. Su visión de conjunto otorgó a la obra continuidad, idiomatismo y una cohesión dramática paralela a la direccionalidad de la narración escénica. Reparto de enorme altura y convincente presencia escénica, que dio carne y sangre a unos personajes que escaparon de los tópicos que pueden acecharlos en otras aproximaciones. Sobresalió la extraordinaria Susan Graham en el papel titular, por control vocal, proyección y expresividad sobre las tablas. Plácido Domingo abordaba de nuevo un papel baritonal, decisión todo lo criticable que se quiera y que además elimina la diferenciación tímbrica, por mucho que el madrileño tengo un color más oscuro, entre los personajes de los dos míticos amigos Orestes y Píldes. Hecha esta salvedad y reconociendo algunas irregularidades en su línea de canto, hay que rendirse al hecho de la enorme categoría artística de Domingo, su entrega y solvencia vocal siempre admirables, que garantizaron un Orestes dramática y estilísticamente muy estimable. A su lado, Paul Groves hizo un Píldes excelente, nervioso y juvenil. Imponente el Toante de Franck Ferrari en su breve cometido y magnífica Maite Alberola en su todavía más corta intervención como la diosa Diana.

Enrique Martínez Miura

Sainete oriental

## REGRESO DE *EL NIÑO JUDÍO*

**Madrid. Teatro de la Zarzuela.** 16-XII-2010. Luna, **El niño judío.** Beatriz Lanza, Berta Ojea, Pedro Miguel Martínez, Rafa Castejón, Miguel Sola, Jesús Castejón, Mulie Jarju, Ornili Azulay, Mario Martín, Eduardo Gómez. Director musical: **Miguel Roa.** Director de escena: **Jesús Castejón.**

Segundo título de esta temporada de zarzuela que el teatro de su mismo nombre ofrece al público madrileño y a todo aquel que quiera acercarse desde las ciudades periféricas. *El niño judío* sube al escenario de La Zarzuela por tercera vez en una década, esta vez en época navideña, pues su divertida trama y su repetida producción, bajo la dirección escénica de Jesús Castejón, llevado por su experiencia en el mundo teatral, hace de la obra un espectáculo atractivo y en el que pone de manifiesto la intención de Luna y de sus dos libretistas, ocurrences y descabellados, Enrique García Álvarez y Antonio Paso, logrando un equilibrado engarce entre texto y una partitura ligera, mezcla de sainete y opereta con gotas de revista que da paso a lo castizo, exotismo oriental y a un habilidoso manejo de un texto disparatado próximo a la astracanda. La obra tuvo su aceptación en el estreno acaecido en el Teatro Apolo en febre-



Escena de *El niño judío* de Pablo Luna en el Teatro de la Zarzuela

ro de 1918, más bien gracias a la incorporación en el segundo acto de la *Canción española* (nº 6), muestra de canto patriótico, los autores se aseguraron el éxito para la posteridad.

El disfrute del público asistente no dejó de repetirse en una representación que traía algún que otro cambio y que se redujo a la incorporación de nuevas "morcillas" y algún que otro actor ausente en las dos ediciones ante-

riores y el papel de Concha asumido por la mezzosoprano Beatriz Lanza. Es importante señalar que Jesús Castejón, además de su labor en la dirección escénica interpretó con su habitual maestría al judío Barchilón y al rajá hindú Jamar Jalea.

El tono general de la partitura de *El niño judío* es variopinto y en cuanto al ámbito vocal sobresale la bella romanza de Manacor, *Qué me importa ser judío* (nº

1B) interpretada con suficiencia por Miguel Sola, quizá algo falto de densidad baritonal. Beatriz Lanza hizo una aceptable *De España vengo, soy española*. Hubo una soberbia dirección de actores y acertado movimiento escénico, distinguiéndose en comicidad, como en ediciones anteriores, Pedro Miguel Martínez (Jenaro) cuyo gesto y maneras provocaron la hilaridad del espectador junto a la vis cómica y recursos de Rafa Castejón (Samuel), ambos protagonizaron el número de *Imitación de las hermanas Catalfalco* (nº 7) con gracia desternillante.

En definitiva, esta zarzuela en dos actos y cuatro cuadros volvió a ser un espectáculo vital y de buen humor al que contribuyeron el Coro del Teatro de la Zarzuela, preparado por Antonio Fauró y la experta dirección en estas lides de Miguel Roa al frente de la Orquesta de la Comunidad de Madrid.

**Manuel García Franco**

XVII Ciclo de Lied

## LA INTELIGENTE PERSONALIDAD

**Madrid. Teatro de la Zarzuela.** 11-I-2011. **Florian Bösch**, barítono; Malcolm Martineau, piano. Obras de Schubert, Schumann y Zemlinsky.

Un programa monográfico centrado en el tema del bosque sirvió al cantante austriaco para presentarse ante el público madrileño. El bosque es un emblema de la lírica romántica y, en consecuencia, de su cancionero. Lugar donde el errabundo se pierde y se encuentra, sitio nocturno o penumbroso en que el azar se intersecta con el destino, estimuló a poetas y músicos a internarse en su nemorosa sugestión.

Bösch escogió un menú exigente: unos Schubert poco frecuentados, unos Schumann variopintos y unos Zemlinsky juveniles donde la huella brahmsiana es evidente y armoniza muy bien con los otros dos compañeros. La voz del solista es sólida y de buen metal, de tesitura definida como baritonal oscura, con graves timbrados aunque no demasiado sonoros. Su expresividad es muy personal pero no cae en extravagancias ni capri-

chos. Privilegia la recitación. Capta siempre al personaje que canta —a veces en diálogo como en las dos versiones de *Coloquio en el bosque*—, alterna la viva emisión vibrante con el susurro, las notas tenidas con las levemente insinuadas, los ataques blandos con las notas fijas que luego vibran oportunamente. Es una personalidad manejada con inteligencia y sentido de la medida, que no excluye acentos entregados y de amplio

alcance. Lo mejor fue conseguido en las canciones que son escenas: *Noche en el bosque* (Schubert) y, especialmente, las schumannianas *Los dos granaderos* y *Las canciones y cantos de Wilhelm Meister*.

Martineau, desplegado en toda la suntuosidad de su timbración y su diversidad de temperamentos, estuvo brillante y magistral, como de costumbre.

**Blas Matamoro**

Variedad y entretenimiento

# IBÉRICA DESPEDIDA DE AÑO

**Madrid. Teatro Real.** 31-12-2010. María Bayo, soprano; Ismael Jordi, tenor; Luz Casal, voz; Aida Gómez, Christián Lozano, bailarores. Compañía Antonio Gades. Cañizares. Coro y Orquesta del Teatro Real. Director musical: **Alejo Pérez.** Director de escena: **Emilio Sagi.** Obras de Gershwin, Roig, populares, Bizet, Moreno Torroba, Vives, Falla, Cañizares, Lara, Lleó y Chueca.

Para esta gala de fin de año, fiel a sus premisas de que el Real iba a ser un puente musical de España con Iberoamérica, Mortier reunió varias primeras figuras de diversos artes que Sagi hilvanó escénicamente con habilidad, con una iluminación bien acorde con el fragmento a escuchar, en un espectáculo seguido con agrado y, a menudo, franca satisfacción. Bayo fue una Cecilia Valdés desenvuelta,



María Bayo e Ismael Jordi

aunque en plan musical le quedaron mejor resueltos sus algo castos cuplés babilónicos de Lleó y desde luego su Francisquita, donde contó con un Fernando de altura, Jordi. El jerezano dio una lección de concepto, fraseo y musicalidad también en la romanza de José María de *La chulapona*. Pese a parecer algo abatida o cansada, Luz Casal interpretó con su personal encanto y fuerza lo que puede considerarse su himno de batalla, el *Piensa en mí* de Lara. El grupo Cañizares con el titular a la cabeza puso la ineludible presencia de las guitarras en una balada y una rumba de abultada sonoridad. La Compañía Antonio Gades, con una selección de la *Carmen* de Bizet, vista a través de Gades y Saura, exhibió su riquísimo registro danzable, encontrando un perfecto complemento en Aida Gómez y Lozano que en los fragmentos de *El sombrero de tres picos* dieron cuenta ella de una ágil y

voluptuosa combinación de movimientos, él de una presencia sinuosa y señorial. Alejo Pérez extrajo de la *Obertura cubana* de Gerhswin todo su arrebatado ritmo, su extraordinario colorido instrumental, adaptándose luego al diferente clima del resto del programa, a veces un poco demasiado opulento el sonido de la orquesta en relación con el solista vocal. Coro y Orquesta se acoplaron a las necesidades de una velada que se clausuró, en la escena con una estética colorista y brillante muy al estilo actual de Sagi, en plan de oportuna apoteosis con las sevillanas de *El bateo* a cuya celebración no tuvieron pudor en sumarse los dos directores del teatro, copa de champán en mano. Un entretenido batiburrillo, con cierto toque de espectáculo de variedades, que el canal Arte hizo llegar a toda Europa.

Fernando Fraga

## RENÉE FLEMING

### CONCIERTO DE NOCHE VIEJA EN DRESDE 2010



Fragmentos de *La viuda alegre* de Lehár. CD y DVD

Fleming / Maltmann / Ullrich / Dunaev  
Sächsischer Staatsoperchor  
Dresden  
Staatskapelle Dresden  
Thielemann

### ROSSINI: ARMIDA



Fleming / Brownlee / Osborn / Banks / Van Rensburg  
Metropolitan Opera  
Orchestra, Chorus & Ballet  
Frizza  
2DVD

### RENÉE FLEMING & DMITRI HVOROSTOVSKY



Una odisea musical en San Petersburgo

Fleming / Hvorostovsky  
State Hermitage Orchestra / Orbelian  
DVD



www.elcorteingles.es

TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Liceo de Cámara

## EL CLARINETE COMO CANTO

**Madrid. Auditorio Nacional.** 15-XII-2010. **Sabine Meyer**, clarinete. **Cuarteto de Tokio.** Obras de Haydn, Beethoven y Mozart.

La larga historia del Cuarteto de Tokio —fue fundado en 1969, aunque sólo el viola, Kazuhide Iso-mura, permanece en activo de aquella plantilla— podría verse a través del prisma del efecto causado en el conjunto por la persona encargada del primer atril. Posiblemente, los años del extraordinario Peter Oundjian fueran los que colocaran al Tokio en lo más alto de su especialidad, mientras que la sustitución de éste por Mikhail Kopelman supuso una crisis sin precedentes para el grupo. La etapa de Martin Beaver, iniciada en 2002, ha colocado al grupo en la senda de sus antiguos logros, recuperando el entendimiento entre sus miembros y la entrega en las interpretaciones. Sin embargo, el concierto madri-



SABINE MEYER

leño dentro del Liceo de Cámara no ha ocultado debilidades y fatigas: el ocultamiento de las líneas medias, violín segundo y viola, parte ésta que ha perdido mucho de su atractivo tímbrico, así como los roces y problemas de afinación del primer violín, escollos que sitúan el rendimiento del violonchelista Clive Greensmith en una

situación privilegiada. Todos estos aspectos pudieron comprobarse en la algo genérica lectura del *Cuarteto en fa mayor op. 77, n.º 2* de Haydn. En esta obra sobresalió, en cambio, por elegancia de planteamiento, el *Andante*. Algo faltos de impulso e incisividad primer y tercer tiempo del beethoveniano *Cuarteto op. 74*, cuyo movi-

miento lento le dio a Greensmith ocasión de lucir su hermoso sonido. Para el *Quinteto K. 581* de Mozart, los del Tokio se sumaron a la clarinetista Sabine Meyer, quien dio buena prueba de las razones que la sitúan en la cima de su instrumento. La belleza del sonido —con un extraordinario registro grave—, lo variado del fraseo, la nitidez de enunciación y lo adecuado del acercamiento estilístico son sólo algunas de las virtudes de una interpretación que abarcó todos los claroscuros anímicos de la maravillosa página mozartiana. El Tokio rindió como en sus mejores momentos, contribuyendo a que esta parte del concierto fuese inolvidable.

**Enrique Martínez Miura**

Ciclo de la ORTVE

## NO HACE FALTA SALIR DE MADRID

**Madrid. Teatro Monumental.** 10-XII-2010. **Arabella Steinbacher**, violín. Sinfónica de Radio Televisión Española. Director: **Walter Weller**. Obras de Llacer y Brahms. 14-I-2011. **Andrés Gomis**, saxofones bajo y contrabajo. ORTVE. Director: **Arturo Tamayo**. Obras de Bartók, Sánchez-Verdú y Martinu.

No tiene mucho sentido programar a todas horas el *Concierto para violín* de Brahms, aunque satisfaga a parte de la parroquia, y sólo lo disculpa algo el contar con Arabella Steinbacher. El violín, dentro de los fatigados campos musicales, es uno de los pocos capítulos que invitan al optimismo, por la prodigalidad de figuras que da. Steinbacher tiene un concepto muy lírico de la obra, con una paleta colorística de gran irradiación. Más fresca que ella, es una especie de vice Mutter. Walter Weller otorgó a la ORTVE prestancia y volumen, con calidades sobre todo en las cuerdas. Igual que en el propio concierto de violín, en otra pieza tan trillada como la

*Primera Sinfonía*, todo sonaba a Brahms, pues Weller hace ya mucho que domoñó las lecciones del estilo, y brotaron bastantes detalles de clase, por ejemplo en el lento, cuyas jugosas armonías exprimió a fondo. Ahora bien, sin la percusión tan rutilante como otros días y los metales bien enmarcados mas sin especial fulgor, no hubo contrastes asombrosos, y sí ciertas apreturas, y en ocasiones dio la sensación —en el gran clímax del primer movimiento— de que se arranca casi del *mezzoforte*.

Las *Cuatro piezas para orquesta op. 12* de Bartók son obras concisas, abigarradas, de acusados contrastes, dentro de ellas y entre sí. Arturo Tamayo, junto a la



ARTURO TAMAYO

ORTVE, reveló una mudanza rítmica y tímbrica de gran riqueza y una arquitectura en la que todas las líneas vibraban. El refinamiento de la orquesta de esta obra juvenil brindó en bandeja la calidez de acentos y, el *Preludio* sobre todo, acogió ecos y matices impresionistas, muy

tornasolados, y aun románticos. La *Sexta Sinfonía* de Martinu posee una variada invención no sólo rítmica y una vena melódica profusa, tratada según el principio de la transformación motívica. Versión bien construida, de contrastes muy destacados, en este sentido fue ejemplar el *Scherzo*, de escritura enmarañada y algo rousselliana, fluido y cambiante. Todo el conjunto, aun en sus puntos de saturación sonora en el Finale, no perdió nunca su esencial avenencia, la viveza ni el colorido. Bravo por Tamayo y sus resultados. Para encontrar un buen director de orquesta ya no hace falta salir de Madrid.

**J. Martín de Sagarmínaga**

Temporada de la ONE

## EL BRAHMS DEL EMÉRITO

**Madrid. Auditorio Nacional. 19-XII-2010. Vadim Repin**, violín. Orquesta Nacional de España. Director: **Josep Pons**. Obras de Schreker, Glazunov, Wagner y Mahler. 14 y 21-1-2011. ONE. Director: **Rafael Frühbeck de Burgos**. Obras de Brahms, Vega, Marco, Yagüe y Zimmermann.

Por lo que recordamos, pocas cosas han cambiado en la manera en la que Frühbeck aborda las sinfonías de Brahms; y en su pensamiento musical. Pese a la soltura de batuta, al estilo directorial de gesto amplio, los intrínquilos de las cuatro partituras, su poética de fondo, el encaje entre voces, las transiciones, el sentido del color, la claridad de texturas, el lirismo intenso, no acabaron de traslucirse por completo, aunque siempre se guardara el norte rítmico. El burgalés nunca ha sido músico de colores y por eso su Brahms está exento de las sonoridades suaves exigibles en tantos momentos. Por otro lado, las cuerdas de la ONE no tuvieron sus mejores días. La batuta sigue

teniendo una dinámica de arco estrecho, del mezzoforte al forte. No se puede empezar el inefable Andante moderato de la *Cuarta* de esa manera tan prosaica y falta de tino.

De las cuatro obras, la *Segunda*, la menos comprometida, fue la que tuvo una más aceptable realización. Orquesta y director, con algunos confusionismos en los *tutti*, dieron lo mejor y las maderas y metales actuaron de forma muy notable. Lo peor vino en la *Cuarta*, cuyo intrincado contrapunto y poético colorido quedaron muy desdibujados. Plana la *Tercera* y presentable, aunque ruda, a ratos bien cantada, la *Primera*. Se tocaron además cuatro fanfarrias encargadas



FRÜHBECK DE BURGOS

compuesta por Udo Zimmermann, llena de humor y con sorpresa final: el *Cancan* de Offenbach.

Nos cautivó el arco de Repin, seguro y firme, aunque escasamente lírico, en el *Concierto para violín* de Glazunov. Pons acompañó bien y expuso con general claridad, aunque sin el toque alucinado preciso, el *Preludio* de *Los estigmatizados* de Schreker. Respirado y tocado, con el latido justo, pero sin la tensión deseada, el fragmento de *Los encantos de Viernes Santo* de *Parsifal* de Wagner y contundente, adecuadamente planificada, menos expresionista de lo exigido, el *Adagio* de la *Décima* de Mahler.

por Frühbeck para Dresde, alusivas a temas de las sinfonías. En ellas se lucieron los metales. Nos divirtió la

**Arturo Reverter**

Universo barroco

## CARRUSEL NAPOLITANO

**Madrid. Auditorio Nacional. 21-I-2011. I Turchini.** Director: **Antonio Florio**. Obras de Caresana y Ziani.

Nace un nuevo proyecto, al tiempo que echa a andar el Centro Nacional de Difusión Musical, del que ya hemos dado referencias en esta revista. El proyecto concreto es la serie *Universo barroco*. El comienzo ha sido estimulante, con I Turchini y su vocación napolitana. Seguirán inmediatos conciertos de Forma Antiqua (febrero) y La Real Cámara (marzo). Expliquemos esa vocación napolitana: aquí se comentó un disco hace casi veinte años, del sello Opus 111, *Per la Nascita del Verbo*. Antonio Florio y los Turchini daban a conocer un músico napolitano olvidado, Cristofaro Caresana, que había vivido entre 1640 (o así) y 1709. Sus obras resultaban atractivas, bellas, rozaban la excelencia. No es nada raro

ese tipo de olvidos; había tanto talento y tan escaso soporte para la memoria que los redescubrimientos son permanentes en los últimos —pongamos— cien años. Algo parecido le pasó a Diaghilev y a su *troupe* cuando el genial empresario creyó descubrir partituras de Pergolesi: que eran de Pergolesi y de mucha más gente que componía en aquellos albores del XVIII. Como Caresana. Ya que no publicidad y memoria, al menos hay archivos que conservan su obra, como se nos informa: casi todas sus piezas sacras se hallan en el Girolami napolitano. I Turchini y Florio plantean algo muy plausible, como *La Nascita*: cuatro obras festivas o navideñas de Caresana interpretadas con la ingenuidad y



ANTONIO FLORIO

aun así el dominio de un grupo no apto para lujos cortesanos y que ignora los divos del canto (que ya existían, lo sabemos bien). Estas cuatro obras se dan en dos partes, y en medio de cada par de Caresana, una sonata de Pietro Andrea Ziani. Nos dirán: ¿quién es Ziani? Bueno, un compositor veneciano veinte años mayor que Care-

sana, y maestro suyo. Nada mejor que lo instrumental del maestro para contrapuntar lo vocal-teatral del discípulo. I Turchini, fieles a sí mismos, dan la pureza, la blancura de esta secuencia navideña, mas también su gran musicalidad, que no se basa en voces impostadas, en el barroquismo del público de, digamos, los grandes *castrati*; sino en el de los que rezaban delante de los altares sobrecargados de columnas, dorados, santos, y cantaban a su niño Dios. Como todo lo popular, pagaba su tributo a eso que ahora llamamos literatura fantástica: ahí el Demonio, personaje impagable. Los ángeles, en cambio, sabemos que existen.

**Santiago Martín Bermúdez**

Música y Política

## ÓPERA EN LA UAM

**Madrid. Salón de Actos de la Facultad de Formación del Profesorado y Educación de la Universidad Autónoma de Madrid.** 14-XII-2010. Siemens, **El encargo político.** Miguel Ángel Ruiz, Carmelo Cordón, Angélica Mansilla, Francisco Santiago, Ingartze Astuy. Camerata Clásica Española. Director: **Germán Torrellas.** Producción de Arte4.

Tuvo lugar el pasado mes de diciembre en la Universidad Autónoma de Madrid un Seminario sobre *Música y Política: De la ficción a la realidad*, organizado y dirigido por la Doctora Begoña Lolo del Departamento Interfacultativo de Música y que tuvo como colofón la representación de la ópera de cámara en un acto *El encargo político*, con música y libreto propio de Lothar Siemens, en el Salón de Actos de la Facultad de Formación del Profesorado y Educación de dicha Universidad. La sesión precedente al acto musical estuvo ilustrada por varias ponencias de participantes especialistas, a saber: *Drama musical y política, tres lecturas: Mozart, Wagner y Siemens; Lecturas dramáticas del libreto "El encargo político" en la literatura contemporánea, De la construcción musical a la interpretación, La puesta escénica en la ópera de cámara contemporánea.* A ello siguió una mesa



Escena de *El encargo político* de Lothar Siemens

redonda presentada por la directora del Seminario.

Lothar Siemens (Las Palmas de Gran Canaria, 1941), es musicólogo y compositor, además de especializarse en Etnología y Prehistoria en la Universidad de Hamburgo y haber sido director de la *Revista de Musicología Española* de la cual es miembro actualmente. *El encargo político* es la primera ópera de su producción musical, ges-

tada en 1990, ha pasado por diversos arreglos, supresiones y añadidos entre 1996-2000. Su estreno tuvo lugar en febrero de 2002 en el Sala Manuel de Falla de la Sociedad General de Autores y presentada en ese mismo año en el XVIII Festival de Música de Canarias bajo la dirección de Germán Torrellas en el Teatro Cuyás de Las Palmas de Gran Canaria y posteriormente en el Guime-

rá de Santa Cruz de Tenerife.

Esta ópera de cámara en un acto, de apenas una hora de duración, es una sátira o parodia de lo que podríamos interpretar como "el chateo político" y en la que intervienen un compositor sinfónico-coral, interpretado en esta ocasión por Miguel Ángel Ruiz, tenor; un Subdirector General de Cultura, Carmelo Cordón, barítono; una cantante barroquista, Angélica Mansilla, mezzo coloratura; un bajo vanguardista, Francisco Santiago, bajo y una operista romántico-aflamencada, Ingartze Astuy, mezzo coloratura. Acompañados todos por la Camerata Clásica Española bajo la dirección de Germán Torrellas. Ópera ecléctica y divertida en la que el compositor hace alarde de distintos estilos musicales. Cunda la sensibilidad musical a nuestra universidades a través de ejemplos de esfuerzo de su personal docente, como éste.

**Manuel García Franco**

Ciclo de la ORCAM

## DE CARA AL AÑO LISZT

**Madrid. Auditorio Nacional.** 21-XII-2010. Raquel Lojendio, soprano; Pilar Vázquez, mezzoprano; José Luis Sola, tenor; David Menéndez, barítono; Juan Manuel Muruaga, bajo; Anselmo Serna, órgano. Coro Nacional de España. Coro y Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director: **Günter Neuhold.** Liszt, *Christus.*

Ambicioso, grandilocuente, luminoso orquestador y profundo en su sentimiento religioso, Liszt empezó a trabajar su *Christus* en 1853, aunque la obra se estrenó en 1873. Amplia página en la dotación de medios, requirió para este concierto la conjunción de estos dos coros de amplia trayectoria en el ámbito madrileño y en el internacional. A las órdenes del maestro germano Günter Neu-

hold, acostumbrado a los fijos teatrales y al manejo de complejidades por participación de ejecutantes, quien diríamos que tardó algo en disfrutar dirigiendo la obra, lo que se acusó en desajustes en el arranque, con desconfianza de maderas y vientos. Saltamos a ese primer fragmento, que ya adquirió temperatura, a cargo del coro "a solo" con esa estética alterna que se repite a lo largo de la obra, con partes corales

cinceladas sobre el gregoriano y otras de amplio y exultante desarrollo orquestal.

El buen barítono David Menéndez lució línea en su amplia participación del fragmento referido a las bienaventuranzas y en el comienzo de la parte de la obra dedicada a la *Pasión y Resurrección*. La también buena participación destacada de la mezzo en el *Benedictus* evidenció su trémolo, compensado por el volumen y la

intención. Afortunados a lo largo de la obra soprano y tenor, y correcto el bajo en su breve intervención.

Es de agradecer que se ponga en los atriles este *Christus*, música religiosa indudablemente, aunque de no fácil clasificación en cuanto a su configuración externa, de complejo montaje y culminado esta vez por el éxito.

**José A. García y García**



Homenaje a Plácido Domingo

## HASTA QUE EL CUERPO AGUANTE

**Madrid. Teatro Real.** 21-I-2011. Varios cantantes. Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real. Director: **James Conlon.** Obras de Wagner, Strauss, Bizet, Verdi, Puccini, Leoncavallo, Giordano, Tosti, Lehár, Moreno Torroba, Mozart y Tan.



Los matrimonios Conlon y Domingo con Tan Dun

Con estas palabras despedió Domingo el homenaje ofrecido en el Real a teatro lleno. Organizar al tenor un espectáculo de estas características era un reto difícil, por la imposibilidad de reunir a tantos artistas susceptibles de convocatoria y por las dificultades de elección de programa para un cantante con ¡50 años de actividad! Se salió adelante. En butacas, Gheorghiu en diva constante, tras Obraztsova tomando notas y fotografiando al lado de Aragall casi escondido. En escena, Deborah Polaski (inspirada Marschallin) abrió la parte alemana que luego cedió a Angela Denoke (Kundry necesitada de apoyo escénico) y Anja Kampe (Sieglinde casi fugaz). Bryn Terfel en plan esfinge y un más comunicativo Paul Groves sacaron a la luz la bellísima melodía del dúo Nadir-Zurga. Un Juan Pons delgadísimo e irrecognocible dio suficiente contenido al credo de Yago. Como era de esperar animó un *O don fatale* la encendida y fogosa Dolora Zajick. Scarpia-Terfel con el coro y la orquesta en una buena noche ya desde la entrada de invitados de *Tannhäuser* que preludió el acto, cerraron la primera parte con el *Te Deum* de *Tosca*. René Pape, de aspecto muy juvenil, sacó jugo al aria de Filippo II,

mientras Inva Mula demostró su gran clase como Nedda. Lado Ataneli atacó el exigido monólogo de Gérard, dando lo que pudo, contrastando con la desgarradora *Sola, perduta, abbandonata* de una elegantísima Ainhoa Arteta. Bros aportó musicalidad y cuidado a una canción de Tosti, antes de que Sonia Yoncheva, guapa y desmenuada, pusiera un delicioso toque operístico con *Giuditta*. La zarzuela llegó con Ana María Martínez en una pulcra lectura de *La marchenera*. Erwin Schrott adaptó el aria del catálogo de Leporello a las circunstancias. Un momento muy gracioso, además de muy bien matizado y cantado. Tan Dun, presente en la sala, fue calurosamente aplaudido por su *PLÁ-CI-DO*, obra para el homenajeado típicamente suya por la atinada mezcla de sonidos y estéticas. Para la despedida, se sumaron otros cantantes para la fuga final de *Falstaff*. James Conlon pudo con tal *tour de force*. Presentado sobriamente por Gabilondo, con el apoyo final de Berganza que añadió un toque divertido y sentimentaloido, el merecidísimo homenaje transcurrió con la debida dosis de entusiasmo, entretenimiento, emotividad y agradecimientos.

Fernando Fraga

### CICLO DE CONCIERTOS FUNDACIÓN BBVA DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA 2010-2011

PluralEnsemble

13  
octubre  
2010

**Retrato I**  
**Israel y Oriente**  
Director invitado: Zoltan Nagy  
Entrevista a cargo de Fabián Panisello

---

9  
noviembre  
2010

**Retrato II**  
**Música inglesa contemporánea**  
Director: Fabián Panisello  
Presentación a cargo de Tomás Marco

Fotografías de Thomas Adès y Jonathan Harvey  
© Maurice Focall

---

21  
diciembre  
2010

**Retrato III**  
**Gustav Mahler**  
Director: Fabián Panisello  
Solistas: Charlotte Hellekant (mezzosoprano) y Jon Kettlsson (tenor)  
Presentación a cargo de Luis Suñer

---

2  
febrero  
2011

**Retrato IV**  
**Pierre Boulez**  
Director: Fabián Panisello  
Solista: Hilary Summers (contralto)  
Presentación a cargo de Stefano Russomanno

---

9  
marzo  
2011

**Retrato V**  
**Música estadounidense del siglo XXI**  
Director invitado: Christian Baldini  
Presentación a cargo de Jonathan Berger

---

27  
abril  
2011

**Retrato VI**  
**Toshio Hosokawa**  
Director invitado: Toshio Hosokawa  
Solista: Makiko Goto (koto)  
Entrevista a cargo de Fabián Panisello

---

4  
mayo  
2011

**Retrato VII**  
**Luciano Berio**  
Director: Fabián Panisello  
Solista: Alda Cappelletti (soprano)  
Presentación a cargo de José Luis Téllez

**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](http://www.fbbva.es)  
**PluralEnsemble**  
[www.pluralensemble.com](http://www.pluralensemble.com)

scherzo 31

Ciclo BBVA Música contemporánea

## PANISELLO Y LA INTIMIDAD DE MAHLER

Madrid. Auditorio Nacional. 21-XII-2010. **Charlotte Hellekant**, mezzosoprano; **Jon Ketilsson**, tenor. PluralEnsemble. Director: **Fabián Panisello**. Mahler-Schoenberg-Riehn, *La canción de la Tierra*.

El pasado 21 de diciembre, inmediatamente antes de las fiestas, Fabián Panisello, dos excelentes solistas vocales y el PluralEnsemble protagonizaban uno de esos momentos mágicos que a veces se producen en las temporadas de conciertos. Esa obra que crece con el tiempo, *Das Lied von der Erde*, se nos presentaba en la versión con conjunto de cámara que un día proyectó Schoenberg para la Asociación de interpretaciones que puso en marcha después de la Primera Guerra Mundial; en realidad, esta versión la llevó a cabo, más de seis décadas después, el compositor alemán (de Danzig) Rainer Riehn.

Es curioso hasta qué punto conserva esta versión camerística la envergadura sinfónica de lo que está

escrito para una orquesta amplia, pero el conjunto (trompa, cuatro maderas, quinteto de cuerda, percusión, acordeón — se trataba de armonio, claro—, piano y celesta) mantiene bastante bien el cuerpo, la textura, el alcance: una sinfonía que inaugura el sinfonismo vocal que seguirán Zemlinsky (la *Lírica*), Shostakovich (*Trece y Catorce*) y otros, y lo hace con medios tardorrománticos. Pero en ese lenguaje aparentemente tardío hay una fuerza progresiva que ya quisieran las vanguardias.



FABIÁN PANISELLO

Todo eso se conserva en el proyecto de Schoenberg y en la realización de Riehn. Panisello, excelente compositor y músico, gran artista que siempre se mete en honduras para sacar de ellas resonancias nuevas, condujo estas intensidades a través de timbres ricos, tensiones medidas que a veces estalla-

ban, dramatismos velados por el pudor escénico, todo ello con la ayuda de quince músicos espléndidos y dos solistas que ya hemos encomiado. Algo disminuido el tenor, el islandés Ketilsson, pero excelente en su prestación. Arrolladora y gran artista la mezzosoprano sueca Charlotte Hellekant, cuyo vigor musical (retenido o expansivo, según) traspasaba a menudo la raya del escalofrío: esos descensos hasta el “ewig” final en la bellísima *Despedida*, esos lirismos encendidos del *Solitario*, esa alegría melancólica de la *Belleza...* En fin, un gran concierto, que además fue un éxito de público muy notable. Un público que, en general, no era el habitual de estas salas, hay que congratularse.

Santiago Martín Bermúdez

II Concurso Internacional de Composición Auditorio Nacional de Música-Fundación BBVA

## EFFECTOS Y EFFECTISMOS

Madrid. Auditorio Nacional. 8-I-2011. **Sergey Teslya**, violín. Orquesta Nacional. Director: **José Luis Temes**. Obras de Kee Yong Chong, Víctor Ibarra, Manuel Martínez Burgos, Roberto David Rusconi y Eduardo Soutullo.

Cinco obras para gran orquesta. El jurado, presidido por Tristan Murail, decidió otorgar el primer premio al mexicano Ibarra (1978) por *Silensis*, el segundo a Chong (1971) por *Ravage of time* y el tercero a Martínez Burgos (1970) por *Signals*. Un fallo discutible, como todos. Las tres obras premiadas tienen sus méritos, como la de Rusconi (1972), *Memento*, pero están imbuidas de un espíritu en exceso intelectual, son sumas de efectos, en algún caso atractivos; a veces de efectismos. Ibarra, por ejemplo, en una explicación más bien farragosa, expone que “intenta desapegarse en lo posible de la partitura y jugar con la dis-



VÍCTOR IBARRA

tancia que puede tomarse de la misma y con ello de sus materiales, procesos o estructuras generales”. Palabras que no nos dicen gran cosa y que la escucha no aclara. Lo que apreciamos es una escritura por blo-



EDUARDO SOUTULLO

ques, con ciertos pasajes refinados en los que mandan las láminas. Pero el discurso se nos antoja caprichoso e incoherente. Buena elaboración en todo caso.

A nuestro modesto juicio la mejor composición fue la

firmada por Soutullo (1968), que se limita a realizar limpia y ordenadamente, con líneas melódicas hábilmente entrelazadas, un estudio sobre el timbre. En este sentido la obra es brillante y equilibrada, de elegante construcción y efectos de gran refinamiento de impronta impresionista. Bella partitura injustamente preterida. Pero los dictados de la música contemporánea o los de los que han de juzgarla, en este caso al menos, van por otro lado. Lástima. Encomiable prestación de la ONE y de Temes, que supieron, en tarea nada fácil, diseccionar con claridad y buen pulso. Teslya lució su arco en la obra de Chong.

Arturo Reverter

Dos instituciones musicales andaluzas

## FELIZ ENCUENTRO

**Teatro Cervantes.** 7-I-2011. Orquesta Joven de Andalucía. Academia de Estudios Orquestales Fundación Pública Andaluza Barenboim-Said. Director: **Yaron Traub.** Obras de Chaikovsky y Brahms.

**MÁLAGA** Con la fusión de experiencias de estas dos instituciones musicales andaluzas dedicadas a la formación de jóvenes instrumentistas, la Junta de Andalucía ha organizado un encuentro con una selección de algunos de sus componentes más destacados en un concierto extraordinario, como colofón del trabajo de ensayo y preparación realizado durante varias jornadas navideñas, consiguiendo un feliz resultado artístico.

El maestro Yaron Traub ha sabido transmitir todo su entendimiento y saber didácticos en dos obras del gran repertorio orquestal romántico. En el caso de la obertura fantasía *Romeo y Julieta* de Chaikovsky fue destacada la labor realizada con la sec-

ción de cuerda, tan importante en esta obra por los apasionados motivos que desarrolla y la intensidad rítmica y sonora de algunos pasajes del drama shakespeariano, como el tema del odio en su reexposición, previo a la coda. El entusiasmo y calidad musical de los jóvenes instrumentistas se manifestaron siempre con eficacia artística, haciendo que el público, también muy joven en su gran mayoría, respondiera con profusión de aplausos. La velada se prometía intensa y atractiva.

Así resultó ser en la *Sinfonía n.º 1, op. 68* de Johannes Brahms. El director israelí, haciendo gala de un sentido del *tempo* sereno a la vez que solemne, inició la obra con la intención de estructu-

rar las distintas secciones de la orquesta para lograr el ensamblaje arquitectónico que propone el compositor, de manera especial en los movimientos extremos, tan cercanos en su enérgica pulsión al pensamiento sinfónico beethoveniano. La interpretación adquirió suavidad y delicadeza en el contemplativo Andante sostenuto, pasaje donde quedó reflejado el gran trabajo de Yaron Traub en buscar los aspectos líricos de un sonido de cálida intensidad en la que los músicos están obligados a escucharse entre sí con destreza y eficaz respuesta. Fue el momento más logrado y significativo de su interpretación, dando siempre la sensación de una gran conjunción y enorme concentra-

ción. Toda la fuerza pedagógica que se puede extraer de esta obra quedó resumida en una magistral dirección del cuarto movimiento, resaltando el carácter tímbrico en las mixturas de la cuerda con la madera en una clara intención de destacar las melodías corales que encierra. La coda sirvió para que la orquesta lograra su máxima expresión sólo superada por la espectacularidad del bis, el interludio de *La boda de Luis Alonso* del maestro Giménez, que llevó al entusiasmo a intérpretes y público. Se justificaba así sobradamente la intención de este encuentro excelentemente pensado y trabajado por un director de reconocido prestigio y experiencia.

**José Antonio Cantón**

Asociación Pro Música

## CONSUMADO MAESTRO

**Auditorio y Centro de Congresos Víctor Villegas.** 21-XII-2010. Maria Kobielská, soprano; Jana Wallingerová, mezzosoprano; Jaroslav Brezina, tenor; Peter Mikuláš, bajo. Coro Nacional Checo. Sinfónica de Praga. Director: **Gerd Albrecht.** Obras de Beethoven.

**MURCIA** La Asociación Pro Música de Murcia, en sus más de treinta y cinco años de existencia, se ha constituido en uno de los referentes culturales de la capital de la huerta con una historia de más de cuatrocientos cincuenta conciertos, manteniendo una temporada que viene a ocupar el género de cámara en la programación anual del auditorio de Murcia. En esta ocasión, se ha querido hacer la excepción con una cita sinfónica de gran trascendencia por las obras, las agrupaciones musicales y el director. El atractivo que genera en el aficionado poder asistir a una interpretación de *Novena Sinfonía, op. 125* concitó una gran cantidad de público

que, con expectación, tenía confianza en el coro y orquesta checos, dados su prestigio y gran tradición musical. El director era toda una garantía por su escuela y extraordinaria experiencia.

Desde el primer compás, éste se erigió en el gran protagonista de la velada, extrayendo lo mejor de la orquesta en el elocuente dramatismo de la obertura *Egmont, op. 84*. De inmediato quedó plasmado el arte de la dirección musical trascendiendo el aspecto formal de su ejercicio al crear un intenso estado emocional en el oyente. Gerd Albrecht tiene esa facultad de los grandes maestros de hacer que la orquesta que maneja en cada ocasión se constituya en un todo orgáni-

co en la expresión del sonido. Así ocurrió también con el coro en su intervención en la cantata *Mar en calma y viaje feliz, op. 112*, presagando una gran experiencia sinfónica con su intervención en el último movimiento de la *Novena*.

Albrecht tiene un profundo concepto fenomenológico de esta obra, demostrando, con un claro análisis de la partitura, su deseo de llegar a la dialéctica interna que se planteó el autor en su composición como resultado de su constante búsqueda por llegar a la plenitud de la creación musical romántica. Supo describir la sinfonía con la sola e insustituible explicación que determinan sus sonidos, anunciando su

complejidad en el primer movimiento, anticipando siempre con sus indicaciones el ritmo del segundo, manteniendo el pulso en la siempre difícil contemplación a la que obliga el Adagio y, finalmente, desarrollando todo el esplendor de contrastes del movimiento coral. Orquesta, coro y solistas, especialmente el tenor Brezina y el bajo Mikuláš, que conserva aún con dignidad sus cualidades vocales, mantuvieron la tensión del discurso, sintiéndose guiados con la paradójica serenidad del gesto firme, fruto de un profundo conocimiento de los secretos de esta obra paradigmática de la historia del arte.

**José Antonio Cantón**

Transgresiones escénicas

## RAREZA POSTMODERNA

**Murcia. Auditorio y Centro de Congresos Víctor Villegas.** 18-XII-2010. Martín y Soler, **Una cosa rara.**

Dolores La Huerta, María Hinojosa, Ana Nebot, Manuel de Diego, José Canales, Enrique Sánchez, David Rubiera, Simón Orfila. Coro Intermezzo. Sinfónica Región de Murcia. Director musical: **Juan Luis Martínez.**  
Director de escena: **Francisco Negrín.**



Escena de *Una cosa rara* de Vicente Martín y Soler en el Auditorio de Murcia

Después del éxito artístico y de público de la pasada temporada de ópera, el Auditorio de Murcia ha querido iniciar la presente con el título más conocido del admirado compositor valenciano Martín y Soler, coetáneo de Mozart, y en gran medida evocador estilístico de éste, aunque demostrando siempre su propia personalidad e impronta musical. Se esperaba el lirismo de esta partitura en su parte vocal, pero quedó en un segundo plano como fondo sonoro de lujo ante el planteamiento escénico de Francisco Negrín, verdadero protagonista de esta producción con su manifiesta intención postmodernista. Tenido actualmente como uno de los escenógrafos de mayor proyección, se permite experimentar desde una larvada intención contracultural generando alternativas a los convencionalismos de esta ópera perteneciente a la primera escuela vienesa, manteniendo una especie de *Deus ex machina* global a lo

largo de toda la representación con varios niveles de acción escénica, que en este caso funcionaron, generando cierta extrañeza y división de opiniones en el público.

El montaje del escenario en elevada verticalidad, la moqueta imitando el *green* de un campo de golf con periscopio incluido, determinadas excentricidades con monitores de televisión en un incrustado segundo ámbito escénico que se descubría con un ingenioso mecanismo, y que al final de la obra tuvo un pequeño contratiempo en su funcionamiento, y la intensidad de un colorido imitando la estética *indie* llenaron de curiosidad al auditorio distrayéndolo del contenido musical en una alarde de hibridación estética que rezuma desconfianza en los estilos pasados, con la clara intención de apartarse de cualquier tipo de idealismo intelectual y estético, llevando la trasgresión a los límites de lo *kitsch* tanto en el vestuario como en el *atrezzo*.

Los parámetros postmodernos estaban servidos con profusión, y así el discurso musical se desarrolló siempre intentando lograr su natural importancia, justificación y función dentro del espectáculo de evidentes connotaciones infantiles.

Después de un desafortunado inicio del coro, ubicado en el anfiteatro, en manifiesta descoordinación con el foso, el maestro Juan Luis Martínez retomó el pulso musical con cierta eficacia y lánguido convencimiento que, por suerte, no afectó a un elenco vocal de estimable resultado artístico, pese a la dificultad acústica que se generaba con la ocupación casi total del escenario en ciento ochenta grados esféricos por una enorme moqueta que absorbía el sonido impidiendo que las voces se proyectaran al público con la deseable nitidez y equilibrio con el foso. Con este gran inconveniente, algunas arias como *Consola le pene* del segundo acto a cargo de

María Hinojosa en su papel de Lilla, o la no menos interesante *Più bianca di giglio* en el primero a cargo del Príncipe Juan, interpretado por Manuel de Diego, fueron un ejemplo del arte de estos cantantes. Otro tanto cabe decirse del bello dúo *Pace, caro mio sposo* en el último acto, en el que el barítono Sánchez Ramos mantuvo el nivel de delicadeza que exige este precioso pasaje.

La belleza de la música y la excelente profesionalidad de las voces pudieron con todos los inconvenientes, favoreciendo siempre el equilibrio de acción de los personajes, sin duda una las virtudes más destacadas de este drama jocoso que, con la rara escenografía de esta producción, ha servido para abrir una temporada que se completará con tres títulos; *Lucia de Lammermoor*, el incombustible *Barbero de Sevilla* y la exquisita *Partenope* de Leo Vinci.

José Antonio Cantón

Ciclo de la Real Filharmonía

## ALGO HAY QUE ARRIESGAR

**Santiago de Compostela. Auditorio de Galicia.** 23-XII-2010. **María Espada**, soprano; **Marina Pardo**, mezo; **Agustín Prunell-Friend**, tenor; **José Antonio López**, barítono. Orfeón Pamplonés. Real Filharmonía de Galicia. Director: **Antoni Ros-Marbà**. Bruckner, *Misa n.º 3*.

**SANTIAGO** Para el último concierto del Año Santo 2010, organizado en colaboración con el programa *Xacobeo Classics* aunque dentro de la temporada anual de la Real Filharmonía de Galicia, era preciso incluir algo que tuviera un cierto carácter de excepcionalidad. Dada la plantilla disponible en la orquesta, la gran mayoría de las obras de Bruckner está fuera de alcance y se escogió para el acto la *Misa n.º 3 en fa menor*, la última y más notable del singular compositor de Ansfelden, escrita para cuatro solistas, coro mixto y una ya bien nutrida orquesta, aunque sin llegar a la requerida para las últimas sinfonías.

El problema es que un buen Bruckner sinfónico está

también fuera del alcance de muchas orquestas y si encima se añaden las exigencias planteadas en la *Misa* al coro y en menor grado a los solistas, la obtención de un resultado satisfactorio es muy difícil. Ahora bien, Don Mendo tenía claro que en el juego de las siete y media era peor pasarse que no llegar, pero en una programación de temporada musical es preferible arriesgarse de vez en cuando, aunque no se lleguen a cantar las siete y media, que quedarse programando abusivamente lo que mejor se domina y que acaba convirtiéndose en rutinario por excelente que sea.

En la interpretación ofrecida por Ros-Marbà hubo sensación de falta de los



MARÍA ESPADA

ensayos necesarios para poder abordar con suficiente sutileza tanto los numerosos matices incluidos en la partitura como para alcanzar la requerida transparencia en las fugas finales del *Gloria* y el

*Credo*, máxime con un coro que pareció encontrarse más a gusto gritando que matizando. En los solistas vocales destacaron las voces del bajo José Antonio López y especialmente la de la soprano María Espada, cumplió con su papel el tenor Prunell-Friend y algunos tuvimos serias dificultades para conseguir oír a Marina Pardo. Una pena que no se acabe de ampliar la plantilla de la orquesta o que no se hubiera hecho cuando las vacas del sueño estaban gordas, pues aún en repertorios forzosamente inhabituales siempre acaba luciendo la calidad de sus atriles, en particular las maderas y los primeros de las cuerdas.

José Luis Fernández

Ciclo de la Orquesta de Valencia

## PROGRAMAS Y VERSIONES DESIGUALES

**Valencia. Palau de la Música.** 14-I-2011. Orquesta de Valencia. Director: **Yaron Traub**. Obras de Webern y Mahler. 21-I-2011. **Eldar Nebolsin**, piano. Orquesta de Valencia. Director: **Enrique García Asensio**. Obras de Chaikovski, Von Dohnányi y Schumann.

**VALENCIA** El doble ciclo Mahler de la Orquesta de València en 2010 y 2011 se viene caracterizando por la inteligencia *sive* sensibilidad con que se programan las obras acompañantes de sus sinfonías: o del propio compositor, o de la Segunda Escuela de Viena. Esta vez, la *Séptima* fue precedida por la *Passacaglia* de Webern: la consecuencia antes de la causa directa. Las interpretaciones fueron de gran nivel: Webern muy estricto en la organización de una complejidad polifónica al borde de la atonalidad, pero todavía impregnado de la exuberancia tardorromántica; Mahler, sobre todo los tres movimientos centrales, todavía muy romántico, pero ya muy claramente visionario.

El segundo concierto que aquí comentamos fue como el negativo del primero. *Fatum* se reconstruyó desde las *particelle*, pero ¿quién podría reprochar a Chaikovs-

ki el impulso a destruir semejante bodrio? Por lo que a las *Variaciones sobre una nana* de Ernö von Dohnányi se refiere, se ha de agradecer a Eldar Nebolsin el esfuerzo

de tener una composición tan inútilmente complicada en su repertorio, pero lo que de verdad habría gustado oírle habrían sido todas las *Piezas de Fantasía* de Schumann, la primera de las cuales ofreció como propina.

En cuanto a la letra, de la *Segunda* de Schumann no cupo reprochar más que las desiguales potencias con que se dieron los seis acordes conclusivos del primer movimiento. En cuanto al espíritu, lo más grave quizá fuera la ausencia de dolor en el Adagio, pero la de urgencia en la segunda *reprise* del Scherzo y la de respiración en el final no fueron menos contradictorias con la genuina inspiración romántica de esta sinfonía.

Alfredo Brotons Muñoz

**Barenboim-Said**

FUNDACIÓN

Convocatoria de audiciones | Curso 2011 - 2012 | Acceso a

**ACADEMIA DE ESTUDIOS ORQUESTALES**

y

**III MÁSTER DE INTERPRETACIÓN ORQUESTAL**

En colaboración con la **UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA**

Dirigidas a estudiantes y graduados de conservatorio, así como a profesores de conservatorios y escuelas de música

Presentación de solicitudes del 15 de febrero al 15 de marzo

Pruebas de acceso en abril, mayo y junio

Más información en [www.barenboim-said.org](http://www.barenboim-said.org)



Coherencia y elocuencia

## JORDI BERNÀCER, DIRECTOR DE ORQUESTA

**Valencia. Palau de les Arts.** 18-XII-2010. Massenet, **Manon**. Ailyn Pérez (Manon), Jean-François Borras (Des Grieux), Artur Rucinski (Lescaut), Raymond Aceto (Conde), Emilio Sánchez (Guillot), Andrea Porta (Brétigny).  
 Director musical: **Jordi Bernàcer**. Director de escena: **Vincent Paterson**.

A uno, curioso, le gustaría haber asistido a las primeras actuaciones de grandes músicos, directores en concreto. ¿Se parecieron al debut de Jordi Bernàcer (Alcoy, 1976) en el foso de la Sala Principal de Les Arts? ¿Será este, pasados los años, el primer triunfo importante de un grande? El tiempo dirá. De momento, la impresión producida en esta *Manon* fue excelente. Un éxito, el primero de su clase logrado por un valenciano, que es también el de una política de cantera. Ojalá, lejos de detenerse, se continúe y aun potencie.

Esta es una ópera bastante más difícil aún que hermosa. Requiere una batuta firme y una mano izquierda sutil, gestos siempre claros y precisos, sensibilidad para que los tiempos rápidos sean vivos y los lentos ni mueran ni maten. De la posesión de estas cualidades dio sobradas pruebas Bernàcer, que con matizado control de las métricas y las intensidades orquestales mantuvo la continuidad de todos los pasajes y mimó el trabajo de los solistas. Exactamente lo que



Ailyn Pérez en *Manon* de Massenet en el Palau de les Arts

se espera de un director de orquesta y, con la muletilla aristotélica, de un buen director de orquesta.

En el papel del título Ailyn Pérez estuvo cautivadora tanto vocal como escénicamente. En sustitución urgente del anunciado Vittorio Grigolo, le dio réplica el tenor francés Jean-François Borras, que salvó los muelles de manera muy compe-

tente. No desentonó ningún comprimario, y los coros y la orquesta volvieron a sorprender por su capacidad para realizar tan bien tanto trabajo.

La puesta en escena trasladada la acción, originalmente situada en 1721, al Hollywood de los primeros años del cine en color. Se ofrecen vistas chirriantes, como la presencia constante de la Torre

Eiffel durante los tres actos centrales de una ópera estrenada cinco años antes de su erección, pero los movimientos de actores (coreografía incluida), el vestuario, los decorados y la iluminación son por lo demás coherentes y elocuentes sin perturbar la comprensión del argumento y el disfrute de la música.

Alfredo Brotons Muñoz

### XIII CONCURSO INTERNACIONAL DE VIOLÍN "VILLA DE LLANES"

22, 23 y 24 de agosto de 2011

#### XXIV CURSO INTERNACIONAL DE MÚSICA

Llanes - Asturias

Del 17 al 31 de Agosto de 2011

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

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

#### Asociación de Músicos de Asturias

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

Información: 985 08 46 90 / 985 25 62 87

Web : [www.llanesmusica.com](http://www.llanesmusica.com) e-mail: [info@llanesmusica.com](mailto:info@llanesmusica.com)

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE LLANES



Gergiev esculpe la *Quinta Sinfonía* del compositor soviético

## MEMORABLE SHOSTAKOVICH

**Auditorio.** 18-XII-2010. **Nelson Freire**, piano. Orquesta del Teatro Mariinski. Director: **Valeri Gergiev**. Obras de Wagner, Brahms y Shostakovich. 22-XII-2010. Sinfónica de Castilla y León. Director: **Vasili Petrenko**. Obras de J. Strauss y Chaikovski. 4-I-2011. **María Rey-Joly**, soprano; **Francisco Corujo**, tenor. SCyL. Director: **Ramón Tebar**. Programa de zarzuela.

**VALLADOLID** La gira española de Gergiev y su orquesta terminó en Valladolid con un concierto excepcional. Wagner al principio y al final con el regalo del Preludio del III Acto de *Lohengrin*. Lentitud increíble sin que se rompiera el discurso musical con *Parsifal*, plenitud dinámica en *Lohengrin*, en medio el gran Brahms de Freire y la orquesta y la versión milagrosa, de memoria y con las manos moldeando la materia sonora, de la *Quinta* de Shostakovich. Memorable sesión de un conjunto y un maestro que parecían infatigables. La sinfonía fue matizada desde los primeros compases y en manos de estos artistas apareció renovada y profunda. La técnica y la emoción integradas como pocas veces

pueden verse. Este Shostakovich surgía, según declaró el propio director, del profundo conocimiento de todas sus sinfonías, formando parte de su testamento vital y artístico.

Era curioso el programa navideño. Las obras de J. Strauss (*El murciélago*) y Chaikovski (acto II de *Cascanueces*) eran típicamente de este tiempo. Si Gergiev mostró en su memorable concierto la sensibilidad de sus manos sin batuta moldeando la *Quinta* de Shostakovich, Petrenko con la varita en la derecha para marcar le compás, hace de la izquierda una sensible arma de seducción para los matices y los dibujos. Bien en Strauss con unos solistas suficientes (a pesar de la ausencia de los textos en el programa de mano) salvo la polka llevada a un

ritmo desenfrenado y con potenciación de la percusión, se superó en Chaikovski con momentos magníficos, el *Vals de las flores* o el *Paso a dos* final, que llegaron más allá del lucimiento a la emotividad. Dos regalos, incluida la *Marcha Radetzky* que dirigió al público con absoluto virtuosismo.

El concierto de zarzuela, desde la elección de los temas, mostró dos cosas. La primera, la gran calidad de las músicas de Chapí, Giménez, Luna, Moreno Torroba, Vives, Sorozábal, Serrano y Penella. La segunda, la dificultad de esas páginas. *Las carceleras*, *De España vengo*, *Pasariño que vuelas*, *No puede ser*, *Yo quiero ser torero*, etc. La orquesta al completo, como debe ser, director avezado y efectista que la hizo sonar demasiado fuerte. María Rey-

Joly, bonita voz que destempla un poco en los agudos, Francisco Corujo, ejemplar sustituto a última hora, hermosa media voz, un poco corta en el sonido. Exitazo.

Por lo demás, hay que constatar el interés de dos actividades, la formativa y la educativa que intentan por otra parte ampliar el público de los conciertos del Auditorio y salir a la vez con los músicos para trabajar con colectivos especiales, y la buena noticia de que, siguiendo la estela de las grabaciones efectuadas por la orquesta y los grupos residentes, se anuncia una de la Deutsche Grammophon con el conjunto y la obra de Góli-jov-Grau *Nazareno*, para dos pianos y orquesta, con las Hermanas Labéque.

**Fernando Herrero**

XVI Temporada de Grandes Conciertos de Otoño

## REIVINDICACIONES

**Auditorio.** 20-I-2011. **Denis Matsuev**, piano. Orquesta de París. Director: **Paavo Järvi**. Obras de Berlioz, Chaikovski y Prokofiev.

**ZARAGOZA** Cayó de cartel el *Concierto* de Britten por enfermedad de la violinista Jansen pero la sesión, cumbre del ciclo, mantuvo sus bazas: debut de París y Järvi, solista de postín, y tres obras de rara presentación. La obertura *El corsario* de Berlioz expuso las armas del director estonio-americano: luz y color, fraseo ceñido, *tempo* veloz y gran fuerza expresiva. Las puso luego al servicio de un rotundo Matsuev, cuya defensa del *Concierto para piano n.º 2* de Chaikovski fue tonante reivindicación de una obra eclipsada por su hermana

mayor. Con técnica deslumbrante y fuerza colosal — para algunos, excesiva— que sin embargo no vedó el matiz y la finura, probó que la obra merece un lugar al sol. Y si pudo creerse que el verbo torrencial es su única baza, el *encore* chaikovskiano (*Meditación*, quinta de las *18 Piezas op. 72*) probó que Matsuev también brilla en el sosiego y las medias tintas. Obra también descuidada, la *Sinfonía n.º 6* de Prokofiev es todo un problema. Supuesta *sinfonía de guerra*, dos movimientos cenicientos y depresivos parecen ser desmentidos —al menos en las interpretaciones usuales—

por un jugueteo Vivace, pariente cercano del final de la *Sexta* de Shostakovich. ¿Temió Prokofiev crear una obra trágica de cabo a rabo? ¿Firmó una obra *manquée*? Järvi, desatando el *tempo* y subrayando el tono crispado y chirriante, reivindicó con éxito la grandeza de una sinfonía cuya última palabra no es una alegría escapista sino una mueca sardónica y desesperada; un grito contra la guerra. Interpretación inteligente, dio pie a una larga ovación agradecida con el galop de los *Jeux d'enfants* de Bizet.

**Antonio Lasiera**



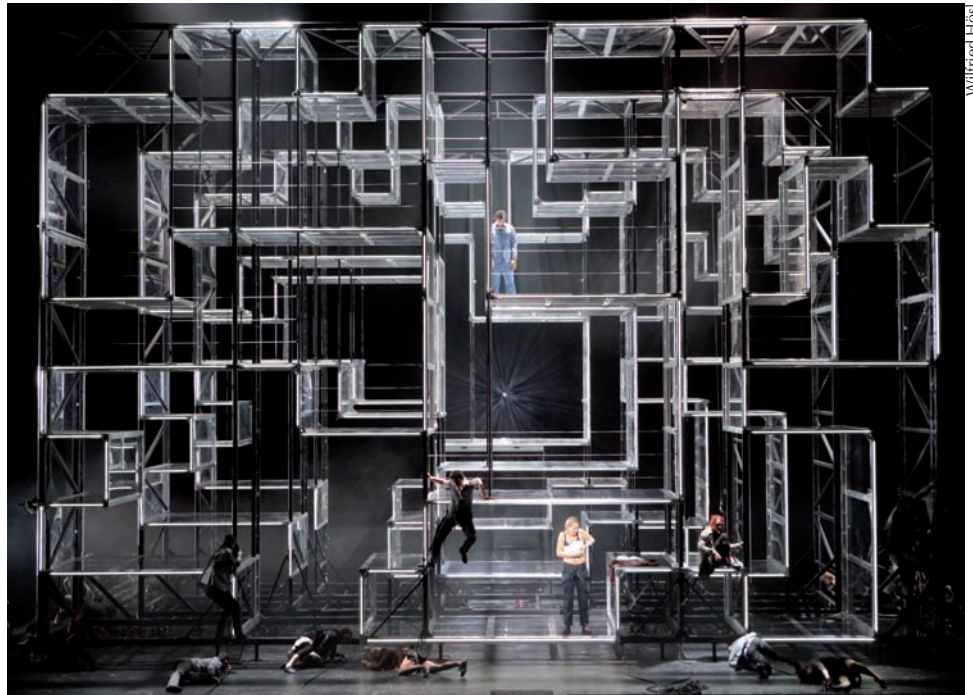
**PAAVO JÄRVI**

Sheila Rock

Calixto Bieito pone en escena *Fidelio* de Beethoven

## TRAMOYAS ESCÉNICAS PARA MONOS ARAÑA

**Nationaltheater.** 26-XII-2010. Beethoven, **Fidelio.** Anja Kampe, Jonas Kaufmann, Wolfgang Koch, Franz-Josef Selig, Jussi Myllys, Laura Tatulesscu, Steven Humes. Director musical: **Daniele Gatti.** Director de escena: **Calixto Bieito.** Decorados: Rebecca Ringst.



Wilfried Hösl

Anja Kampe en *Fidelio* de Beethoven en la Ópera de Múnich

**MÚNICH** El gran escándalo mediático que la presentación en Múnich de Calixto Bieito iba a producir brilló por su ausencia. El resultado es una nueva producción de *Fidelio* con un increíble despliegue técnico en la escenografía de Rebecca Ringst y escaso contenido artístico. La asociación entre la cárcel y el laberinto está establecida desde la época de Piranesi, y su reducción a cuadros que simbolizan el aislamiento del individuo aportan aquí poco más que un marco pseudo-filosófico, ante la negación de poner en escena una auténtica acción teatral. Así, aspectos que tengan una justificación dramática pueden pasar a un segundo plano y dejar paso libre a la comicidad, como cuando Leonore introduce la liberación de su esposo estampando una botella de aguardiente en la cabeza de Pizarro.

Los personajes tienen que reptar constantemente como monos por el laberinto, fijando en cada movimiento su cinturón de seguridad con un perceptible ruido. Leonore no reconoce a su marido, aunque lo mira directamente a la cara, cuando le tira de la pierna de derecha a izquierda, y cuando los dos están solos por primera vez después de tantos años, en lugar de darse un abrazo, lo principal es para ellos ponerse ropas limpias.

Por desgracia, todo esto impidió que se crease la necesaria tensión musical. Esto tuvo menos que ver con la (injustamente) abucheada orquesta que con la desafortunada versión empleada, que una vez más prescindió de los diálogos hablados en beneficio de unos textos extraños. Daniele Gatti dirigió de forma lírica y delicada, pero con poco fuego interior. No es de

extrañar que el “gancho” de esta producción, Jonas Kaufmann, abandonase la misma tras el estreno, siendo sustituido en las siguientes funciones por un problemático Scott MacAllister y un excelente Robert Dean Smith como Florestán. Grandes elogios merece Anja Kampe en Leonore, aunque haya perdido cierto brillo respecto a años anteriores. Wolfgang Koch (Pizarro) y Franz-Josef Selig (Rocco), pese a sus magníficas prestaciones vocales, no lograron dar carácter a sus personajes. Jussi Myllys fue un convincente Jacquino, pero a Laura Tatulesscu le vino un poco grande su Marzelline, que se pasó toda la función pintándose los labios, mientras que el ministro, Steven Humes, vino a solucionar el conflicto ataviado con la máscara del Joker de *Batman*.

**Matthias Exner**



*Il postino* de Daniel Catán como vehículo de lucimiento de Plácido Domingo

## ECLECTICISMO KITSCH

**Theater an der Wien.** 18-XII-2010. Catán, **Il postino.** Plácido Domingo, Cristina Gallardo-Domâs, Israel Lozano, Amanda Squitieri. Director musical: **Jesús López Cobos.** Director de escena: **Ron Daniels.** Decorados y vestuario: Ricardo Hernández.

**VIENA** El incansable Plácido Domingo, que sigue manteniéndose como cantante en dos categorías vocales, y que además de su auténtica carrera también dirige y controla dos compañías de ópera en los EE.UU., no sólo ha encargado una ópera para el teatro de Los Angeles, sino que además se ha adjudicado uno de los papeles principales. El argumento, en torno al poeta chileno Pablo Neruda, que se

basa en la novela de Antonio Skármeta y la película de Michael Radford, es *Il postino*; y el compositor, Daniel Catán. La obra se estrenó en septiembre de 2010 y suena como si el teatro musical del siglo XX no hubiera existido.

Esto no sería especialmente grave, pues el eclecticismo *kitsch* puede tener su encanto. Y resulta entrañable ver a Plácido Domingo (pese a cierta rutina escénica encarnando al poeta Pablo Neruda) cantar

otra vez *cuasi* a Puccini. Por otro lado, la música de Daniel Catán, sobre todo en lo orquestal, es agradable, como si el minimalista Philip Glass hubiese querido escribir como Puccini pero le sonase a una mezcla entre Debussy y la música de baile.

Si la parte orquestal (cuidadosamente dirigida por Jesús López Cobos) no llega a tener vida propia, consigue, en cambio, que algunos momentos de la acción resulten bas-

tante estáticos. Así, en lugar de elevar los ariosos del cartero y amigo de Neruda, Mario (cantado con bello timbre, pero a veces al límite de sus posibilidades por Israel Lozano) a unos momentos de fuerte teatralidad, son simplemente comentados con tímidos medios cinematográficos por la dirección escénica de Ron Daniels, como si tuviera miedo de distraer a los cantantes.

**Christian Springer**

Decker monta una *Traviata* bulliciosas

## AJETREO ESCÉNICO

**Metropolitan Opera.** 4-I-2011. Verdi, **La traviata.** Marina Poplavskaja, Matthew Polenzani, Andrzej Dobber. Director musical: **Gianandrea Noseda.** Director escena: **Willy Decker.** Escenografía: **Wolfgang Gussmann.**

**NUEVA YORK** Si se buscaba una elegante (a menudo), dramática (siempre) e iluminadora (de vez en cuando) versión de *La traviata*, la celebrada puesta en escena de Willy Decker, recién estrenada en el Met, ofreció una gallarda adaptación a lo *haute couture*. Ahora, si se buscaba una interpretación sólida y conmovedora de esta ópera de Verdi, entonces ¡joj!, ya que al haber tanto bullicio y trajín en escena no daba tiempo para profundizar en lo realmente esencial.

Empezó bien, incluso con unos decorados que podían haber salido del salón del concurso de canto de una producción de 1950 de *Tannhäuser* en Bayreuth, con la excepción (y claramente muy importante) del Gran Reloj colocado amenazadoramente a la izquierda del escenario. Hemos visto las fotos de Violetta, con su vestido rojo y tacones, en un revuelo desinhibido mientras era llevada en volandas por el coro uniformado de negro (tanto los hombres como las mujeres se travistieron) bajo

la constante vigilancia del tétrico Dr. Grenvil. Todo fue muy pretencioso, pero funcionó y en el Met tanto Poplavskaja y su Alfredo, Matthew Polenzani, se dedicaron con gran entusiasmo a la coreografía hiperkinética de Decker, incluso cuando (en el caso de Polenzani) eso suponía tener que anudarse la corbata, subirse los pantalones y cerrarse la bragueta a tiempo para poder cantar el dramático do de pecho de su cabaletta. Pero con la entrada de Germont *père*, empecé a perder la paciencia con tanto ajeteo en escena, quería que los cantantes del sublime dúo soprano-barítono se quedaran sentados, cantaran y dejaran que hablara Verdi y no Willy Decker. Pero no ocurrió así y esta *Traviata* ha sido una de las menos conmovedoras que he visto.

Difícilmente la culpa fue de los cantantes, aunque Poplavskaja seguramente se sometió a los deseos de Decker de relegar el canto a un lugar secundario. Es una excelente actriz con una presencia magnética y su voz es de una alta calidad con todas



Marina Poplavskaja en *La traviata*

los ingredientes necesarios para el papel de Violetta. Sin embargo, su canto fue inquietantemente desigual, con demasiados agudos ásperos y frágiles *pianissimi* que estropearon su timbre básicamente cálido. Durante algunas de las últimas temporadas del Met ha habido algunas espléndidas Violettas —Stoyanova, Harteros, Gheorghiu—; lamentablemente, en lo vocal Poplavskaja no pertenece a esa clase.

Más agradable fue Polenzani, que me recordó a uno

de mis Alfredos favoritos en disco, Cesare Valletti, con su fino timbre italiano, de un estilo limpio y aspecto ardiente. Andrzej Dobber, tan soberbio en el *Stiffelio* del año pasado, fue ruidosamente monocromático en el papel de Germont padre. El resto del reparto, dada la versión de Decker, resultó bastante gris. La dirección musical de Gianandrea Noseda se vio frecuentemente frustrada por los extraños accesorios de los decorados que estropearon una coordinación fácil entre el escenario y el foso. Marcó un ritmo emocionante en *la scena della borsa* y dio una forma encantadora al preludio del tercer acto, aunque —sintomático de la puesta en escena— la música desgarradora de Verdi en este último se convirtió en un ejercicio en el que el coro salió andando muy lentamente al revés por una puerta. No es que me disgustase la *Traviata* de Decker, pero no volvería a verla de nuevo. Como producción de repertorio está tan condenada como Violetta.

**Patrick Dillon**

Britten de cámara

## HERMOSO REPARTO

**Théâtre Graslin.** 14-I-2011. Britten, **La violación de Lucrecia.** Delphine Galou, Benedict Nelson, Jean Teitgen, Armando Noguera, Svetlana Lifar, Katherine Manley, Robert Murray, Judith Van Wanroij. Ensemble Da Camera. Director musical: **Mark Shanahan.** Director de escena: **Carlos Wagner.** Decorados y vestuario: Conor Murphy.

**NANTES** Estrenada en el Festival de Glyndebourne en 1946, un año después de *Peter Grimes*, *La violación de Lucrecia* es la primera ópera de cámara de Britten. Basada en un soberbio libreto de Ronald Duncan sobre la pieza homónima de André Obey, esta obra —escrita, tanto por razones estéticas como económicas, para seis cantantes, doble coro a una voz y trece instrumentos— no es menos rica en timbres y matices que una gran ópera. Las depuradas texturas del conjunto así constituido provocan una densificación de los contrastes y la expresividad lírica. Con el coro reducido a dos

cantantes, soprano y tenor, que comentan la acción fuera del tiempo al modo de la tragedia griega y con el empleo de piano para los recitativos a la manera del bajo continuo de la ópera barroca, *La violación de Lucrecia* se abstiene de todo *pathos* conforme a la ópera “clásica”, de la que solicita el mismo distanciamiento, distanciamiento que preserva, en verdad, toda la emoción. No obstante, Lucrecia, Tarquino y el ardiente Collatino son seres arrastrados por trastornos propiamente humanos, mientras la música asignada al papel titular se encuentra entre las más puras de Britten. El resultado es una obra de extraordinaria

riqueza expresiva.

La puesta en escena del venezolano Carlos Wagner otorga al drama la dimensión de una tragedia de dimensiones humanas, haciendo de los personajes seres de carne y hueso. Los dos coristas posan sobre el destino de estos últimos una mirada a la vez contemporánea y eterna, comentando la acción sentados en una silla como simples espectadores, aunque forzados pues a menudo tienen las manos atadas o los ojos cubiertos por un velo. Moviéndose en un decorado único con un banco de arena en primer término, los protagonistas del drama resultan auténticos cantantes-actores.

Las voces son hermosas, empezando por las de los coristas, Judith Van Wanroij y Robert Murray. Delphine Galou encarna a una radiante Lucrecia, Benedict Nelson es un Tarquino ardiente y Jean Teitgen un Collatino sanguíneo. Pero Armando Noguera (Junio), Svetlana Lifar (Blanca) y Katherine Manley no tienen nada que envidiarles, participando tanto al triunfo del espectáculo como los músicos nanteses del joven Ensemble Da Camera que se imponen por lo ajustado de su entonación y su destreza, bajo la dirección generosa y precisa del irlandés Mark Shanahan.

**Bruno Serrou**

Prokofiev de buen humor

## OBERTURA FESTIVA AL NUEVO AÑO

**Théâtre du Capitole.** 11-I-2011. Prokofiev, **Esposales en el monasterio.** Brian Galliford, Garry Magee, Mikhail Kolelishvili, Anastasia Kaligina, Larissa Diadkova, Daniil Shtoda, Anna Kiknadze, Yuri Vorobiev, Eduard Tsanga. Director musical: **Tugan Sokhiev.** Director de escena: **Martin Duncan.** Decorados y vestuario: Alison Chitty. Coreografía: Ben Wright.

**TOULOUSE** Estrenada en 1946 en el teatro Kirov de Leningrado (hoy Mariinski de San Petersburgo), *Esposales en el monasterio* trasciende las angustias de la posguerra y el terror estalinista para bruñir una farsa jovial inspirada en *La dueña* que el irlandés Sheridan escribió en 1775. Mascaradas, cambios de identidad, *quid pro quos* y situaciones burlescas alrededor de proyectos de boda contrariados pero que finalmente se concretan en un monasterio son los hilos conductores de un divertido libreto realizado por el compositor y su segunda esposa, Mira Mendelson.

Poco representada en Francia, donde no fue estrenada hasta 1973, en la Ópera de Estrasburgo, presentada por primera vez en París, en el Teatro de los Campos Elí-

seos, en noviembre 1997 en una producción del Mariinski, esta obra maestra de humor y ligereza extrae su energía de los ritmos de danza y las estructuras dieciochescas en números aislados. Esquivando el estilo neoclásico de Stravinski, Prokofiev despliega un discurso instrumental y armónico de verdadera modernidad y sorprende por la variedad de su inspiración melódica que da forma, a partir de temas bufos, a secuencias de un lirismo desacostumbrado en él, como el soberbio cuarteto del tercer acto, homenaje a Mozart y Rossini.

La puesta en escena de Martin Duncan resulta sencilla pero eficaz y permite al abundante reparto moverse con naturalidad y placer comunicativo. La escenografía de Alison Chitty es bas-



A. Kaligina y Brian Galliford

tante elemental, con cambios a la vista y puertas falsas, pero perfectamente adaptada a la magistral dirección de actores. Brian Galliford (Don Jerónimo) y Mikhail Kolelishvili (Mendoza) componen un inenarrable número de duelistas como cómplices

embaucados por el grupo de féminas, al frente de las cuales se encuentra la magnífica Dueña de Larissa Kinadze (ya oída en este mismo papel en París en 1997), pero asimismo las parejas de tortolitos Luisa (Anastasia Kaligina)/Antonio (Daniil Shtoda) y Clara (Anna Kiknadze)/Don Fernando (Garry Magee) y hasta los más pequeños papeles, en especial los impresionantes Eduard Tsanga (Padre Agustino), Marek Kalbus (Padre Cartujo) y Misha Schelomianski (Padre Benedictino). Coro y orquesta sobresalen por su clara articulación y lo suntuoso de sus sonoridades, avivadas por la dirección precisa e inspirada de Tugan Sokhiev, en total ósmosis con la música de Prokofiev.

**Bruno Serrou**

Tannhäuser vuelve al Covent Garden

## VENUS EN KOSOVO

**Royal Opera House Covent Garden.** 11-XII-2010. Wagner, **Tannhäuser.** Johan Botha, Eva-Maria Westbroek, Michaela Schuster, Christian Gerhaher. Director musical: **Semion Bichkov.** Director de escena: **Tim Albery.** Escenografía: Michael Levine.

**LONDRES** La primera nueva producción de la Royal Opera de *Tannhäuser* desde 1984, espléndidamente dirigida por Semion Bichkov, se abrió con un deliciosamente lascivo y atlético ballet —las sirenas del Venusberg en actitud de lo más descarada— que proporcionó una de las escenas más atractivas de esta excelente producción. En el momento del clímax visual —la coreografía de Jasmin Vardimon estuvo soberbiamente coordinada con la partitura de Wagner—, las bailarinas estiraron sus esbeltas piernas moviéndolas en el aire, todas juntas como una cohorte de limpiaparabrisas actuando durante las lluvias monzónicas. La imagen fue inolvidable. Tim Albery, que el año pasado había dirigido escénicamente el nuevo *Holandés errante* de la Royal Opera, pasó olímpicamente por alto las indicaciones naturalistas de Wagner. Al principio de *Tannhäuser*, el tenor sudafricano Johan Botha que cantó el



Johan Botha en *Tannhäuser* de Wagner

papel titular, estaba sentado esperando que subiera el telón, rodeado de los decorados de Michael Levine que calcaron la dorada embocadura del Covent Garden. Esta metáfora proporcionó una efectiva imagen de decadencia durante los tres actos, con la mismísima Venus como una fulgurante *diva assoluta*.

Contra un telón de fondo de un austero negro, Albery y Levine balcanizaron el Wart-

burg; parecía más bien Kosovo. Las mujeres se cubrieron la cabeza con pañuelos y sus largas faldas con deslucidos abrigos de color pardo. Tannhäuser irrumpió en este lóbrego mundo como si hubiera venido directamente desde una fiesta de etiqueta. Botha tiene un estilo de interpretación limitado pero su voz sonó refulgente y natural. El reparto se mostró excelente pero fue el cantante que

hacía su presentación en la Royal Opera House el que tuvo un éxito rotundo: el barítono alemán Christian Gerhaher fue aclamado por su tierno e inteligente Wolfram. La Venus de Michaela Schuster mostró una descarada energía e incluso Eva-Maria Westbroek rebosó confianza pero su Elisabeth no fue de lo más expresiva. La soprano holandesa actuará en el estreno de *Anna Nicole* de Mark Anthony Turnage hacia finales de esta temporada.

La orquesta y el coro de la Royal Opera estuvieron magníficos. Bichkov, que hizo una grabación definitiva de *Lobengrin* después de haber profundizado mucho en la ópera, ahora tiene su mirada puesta en *Tannhäuser*, y usó la versión posterior de París. A menudo se ha dicho que la música es desigual pero esta vez consiguió un empuje y una coherencia que redimieron la obra al igual que a su pobre y aturdido héroe.

**Fiona Maddocks**

Ciclo de la Sinfónica de la BBC

## LONDRES LATINO

**Londres. Barbican Center.** 13-I-2011. **Pablo Mainetti**, bandoneón; **Javier Perianes**, piano. Sinfónica de la BBC. Director: **Josep Pons.** Obras de Ginastera, Piazzolla y Falla.

**P**rograma latino en el abono de la BBC Symphony que suponía la presentación juntos de tres músicos de muchos quilates que hablan el mismo idioma que la música que hicieron con una orquesta, dicho sea de paso, en excelente estado de forma —concertino, corno inglés y timbalero excepcionales. Una orquesta que se entregó a fondo, que los aplaudió a los tres y que colaboró a que el ejemplar público del Barbican lo pasara en grande con un reperto-

rio que tiene para él algo de misteriosamente atractivo, hasta de exótico, incluso, si se piensa que en la velada la Sinfónica de la BBC tocaba por vez primera en su historia *Noches en los jardines de España* de Manuel de Falla. Perianes ha madurado su visión de la obra desde que, por ejemplo, la presentara con Lorin Maazel y la Orquesta de la Comunidad Valenciana, y la trata como procede, equilibrando con inteligencia el impresionismo que destila con la esencial-

zación de lo popular que propone. El onubense toca cada vez mejor, se mueve con la soltura de quien confía en sí mismo y tuvo en Pons un colaborador de primera —la obra, por cierto, se grababa *in situ* para Harmonia Mundi con Martin Sauer como productor.

El otro solista de la noche fue el gran Pablo Mainetti, que hizo un *Concierto* de Piazzolla antológico, de una emoción a flor de piel —apoyándose en un Pons convencido—, con

un tiempo final irresistible.

El maestro catalán había abierto la sesión con una suite de *Estancia* pletórica en ritmo y en color y la cerró con la de *El sombrero de tres picos*, intensa, potente y clara, fruto de un trabajo muy serio en los ensayos y de una estupenda comunicación con una orquesta cuyos miembros proclamaban al final del concierto su deseo de tenerlo pronto otra vez con ellos.

**Luis Suñén**

Harding y Martone triunfan en el díptico verista

## PAYASOS EN EL VIADUCTO

**Teatro alla Scala.** 18-I-2011. Leoncavallo, **Pagliacci**. Mascagni, **Cavalleria rusticana**. José Cura, Oksana Dyka, Ambrogio Maestri, Luciana D'Intino, Salvatore Licitra, Claudio Sgura. Director musical: **Daniel Harding**. Director de escena: **Mario Martone**.

**MILÁN** Han sido el director musical Daniel Harding y el escénico Mario Martone (con el que colaboraba en la escenografía, como de costumbre, Sergio Tramonti) los mayores protagonistas del regreso a la Scala de la acostumbrada pareja *Cavalleria-Pagliacci*. Se prefirió empezar con *Pagliacci*, que Martone ambienta en una miserable periferia cercana a un viaducto, en una época cercana a la nuestra, con la presencia en escena de un coche y una caravana, pero sin el teatro de feria: la compañía de Canio actúa al aire libre, con el viaducto al fondo. Y la acción se desarrolla también sobre practicables a los flancos de la orquesta y en la sala, donde Canio persigue y mata a Silvio, con una implicación del público que responde con inteligencia a las intenciones de Leoncavallo.

Por su parte, *Cavalleria rusticana* está ambientada a comienzos del siglo XX. Al principio, vemos a los paisanos entrar y salir de un burdel, para recordar que la libertad sexual se les concedía a los hombres pero no a las mujeres. Luego la escena queda vacía y se llena con el coro, casi siempre presente, como en una tragedia griega. Se evita así cualquier concesión al boceto folclórico. Bastan los movimientos del coro (y los figurantes) para sugerir la plaza, la iglesia y la misa de Pascua (durante la cual varios sacerdotes llevan un crucifijo) y la taberna para el brindis. La escena se vacía



José Cura y Oksana Dyka en *Pagliacci*

de nuevo para la despedida de Turiddu de su madre y vuelve a llenarse con el anuncio de la tragedia.

A la esencial sobriedad de la dirección escénica le correspondió la magnífica musical de Harding, tensa, nítida, falta de retórica, pero intensa y vibrante. En *Pagliacci* José Cura (que siempre ha tenido una técnica discutible y ha perdido un poco de su esmalte vocal) logró encarnar un Canio de grandísima intensidad. Oksana Dyka (Nedda) tiene grandes medios que no controla lo bastante como para evitar algunas emisiones forzadas. Ambrogio Maestri fue un solido Tonio y Mario Cassi un Silvio verdaderamente admirable. En *Cavalleria*, Luciana D'Intino fue una válida Santuzza, aun si la voz mostró algún desgaste en los agudos. Salvatore Licitra fue un Turiddu vocalmente seguro y Claudio Sgura, un notable Alfio.

**Paolo Petazzi**

Apertura de temporada

## ANAQUELES VACÍOS

**Teatro Comunale.** 16-I-2011. Wagner, **Tannhäuser**. Ian Storey, Martin Gantner, Miranda Keys. Director musical: **Stefan Anton Reck**. Director de escena: **Guy Montavon**.

**BOLONIA** Las graves dificultades económicas, que, como consecuencia de los alocados cortes gubernativos, han puesto en riesgo la supervivencia misma de muchos teatros de Italia, han inducido al Teatro Comunale de Bolonia a basar en coproducciones sus montajes importantes, aun en el caso del *Tannhäuser* inaugural, que retomaba el de Erfurt, con dirección escénica e iluminación del ginebrino Guy Montavon y escenografía de Edoardo Sanchi. La ópera se representó en la primera versión, la de Dresde (1845), estilísticamente más compacta,

pero privada de la maravillosa música que Wagner escribió seguidamente para esta obra maestra no totalmente definitiva.

La concepción del espectáculo evita el tradicional *kitsch* neogótico, basándose en soluciones de carácter abstracto y simbólico: el espacio de la sala de los cantores está articulado por pilas de grandes volúmenes acumulados en el suelo (que hacen pensar en Kiefer), a la izquierda hay estantes vacíos; la ascensión de llamas durante la confesión de Tannhäuser y algunas proyecciones parecen aludir al incendio de la

Biblioteca de Weimar (¿o a los incendios nazis?). En el primer y tercer actos no hay paisajes: el calzado abandonado de los peregrinos se dispone en círculo en un espacio similar a un "cretto" de Burri, pero no se comprende entonces por qué la gruta del Venusberg sea sustituida por las proyecciones de una superficie acuosa en la que parecen inmersos Venus (Patrizia Orciani) y Tannhäuser (Ian Storey). En conjunto, aun si algunas soluciones escénicas de Edoardo Sanchi se muestran sugeridas, la auténtica dirección escénica permanece genérica y resulta más bien

decepcionante.

Sólida la dirección de Stefan Anton Reck y de magnífico nivel las prestaciones de los dos protagonistas masculinos: Ian Storey, al que apreciamos como Tristán en la Scala, ofreció una demostración de segura autoridad en la "imposible" parte de Tannhäuser y Martin Gantner, un noble lirismo en Wolfram. La australiana Miranda Keys (Elisabeth) posee una voz muy interesante, pero no todavía perfectamente controlada en el registro agudo. En general, dignos los demás.

**Paolo Petazzi**

Espacios surrealistas, magia y espíritus

## NIEBLA DE LOS SUEÑOS

**Theater.** 10-XII-2010. Chaikovski, *La dama de picas*. Maxim Aksenov/Vladimir Kuzmennko, Svetlana Ignatovich, Hanna Schwarz, Eung Kwang Lee, Nikolai Borchev, Karl-Heinz Brandt, Valentina Kutzarova. Director musical: **Gabriel Feltz**. Director de escena: **David Hermann**.



Aksenov, Ignatovich y Schwartz en *La dama de picas*

**BASILEA** Casi todo es engañoso aquí, nada es lo que parece y todo lo que vemos está sobre un suelo escudriñado, no sólo la casa de Lisa, construida sobre tambaleantes maderas, sino también los personajes, espectros antes que seres de carne y hueso. Una y otra vez aparecen ante nosotros lugares soñados o visiones. Los contornos se desvanecen, y unas figuras llenan espacios en los que no han perdido nada, fundidas unas con otras como Lisa y la vieja Condesa, que se meten sin ser vistas en la cama de Hermann, sin que resulte ridículo: es uno de los magistrales efectos escénicos que demuestra aquí David Hermann.

Está oscuro en este inquietante San Petersburgo, donde unas nubes amenazantes reinan sobre las proyecciones de vídeo y la niebla envuelve los decadentes muros. Lo mágico y sobrenatural, conjuros y crípticos rituales definen a esta sociedad. Tomski es una especie de maestro de ceremonias, que con sus trucos de magia trastorna los sentidos y provoca visiones. Lo que no hace este montaje es contar la historia. A cambio, encuentra unos cuadros muy sugestivos y llenos de una

atmósfera romántica, en la que lo irracional y lo fatídico pertenecen de una manera natural a la vida, el amor y la muerte.

El joven tenor ruso Maxim Aksenow sufrió el día del estreno un fuerte resfriado y únicamente representó el papel de Hermann, mientras que el muy experimentado tenor ucraniano Vladimir Kuzmenko lo cantó desde un lateral. Los dos aportaron mucha intensidad y energía al personaje. Impactantes retratos ofrecieron también Nikolai Borchev como Ieletski (que cantó el aria más bella de la ópera con mucha pasión) y Eung Kwang Lee como Tomski.

En comparación, algo más pálida quedó Svetlana Ignatovich, que si bien otorgó a su Lisa momentos etéreos, pudo haberse mostrado algo más expresiva en su desesperación. Valentina Kutzarova como Paulina y Hanna Schwarz como la Condesa estuvieron impecables. Gabriel Feltz dirigió de manera siempre atenta y con gran diferenciación tímbrica, evitando los colores demasiado dulztones, sin perder por ello toda la emoción de la partitura.

**Reinmar Wagner**

www.porticodoparaiso.com

fest clásica

Asociación Española de Festivales de Música Clásica

# Pórtico do Paraíso

IV Festival Internacional de Música de Ourense  
do 18 ao 27 de febreiro de 2011

## THE TALLIS SCHOLARS

Venres 18 de febreiro ás 21:00 h,  
Catedral de Ourense

**ANDREW YORK**  
Domingo 20 de febreiro ás 20:00 h, Igrexa de Santa María Nai

**LA TEMPESTAD E RAQUEL ANDUEZA**  
Martes 22 de febreiro ás 20:00 h, Igrexa de Santiago das Caldas

**FERNANDO ARGENTA**  
Conferencia, xoves 24 de febreiro ás 20:30 h, Teatro Principal

**4MALITY PERCUSSION QUARTET**  
Venres 25 de febreiro ás 20:30 h, Teatro Principal

**PIETER WISPELWEY**  
Domingo 27 de febreiro ás 20:00 h,  
Igrexa de Santa Eufemia a Real do Centro

ORGANIZA

Concello de OURENSE  
CONCELLERÍA DE EDUCACIÓN

INTRODUCEN

COPASA

COREN

GAMALLO

AP

Vozes Pilo

LINTEO

CYD

ESTEO

# LISA BATIASHVILI: “EN LA VIDA HAY QUE PROBAR UN POCO DE TODO”

Aunque lanzada al estrellato por el Concurso Sibelius de Helsinki, donde consiguió la segunda posición en 1995, la georgiana Lisa Batiashvili (Tiflis, 1969) ya había mostrado su destreza con el violín a los diez, cuando ganó su primera competición. Formada en Hamburgo junto a Mark Lubotski y, posteriormente, en Múnich con Ana Chumachenko, en la actualidad reside con su marido, el oboísta François Leleux, y sus dos hijos en un entorno idílico rodeados de verde y de canales. Lo suficientemente lejos de París para encontrar allí su retiro y lo suficientemente cerca para utilizar la Ciudad Luz como punto estratégico para sus desplazamientos por el mundo, trabajando con las mejores orquestas. Como las de Filadelfia, Minnesota y Nueva York con las que actuará tras su visita a España este mismo mes, donde se la podrá ver junto a la Orquesta de Cadaqués en Lérida, Zaragoza y Madrid. La violinista presenta además, estos días, su último registro —que aparece en Deutsche Grammophon, su nueva casa de discos— con obras de Shostakovich, Kancheli, Pärt y Rachmaninov.

## Procede de una familia de músicos.

Así es. Mi padre, violinista, hace 44 años que toca en un cuarteto de cuerda. Mi madre es pianista, pero se dedica fundamentalmente a la enseñanza.

## Luego estaba predestinada.

He tendido a la música por pura afinidad; ellos nunca me forzaron a elegir este camino. Ni siquiera me lo insinuaron. fue decisión mía. Las cosas deben ser así. Aun recuerdo cómo me gustaba ver el violín que tocaba mi padre, o los violines más pequeños de

Fotos: Anja Freis

sus alumnos. Me parecían juguetes privilegiados. Así llegué a la música. Como digo, por mí misma.

**¿Quiere decir que después de las experiencias vividas no animaría a sus hijos?**

Para nada me lo he planteado como ambición, ni tampoco mi marido, siendo también músico. La opinión de ambos es que no es necesario en absoluto que nuestros hijos se conviertan en músicos, los suyos lo sean a su vez... Lejos de eso, soy de la opinión de que es preciso que en la familia haya alguien que se dedique a algo que no tenga que ver con lo que nosotros hacemos. Por eso, en lo que a mis hijos respecta, simplemente me limitaré a ver cómo reaccionan frente a la música. Si viese que se convierte para ellos en una gran pasión, o si pudiera observar que poseen un gran talento, sería la única razón por la que encaminase su vida hacia la música. Porque con frecuencia me doy cuenta de que en la familia de músicos, si la madre o el padre consiguen tener éxito en lo que sea, ya se piensa que sus hijos tienen que seguir sus pasos. Y no hay razón para ello. Así, puede darse el caso de que los niños lleguen a sentirse frustrados. Pensemos que los que nos dedicamos a esto, por lo general nos iniciamos cuando tenemos cuatro o cinco años. Si desde esa edad tienes que empezar a luchar y a sacrificarte hasta que consigas sacarle partido a todo eso, hasta que consigues un pequeño éxito y comienzas a considerar tu actividad como algo placentero hay que recorrer un camino muy largo. Por eso, antes de aconsejar nada a mis hijos quiero en primer lugar asegurarme de que lo hacen muy bien, nada de medianías. Y además, que exista una verdadera pasión. De no darse esas condiciones: pasión y un cierto talento, consideraría una pena que lo intentasen.

**¿Usted tenía ambición?**

Sólo desde el punto de vista personal, evaluando continuamente lo que iba haciendo. Y continué comportándome de esa manera, porque me considero muy responsable con lo que hago. No sé si está bien o no esa actitud, pero no me puedo permitir dejar cabos sueltos, sin una preparación a conciencia. Posiblemente sea algo que arrastro desde mi infancia en Georgia. Allí, la educación musical estaba relacionada en cierta medida con la escuela rusa, donde la música se consideraba como algo verdaderamente serio, no como en muchos lugares de Europa donde no dejaba de ser un mero pasatiempo.

**¿Sería usted un buen ejemplo de la generación de jóvenes intérpretes rusos o se considera por el contrario rara avis?**

Desde mi óptica, creo que las cosas cambian mucho, y en este momento no

sé que pasa con los jóvenes hoy. Sólo puedo hablar de lo que oigo contar a la gente a mi alrededor. Y es que todo va tan rápido, que esa paciencia que se necesita para entregarte plenamente a la música, no es algo habitual entre los jóvenes, que a lo que aspiran es a alcanzar un determinado nivel y lanzarse. La música precisa de mucho tiempo y de mucha paciencia. Hay que ser una persona muy equilibrada y tratar de desarrollarte intelectual y humanamente, y eso debe formar parte de nuestra naturaleza. Hoy, todo va en la misma dirección, y la música clásica se debe mover por antiguos parámetros. Veo que esa entrega; ese dedicarle un día y otro a perfeccionar lo mismo, muchos jóvenes lo perciben hoy como un problema.

**Usted llegó pronto a la fama a través de un concurso.**

Y tampoco sentí que nadie ejerciese presiones sobre lo que tenía que hacer a partir de ahí. De que eso no sucediese se encargaron bien mis padres. Su opinión fue siempre que no tenía que precipitarme en lo que hiciera. Y sobre todo, sabiendo que me gustaba tomar mi tiempo en lo que hiciera, que no me expusiese rápidamente. Les agradezco mucho que procedieran así, porque lo que más me motiva es trabajar una y otra vez sobre el mismo pasaje hasta que empiezo a sentirme satisfecha de los resultados. De ese modo, con solo diez años, ya gané otro concurso para gente muy joven. Me vino muy bien porque me sirvió para avanzar y sobre todo para ir aprendiendo repertorio. Después de aquello, el único concurso como tal al que he concurrido es el Sibelius, con 16 años. Me presenté a él sólo porque quería marcarme un objetivo para trabajar y prepararme bien, porque a veces no eres capaz de hacerlo si no fijas una meta de antemano, ya sea una serie de conciertos o una obra que vas a estrenar. Así que cuando me dieron el segundo premio consideré que era casi demasiado para mí, porque inmediatamente empecé a recibir propuestas para tocar, sobre todo en Escandinavia: Finlandia, Suecia, Dinamarca... Con esa edad, todo aquello me parecía avanzar con pasos demasiado rápidos. Es curioso: ahora con un segundo premio casi no ocurre nada, y en mi caso supuso un cambio radical de vida. Me acuerdo de la cantidad de agentes que llovieron de todas partes para hacerme ofertas, y a la mayoría de ellos les dije que no tenía ninguna intención de integrarme en una agencia, porque antes de nada quería estudiar y seguirme formando, porque en aquel momento no me consideraba suficientemente preparada. Así que me tomé un tiempo hasta que por fin, con 20 o 21 años empecé a hacer concier-

tos de importancia, quiero decir con grandes agrupaciones sinfónicas. Desde la Bayerischer Rundfunk a las orquestas de Cleveland, Chicago, Boston...

**Ahora se luce con esas orquestas y en las mejores salas con un stradivarius por aliado.**

También en eso he tenido suerte, porque una vez comenzada la carrera me interesaba contar con un buen violín que me permitiera expresarme un poco mejor aún sobre el escenario. Y en ese momento surgió la oportunidad de que la Fundación Musical Nipona me prestase el stradivarius que me acompaña en los 50 o 55 conciertos que hago cada año; 60 como máximo. Ya sé que entre mis colegas hay muchos que duplican esa cifra, pero si hay algo que nunca he querido hacer es estar continuamente viajando de un lado para otro, y cada día en un hotel.

**Así descansan usted y el instrumento.**

Sí, porque en mi opinión, la experiencia de la escena debe contemplarse como algo muy particular. Nada de verlo como un hecho cotidiano.

**¿Viene a España por primera vez?**

Claro que no. Ya he estado varias veces. La primera, si no me equivoco, fue con la Orquesta Filarmónica de San Petersburgo y Yuri Termikanov tocando el *Primer Concierto* de Shostakovich. En aquella ocasión hicimos una gira por varias ciudades de España, y posteriormente hice otra con la London Symphony. La última vez que estuve fue el año pasado para trabajar con la Sinfónica de Barcelona.

**¿Ha sentido interés por compositores españoles?**

Claro que sí: de Falla he tocado las *Siete canciones populares españolas*, y también algunas cosas de Sarasate, porque siento una gran admiración por todos aquellos que muestran amor por su música nacional. Que en algunos países, como España, es muy singular, con un encanto muy personal, como puede ocurrir con la de Hungría o Rumanía. Incluso en Georgia, mi tierra. Son músicas muy típicas y eso las convierte para mí en más importantes, porque nos muestran el rostro de determinados pueblos y países.

**Decía que en España ha tocado ya a Shostakovich, ¿el mismo concierto del disco que ahora aparece?**

Sí, pero de eso hace diez años exactamente, porque fue cuando empezaba a tocarlo.

**¿Haber estudiado con Mark Lubotski, fue decisivo para la elección?**

Cuando lo preparé ya no estudiaba con él. En ese momento estaba en las clases de Ana Chumachenko en Múnich. De cualquier forma, siento una especial admiración por Lubotski, mi antiguo profesor. La decisión de aprender esa obra de Shostakovich la había

tomado mucho tiempo atrás, porque considero que es uno de los mejores conciertos para violín del siglo XX. Lo que sí hice fue recabar información de Lubotski acerca del concierto, porque él lo había aprendido de su maestro David Oistrakh, a quien se lo dedicó el compositor. Quise hacerlo por tratarse de un profesor que siempre he admirado por su capacidad para enseñar. Lo recuerdo en clase como alguien muy importante para sus alumnos, ya que no se limitaba a precisar cómo teníamos que colocar el violín y a decir cosas rutinarias: le gustaba hablarnos, contarnos cosas. Su modo de explicar tenía mucho de intelectual, y a mí me resultaba muy interesante escuchar lo que nos decía. En este caso concreto, me fue manifestando sus sentimientos acerca de este concierto, y de las sensaciones que le contó David Oistrakh que había tenido cuando protagonizó el estreno mundial de la obra.

**Esos consejos pueden resultar muy prácticos para acometer el concierto. Aun así, de Oistrakh a usted hay un largo camino. ¿Se han producido muchos cambios en él?**

Tal vez, porque creo que, de cualquier forma, al final es necesario que cada músico dé con su concepto propio, ideal, para expresar las obras que interpreta. Después de tocar un mismo concierto varias veces con distintas orquestas y con directores distintos, cada cual empieza a *crear* su interpretación. Esa sería la explicación de por qué yo toco una obra de modo distinto a otros. Y afortunadamente es así. Me da mucha pena cuando alguien dice que hay que repetir la interpretación tal y como lo hizo el maestro que la tocó la primera vez, en este caso Oistrakh, que contaba con la información privilegiada de quien la compuso. De cualquier manera, encuentro que en este concierto, desde el punto de vista formal, la propia música te proporciona mucha información por sí misma. En lo que a mí respecta, a todo esto puedo aportar a la hora de entender la música de Shostakovich los recuerdos y las vivencias de infancia en mi país, Georgia, aún bajo el régimen comunista. Todo aquello me ha podido ayudar ahora, porque conocí bien lo que era la vida en Rusia. Por eso identifico la obra como algo muy próximo a mi infancia. **Puesta a pensar en Georgia, la obra del disco de la que se habrá encontrado más próxima será V & V, de su paisano Giya Kancheli. ¿Lo conocía?**

Claro que sí. Al ser él también de Georgia conocía a mi padre, que tocó mucha música suya con su cuarteto. Recuerdo a Kancheli desde que era muy pequeña. En este caso puedo decir que los ecos de su obra me vienen desde mis primeros años, después de

haber escuchado tantas composiciones suyas. En casa en directo, y en las cosas que escribía para la televisión o para bandas sonoras de películas. Desde ese punto de vista, las recuerdo con una cierta nostalgia.

**¿Kancheli le ha dedicado una obra?**

Sí, pero no la que aparece en el disco, que en su momento la grabó Gidon Kremer. Hay un *Doble Concierto* que escribió para mi marido, a quien conoció mucho tiempo atrás, y para mí, porque le apetecía escribir algo para los dos, pensando en los instrumentos que tocamos, el oboe y el violín.

**Para el proceso de elaboración, ¿Kancheli requirió sus consejos?**

En todas las ocasiones en las que he tenido el privilegio de estar presente en la creación, ya sea el caso del *Doble Concierto* de Kancheli, las dos obras de Nicolas Bacri o el *Concierto para violín* de Magnus Lindberg, tratándose de compositores de distintos países y estilos, nunca se ha producido un trabajo a dos bandas. Jamás he interferido en su labor como compositores, porque no me lo pidieron ni me molestó que no lo hiciesen. Siempre recibí las partituras una vez terminadas. A partir de ese momento, con la música en mis manos, comienza para mí el momento de trabajar en solitario, efectuando también mi propia creación a partir de la música, salvando las dificultades de dar forma a una obra jamás escuchada.

**¿Tampoco en ese punto el compositor viene en su ayuda? ¿respeto las decisiones que usted adopte?**

Sólo me han comentado algún pequeño detalle. Sobre todo, para solucionar preguntas que yo les planteo. Creo por otra parte que es importante como punto de partida que el compositor tenga confianza en el músico que va a interpretar su obra. Quiero decir que los compositores nos concedan también un margen de libertad para hacer las cosas tal y como pensamos y sentimos que deben ser. Incluso si hacemos algo totalmente distinto a lo que había imaginado cuando lo estaba escribiendo, si el resultado es capaz de transmitir fuerza, lo acepta y le parece bien. Otra cosa es que de repente no sepa cómo dar forma a ciertas frases o determinados pasajes. En ese caso hablamos, y es el momento en que el compositor dice “en mi opinión esto debería ser así o así”, y llega mi réplica, “pero yo quería expresar esto...”. Cada uno expone su parecer. En lo que respecta a mis experiencias, el compositor siempre deposita en el intérprete toda su confianza. Y eso ha sido muy positivo para mí a la hora de quitarme complejos, después de haberme acostumbrado a cuestionarme con tanta frecuencia si Beethoven o Brahms aceptarían si en un momento en que

estoy tocando su música, ahí donde han escrito piano a mí me sale hacer un mezzo-piano, ¿eso es grave o no lo es? En todos los casos, si cuando estás interpretando eres capaz de sacar a la luz algo consistente que transmita y cuente una historia, y de crear una determinada atmósfera, creo que para el compositor ya has ganado un tanto definitivo.

**¿Tiene algún nuevo estreno en marcha, o le gustaría que algún compositor escribiera para usted?**

En este momento no tengo ningún plan en cuanto a estrenos, pero puesta a pensar en alguien que me gustaría que escribiese algo para mí sería Dutilleux, que ya compuso un concierto para Anne-Sophie Mutter. Pero no sé si continúa trabajando tanto.

**Aunque en el nuevo disco interpreta además músicas de Pärt y Rachmaninov, también del siglo XX, a España viene con Beethoven, ¿qué abarca su arco de intereses?**

Yo diría que la música en general, porque en la vida hay que probar un poco de todo. En este momento estoy concentrada fundamentalmente en la música romántica y en algunas creaciones del siglo XX, e incluso del XXI, puesto que también estoy interesada por la música contemporánea, que toco desde hace mucho tiempo. Pero al mismo tiempo estoy cada vez más regresando al pasado. Por ejemplo a Bach, y este mismo año voy a trabajar uno de sus conciertos para violín. Y naturalmente Mozart, que siempre está ahí para los violinistas. Como digo, un poco de todo, y con ganas de empezar con Korngold, y los conciertos de Britten o Elgar, que no he tocado hasta ahora, pero que están anotados en mi agenda con el compromiso de aprenderlos, porque estamos hablando de grandes conciertos.

**Es curioso, sin embargo, que, salvo excepciones como Bartók o Barber, en sus conciertos sólo parecen pedirle Haydn, Brahms, Sibelius, Saint-Saëns. ¿Es usted menos conservadora que quien la invita?**

Sí y no. Porque además de Bartók, que toco regularmente, también he hecho el concierto de Berg. Cada año me gusta incluir música del siglo XX, dependiendo de los proyectos que surgen. Por otra parte, cada día es más difícil grabar música contemporánea, porque se considera que para el público es más complicada de entender. Por mi parte, siempre procuro mezclar un poco de todo con idea de combinar música romántica y actual, pero ya digo que estas cosas siempre están en función de proyectos. Si centro alguno en torno a un determinado compositor de ahora, lo hago encantada, lo que no significa que la música contemporánea se convierta de repente en el centro de mi carrera. Tal vez eso ocurra más tarde pero hoy



por hoy, no, francamente. Entre otras cosas, porque en mis orígenes me encuentro con otro tipo de música y en este momento lo que de verdad me apetece es aprender las obras románticas que antes decía, y que veo muy bien engrosando la base de mi repertorio.

**La relación de orquestas con las que regularmente trabaja es increíble. ¿Qué criterios sigue para decidirse a elegir?**

Es verdad que me siento un poco mimada cuando pienso en la calidad de las orquestas con las que trabajo, pero también lo es que, al haber decidido hacer pocos conciertos cada año, me puedo permitir la elección entre todas las orquestas que me invitan. Y afortunadamente he establecido unos lazos estupendos con las orquestas y los directores con que he ido trabajando desde que cumplí 20 años. Desde ese momento comenzó mi lucha personal para prepararme y poder compartir la música con esas agrupaciones tan fantásticas. Y ahora, cada vez que tengo que tocar con las grandes orquestas de Nueva York, Londres o Berlín me parece muy agradable reencontrarme con los músicos, que se han convertido en amigos, y reconocer sus personalidades y también las características del sonido de cada lugar. Lo más importante para mí en la música es tener la posibilidad de compartir esos momentos con los grandes directores y los grandes músicos. Porque también me refiero a la satisfacción que siento cuando hago música de cámara.

**¿Disfruta en el apartado camerístico?**

Mucho, es increíble la satisfacción de reunirte con gente con quien te gusta trabajar, y todos ellos aportando esa energía que nos permite evolucionar y dar un paso más adelante, algo que como solista es mucho más difícil de conseguir. Por eso me parece tan importante trabajar con orquestas en las que los músicos están muy despiertos y tocan con un gran nivel, aunque también tengo que decir francamente que no hay muchas orquestas de esas características [*risas*], pero cuando encuentras una, el placer de tocar juntos es incommensurable.

**Habla de compartir en la música de cámara, ¿qué pasa cuando la otra parte es una cinta grabada, como en el caso de V & V?**

Habitualmente no trabajo con cintas grabadas. Pero en este caso, puesto que se trata de una voz que canta una melodía de inspiración georgiana lo he encontrado divertido. Una voz que me resultaba familiar y que me hacía regresar a mi país. No sé qué pasaría con otro tipo de música, pero aquí, aun estando grabada, me parecía algo muy vivo. Pero evidentemente no es lo mismo que cuando trabajas con alguien que sabes que está allí y es de verdad. Como en la



obra de Prokofiev que interpreto con Hélène Grimaud, con quien nunca había trabajado, y además para interpretar juntas el *Vocalise*, que hasta entonces no estaba en mi repertorio. Fue muy interesante ver cómo trabajando una hora en la obra de Prokofiev pudimos encontrar un lenguaje común. Incluso siendo distintas nuestras experiencias musicales y nuestro modo de percibir la música. Eso es para mí lo más importante en la música de cámara.

**En España va a actuar con una orquesta nueva para usted. ¿Pide referencias?**

En este caso concreto, mi vínculo con la orquesta es Jaime Martín, que es un gran amigo y un músico enorme, a quien conozco más que en su faceta de director de orquesta en la de flautista, por haber trabajado juntos en la Filarmonía de Londres, y además por ser amigo de mi marido. Siento una gran admiración por él, y ahora que empieza a dirigir grandes orquestas, es prácticamente por Jaime por quien he recibido la invitación. La he aceptado también por él y por las cosas tan positivas que me ha contado de los músicos. Y estoy

muy emocionada por hacer con ellos ese concierto de Beethoven que tantas veces he interpretado en mi vida, me apetece trabajarlo ahora con Jaime, un músico absolutamente serio y profundo. **¿Tiene preferencias entre escuelas o generaciones de directores?**

Es difícil decidir, porque hay mucha gente con la que me gusta trabajar. Con Esa-Pekka Salonen, que dirige en el disco, me lo paso muy bien. Pero también disfruto con Lorin Maazel, que es mucho mayor que él, y con otros que llegan de las nuevas generaciones, como Franz Welser-Möst, Alan Gilbert o Sakari Oramo. Incluso más jóvenes como Lionel Bringuier. Todos ellos tienen mucho talento, y la química entre nosotros funciona. Recuerdo que la primera vez que trabajé con Alan Gilbert hace muchos años en Estocolmo, cuando ni se imaginaba estar dirigiendo en Nueva York, ya adiviné en él un gran talento dirigiéndome un Bartók. Desde entonces he disfrutado cada vez que hemos coincidido trabajando.

# LOS DISCOS EXCEPCIONALES DEL MES DE FEBRERO



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



**BEETHOVEN:** Tríos con piano op. 1 nº 1 y op. 97 "Archiduque". TRÍO LUDWIG. AGLAE AMC 101

Se trata de un disco modesto en medios pero nutrido en calidad, que además inaugura la carrera profesional de un grupo joven. El Trío Ludwig. J.G.-R. Pg. 66



**ROSSINI: Stabat Mater.** NETREBKO, DiDONATO, BROWNLEE, D'ARCANGELO. CORO Y ORQUESTA DE LA ACADEMIA DE SANTA CECILIA DE ROMA. Director: ANTONIO PAPPANO. EMI 40529.

Pappano logra aquella esencial homogeneidad de estilo e idéntica fusión tímbrica de las cuatro voces en concurrencia. F.F. Pg. 74



**BEETHOVEN: Concierto para piano nº 2. BRUCKNER: Sinfonía nº 4.** BRUNO LEONARDO GELBER, piano. FILARMÓNICA DE BERLÍN. Director: KLAUS TENNSTEDT. 2 CD TESTAMENT SBT 1448

Me parece no haber oído nunca dos versiones de tal belleza sonora, tan fogosas, apasionadas, expresivas y convincentes. E.P.A. Pg. 60



**SÁNCHEZ-VERDÚ: Aura.** SUN, POEL, FISCHER, NAGY, ANZORENA. NEUE VOCALISSTEN STUTTGART. KAMMERENSEMBLE NEUE MUSIK BERLIN. Director: JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ-VERDÚ. KAIROS 0013052KAI

Logra un material compacto en la densidad dramática y una sutileza extrema en el tratamiento de los timbres. F.R. Pg. 75



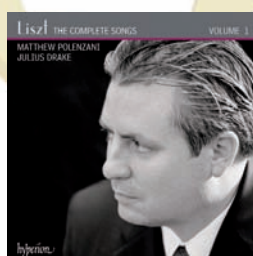
**BRUCKNER: Sinfonía nº 8. BACH: Concierto para violín.** THOMAS BRANDIS, violín. FILARMÓNICA DE BERLÍN. Director: KLAUS TENNSTEDT. 2 CD TESTAMENT SBT 1447

Los *Berliner* están a gusto con esta música y con este director, respondiendo con un color y un lujo sonoro espectacular. E.P.A. Pg. 60



**SCHUBERT: Noche y sueños.** MATTHIAS GOERNE, barítono; ALEXANDER SCHMALCZ, piano. HARMONIA MUNDI HMC 902063.

Goerne sirve a Schubert con su musicalidad proverbial, su sutileza para manejar la clara levedad o la oscura gravedad de sus emisiones y la intención microscópica de su decir. B.M. Pg. 75



**LISZT: Canciones completas, vol. 1.** MATTHEW POLENZANI, tenor; JULIUS DRAKE, piano. HYPERION CDA67782

De la voz sorprende la extrema ligereza, de gran intensidad, fruto de un inquieto vibrato de colorido brillante. Impresiona la facilidad con la que puede abordar las efusiones más líricas. E.R.J. Pg. 70



**WAGNER: Parsifal.** NIKITIN, PAPE, LEHMAN, TANOVITSKI, PUTILIN, URMANA. ORQUESTA DEL TEATRO MARIINSKI. Director: VALERI GERGIEV. 4 CD MARIINSKY MAR0508

Un excelente *Parsifal* que muestra a Gergiev, competente e inspirado, como un verdadero wagneriano confirmado. E.P.A. Pg. 78



**MASSENET: Werther.** KAUFMANN, KOCH, GILLER, TÉZIER, VERNHES. ORQUESTA DE LA ÓPERA NACIONAL DE PARÍS. Director musical: MICHEL PLASSON. Directores de escena y vídeo: BENOÎT JACQUOT, LOUISE NARBONI. 2 DVD DECCA 074 3406

Una interpretación musical y dramática hoy día excepcional. F.F. Pg. 85



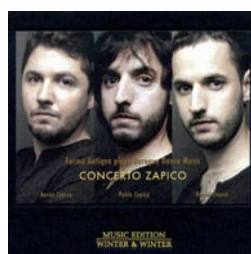
**FRITZ WUNDERLICH EN ESCENA.** Arias, dúos y escenas. Directores: RIEGER, KARAJAN, BÖHM, PRÉTRE, KEMPE, WALBERG, KRIPS. DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 9109

El sonido, libremente emitido, la limpia resolución del pasaje, la calidez plateada del timbre, la amplia extensión, la técnica fácil, el canto viril... A.R. Pg. 80



**MENDELSSOHN: Concierto para violín op. 64. Octeto op. 20.** JAMES EHNS, violín. ORQUESTA PHILHARMONIA. Director: VLADIMIR ASHKENAZI. MIEMBROS DE LA SOCIEDAD MUSICAL DE SEATTLE. ONYX 4060

Dos bombones mendelssohnianos, dos versiones excelentes, ni más ni menos. J.G.-R. Pg. 71



**CONCERTO ZAPICO.** Obras de Kapsberger, Murzia, Ortiz, Valente y Pasquini. FORMA ANTIQVA. WINTER & WINTER 910 173-2

*Concerto Zapico* puede escucharse como una sola pieza en la que, con fluidez y naturalidad desarmantes, van improvisando sobre esquemas armónicos y rítmicos de los siglos XVI a XVIII. P.J.V. Pg. 81



## En tiempos de crisis JÓVENES APUESTAS

## SUMARIO

<b>ACTUALIDAD:</b>	
Jóvenes apuestas	49
<b>REFERENCIAS:</b>	
Sibelius: <i>Kullervo op.7.</i> J.C.M.	50
<b>ESTUDIOS:</b>	
Compositores de dos generaciones. F.R.	52
Darmstadt, año uno. F.R.	53
Noches de Moscú. S.M.B.	54
Jolivet, <i>Encore un malaimé.</i> S.M.B.	56
El mundo de Guth. A.R.	58
Cage y Feldman en español. F.R.	59
Klaus Tennstedt: Uno de los grandes. E.P.A.	60
<b>REEDICIONES:</b>	
Naxos, Melodiya: Un filón inagotable. R.A.	61
Harmonia Mundi: Una ocasión de oro. D.A.V.	62
Hyperion Helios: Luces. A.V.U.	63
Brilliant: Itinerarios. A.V.U.	63
<b>DISCOS de la A a la Z</b>	64
<b>DVD de la A a la Z</b>	84
<b>ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS.</b>	90

### FE DE ERRATAS

En la página 60 del número 259 de SCHERZO, en la ficha del disco de Jordi Savall *Dinastía Borgia*, aparecía por error como distribuidora del mismo Universal, en lugar de Son Jade, que es lo correcto.

Antes de que la crisis económica sacudiera los cimientos de la realidad, las multinacionales del disco sabían lo que nos venía encima, al menos en materia de creación y difusión de la música, también de la clásica. Los resultados de los ajustes económicos, de los bailes de ejecutivos en las respectivas cabezas de aquellos otrora poderosos gigantes hacían temer lo peor. Y, entre ello, la pereza por buscar gentes nuevas que fueran alimentando el futuro. No fue así y con mayor o menor fortuna las apuestas se han sucedido. ¿Cuántas de ellas resistirán la prueba del tiempo? En estos días Sony, por ejemplo —y tras el fichaje de Lang Lang y su puesta al servicio de toda la electrónica promocionable de la casa—, propone un par de jóvenes virtuosos. Uno es el violinista Ray Chen, nacido en Taiwán, crecido en Australia y que cumplirá en marzo 22 años. La crítica —la holandesa— ha dicho de un concierto suyo que “aquello no era de este mundo”. Para su debut se enfrenta a un exigente programa con obras de Tartini, Bach, Wieniawski y César Franck. El otro nombre nuevo que lanza Sony en estos días es la pianista neoyorquina Simone Dinnerstein, de 34 años, a quien descubrió Telarc con una grabación de las *Variaciones Goldberg* y cuyo debut discográfico con su nueva casa se produce igualmente con un programa dedicado a la música de Bach. Telarc ralentizó sus novedades de clásico al ser comprada por Concord Music Group y, como aquí el que no corre vuela, Sony tratará de rentabilizar un talento aún poco aprovechado aunque Dinnerstein tenga ya una edad —hace sólo unos años sería todavía una promesa sin tener que jugárselo todo a un disco. No hay que olvidar que el fichaje ha tenido una formación sólida: Maria Curcio y Peter Serkin. Ya veremos.

Casi nueva es también Elizabeth Watts, la soprano que obtuvo el premio a la joven revelación en el MIDEM de 2007. Es muy reconfortante que estos galardonados, que sumaban a la confianza de las agencias que los presentaban el espadarazo crítico por parte de un jurado de profesionales, accedan poco a poco a los catálogos de las mejores casas de discos. En este caso es Harmonia Mundi quien ha confiado en la magnífica cantante inglesa, que con el acompañamiento de Harry Bicket al frente de The English Concert es protagonista de un programa con cantatas y arias bachianas. Qué buen síntoma, también, que a estos jóvenes les guste tanto Bach. Que les luzca.

Jean Sibelius

## KULLERVO OP. 7

No hace falta ser muy exhaustivo, pero los títulos van saliendo solos: *La hija de Pohjola*, *Cuatro leyendas de Lemminkäinen*, *Luonnotar*, *El origen del fuego*, incluso *En saga* o ese testamento musical que es *Tapiola*... Detrás de todas esas obras de Jean Sibelius hay una misma fuente de inspiración: el *Kalevala*, la gran epopeya compilada y adaptada entre 1830 y 1849 por Elias Lönnrot para mayor gloria de Finlandia. No es extraña esa fascinación, ni exclusiva de nuestro compositor, pues esos cantos lo tenían todo para encender la imaginación de un artista: había mitos primigenios sobre la creación del mundo, historias llenas de magia y tragedias de gran crudeza, y todo ello poblado por una galería de personajes arquetípicos pero de indudables posibilidades dramáticas, como el bardo Väinämöinen, el apuesto Lemminkäinen, la deidad de los bosques Tapio o, sobre todo, el incestuoso pastor Kullervo. "Kullervo, hijo de Kalervo / el mocetón de azules calzas, / hermosa cabellera rubia, / bonitos zapatos de cuero", el mismo que iba a inspirar a Sibelius la obra que le convertiría en el estandarte de la naciente escuela musical finlandesa. Sin embargo, apenas un año después de su triunfal estreno, el 28 de abril de 1892 en Helsinki, el compositor prohibió ejecuciones íntegras de la misma, descontento como estaba de sus debilidades, de ese carácter híbrido, entre la ópera, el oratorio y el poema sinfónico que precisamente hoy constituye uno de sus mayores atractivos. Porque hoy, para espanto de su creador, este *Kullervo op. 7* se ha convertido en una de las partituras más grabadas y frecuentadas de Sibelius. Y la razón de ese éxito cabe buscarla en la propia música, de carácter más evocador que descriptivo y en la que late esa pasión por la lite-

ratura, la mitología y la naturaleza del país de los mil lagos que define toda la producción del maestro. Sus creaciones posteriores serán más redondas, perfectas y personales en el plano técnico; más refinadas en el tímbrico, y mucho más contenidas y sutiles en el expresivo, pero raramente encontraremos en ellas la encendida pasión y el pulso teatral de este impetuoso *Kullervo*. Híbrido y desequilibrado, sí, pero también auténtico y fascinante de principio a fin.

*Kullervo* narra la historia de un pastor raptado en la infancia a su familia. De carácter violento e inflexible, crece como esclavo pensando sólo en la venganza. Tras matar a su ama, descubre que su familia sigue viva y regresa con ella. Dada su escasa habilidad para trabajar en el campo, su padre acaba enviándolo a pagar los tributos. En el camino de vuelta, Kullervo encuentra a una joven a la que seduce y deshonor, para luego descubrir que se trata de su propia hermana, que se había extraviado un día en que salió a coger bayas. La muchacha se suicida y él corre a su casa a explicar a su madre el suceso y poner fin también a sus días. Ella, no obstante, le convence

de que siga con vida. El hijo le hace caso y decide marchar a la guerra para matar a Untamo, el responsable de su esclavitud. Tras arrasar sus propiedades regresa a su casa, pero no encuentra a nadie, sólo un perro negro. Con él se dirige al bosque, pero cuando pasa por el lugar en el que violó a su hermana, los remordimientos le llevan a darse muerte con su espada. Esta es, a grandes trazos, la trágica histo-

ria evocada por Sibelius en esta partitura en cinco movimientos encabezados por títulos descriptivos: *Introducción*, *La juventud de Kullervo*, *Kullervo y su hermana*, *Kullervo marcha a la guerra* y *La muerte de Kullervo*. De ellos, dos requieren la participación vocal, soprano, barítono y coro masculino el tercero; barítono y coro masculino el quinto, para dar voz a los propios versos del *Kalevala* con acentos, en especial en *Kullervo y su hermana*, no demasiado alejados del universo operístico.

La historia de *Kullervo* ha tenido suerte a la hora de ser traducida fonográficamente, y con enfoques muy diferentes que evidencian la riqueza de la partitura. Cabe puntualizar que se trata de registros modernos, pues la prohibición que pesaba sobre la obra hizo que sólo tras la muerte del compositor empezaran a darse audiciones de ella y aún pasó algo más de tiempo hasta que empezó a llamar la atención del público. De este modo, la mayoría de versiones datan de la década de 2000. También, y por razones obvias (la necesidad de un coro y solistas vocales que cantan en finés), predominan las interpretaciones con denominación de origen nórdica.

cos al límite hasta dar una de las interpretaciones más descarnadas y alucinadas de esta obra grabadas nunca. En busca de mostrar todo su romanticismo, Berglund aprieta en ocasiones al extremo el acelerador y no ahorra en brusquedades ni en acentuar los contrastes dinámicos con agresividad, pero el resultado convence por una entrega y una pasión desbordantes. En 1985, el director volvería a los estudios para dar, para el mismo sello, una nueva versión pero sin conseguir mejorar lo hecho quince años antes.

Poco después que Berglund grabara su segunda aproximación a la partitura, se enfrentó a ella el estonio **Neeme Järvi** (BIS, 1985, 69'), por entonces director de la Sinfónica de Gotemburgo y una batuta incansable a la hora de buscar y registrar rarezas que no tenían sitio en el gran repertorio. Y en aquella época lo era no sólo *Kullervo*, sino todo Sibelius, al menos fuera de los ambientes nórdicos y escandinavos. Para grabarla contó con una pareja de lujo, la soprano Karita Mattila y el mejor Kullervo posible, el barítono Jorma Hynninen. Su lectura es cien por cien Järvi, para bien y para mal. El esto-



no nunca ha sido alguien con una especial capacidad de matización y este disco no es una excepción, de modo que las sutilezas y la exploración de los recovecos psicológicos de los personajes el director las deja para otros y él se concentra en aquellos aspectos más guerreros y belicosos, levantando así una interpretación directa, de *tempi* raudos cuando no frenéticos (escúchese, por ejemplo, el inicio

Apenas hacía trece años que había muerto Sibelius cuando **Paavo Berglund** (EMI, 1970, 72') firmó uno de los registros pioneros de *Kullervo*. Y uno de los más extraordinarios y reveladores, pues, al frente del Coro masculino de la Universidad de Helsinki y la Orquesta Sinfónica de Bourne-mouth, y con la soprano Raaili Kostia y el barítono Usko Viitanen como solistas, el director llevó en él los tintes dramáti-

cos al límite hasta dar una de las interpretaciones más descarnadas y alucinadas de esta obra grabadas nunca. En busca de mostrar todo su romanticismo, Berglund aprieta en ocasiones al extremo el acelerador y no ahorra en brusquedades ni en acentuar los contrastes dinámicos con agresividad, pero el resultado convence por una entrega y una pasión desbordantes. En 1985, el director volvería a los estudios para dar, para el mismo sello, una nueva versión pero sin conseguir mejorar lo hecho quince años antes.

del tercer movimiento). La excepción, y bien llamativa, es *Kullervo marcha a la guerra*, indicado en la partitura *Alla marcia*, pero que en Järvi suena curiosamente más amable, como si en lugar de a una batalla el protagonista se encaminara a un amable encuentro campestre... En todo caso, es una versión notable que además permite escuchar a unos solistas antológicos.

No tardaría mucho en llegar la primera referencia indiscutible, sobre todo porque en ella no sólo la historia explicada es importante sino también, y mucho, el cómo se nos explica. Su protagonista era un joven director y compositor finlandés, **Esa-Pekka Salonen** (Sony, 1992, 70'), que acababa de ser nombrado titular de la Filarmónica de Los Angeles. Y precisamente, aprovechando que en 1992 se celebraba el centenario del estreno de la partitura, *Kullervo* fue uno de sus primeros trabajos discográficos al frente de esa centuria. Con el mismo coro que Berglund, la suya es una interpretación poderosa y dramática, llevada con pulso desde el primer compás y realizada por unos solistas vocales, la soprano Marianne Rorholm y, como en Järvi, el barítono Jorma Hynninen, en estado de gracia. Sobre todo el segundo, cuyo lamento del final del tercer movimiento, punteado por los secos golpes de la percusión, pone la piel de gallina. Pero no sólo eso. Salonen desmiente aquí su fama de director analítico y frío para ir más

ñas células rítmicas y temáticas en constante transformación que se desarrollan a distintos niveles, siempre con una intención expresiva detrás. Salonen no es tan brusco ni extremo como Berglund, aunque sus *tempi* sean ligeramente más vivos, ni tan intuitivo y visceral como Järvi, pero eso no le resta expresividad alguna, sino que más bien hace más humana y creíble su interpretación. Éste es, pues, el primer registro absolutamente redondo y referencial de esta partitura.

El segundo no tardaría en llegar y vino firmado por uno de los grandísimos sibelianos de la actualidad, **Osmo Vänskä** (BIS, 2000, 80'). Su enfoque no puede ser más opuesto que el de Berglund y Järvi, pero no por ello menos complementario e irreprochable. Sobre todo porque si aquellos apuestan por lo heroico y la épica, Vänskä prefiere mostrar una visión lo más interiorizada posible, con temas que toman desarrollos imprevistos, pero muy sugerentes. Los *tempi* son aquí amplios (la interpretación le saca diez minutos a Salonen, por ejemplo), pero sin resultar nunca fatigosos, más bien al contrario. Con ellos Vänskä consigue acentuar los aspectos más oscuros y poéticos de la obra, ese halo de destino inexorable que la cruza de la primera a la última nota. Acorde con esos presupuestos, la orquesta, la modélica Sinfónica de Lahti, suena contenida y volcada a mostrar toda la suti-

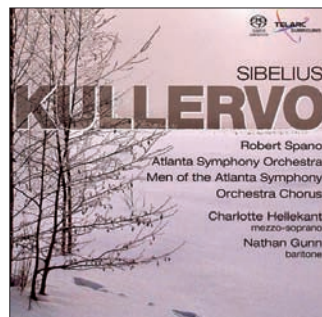
atención en este repertorio después de haber demostrado su competencia en otro insigne sinfonista nórdico, Aulis Sallinen (alguien que, por cierto, tiene una ópera sobre nuestro incestuoso personaje). Nos referimos a **Ari Rasilainen** (CPO, 2005, 73'). Desde los primeros compases, su versión despierta el interés, la curiosidad, la sensación de que algo va a pasar. La música gana en inflexiones, los detalles instrumentales se escuchan con naturalidad dentro de un flujo musical dúctil, moldeado con inteligencia al mismo tiempo que con un sentido dramático innegable. Como solistas, la soprano Satu Vihavainen y el bajo-barítono Juhani Uusitalo convencen por su capacidad para ir más allá del texto, aunque sin hacernos olvidar a los Soile Isokoski, Mattila o Hynninen de otras interpretaciones.

Y *Kullervo* sigue teniendo acento finés, pues la siguiente versión destacada viene servida por **Leif Segerstam** (Ondine, 78'), quien en 2007 abordó por segunda vez en su carrera esta partitura. Lo había hecho antes, en 1994, para Chandos en una versión bien recibida por la crítica. No menos que esta de Ondine. Frente a Vänskä y su enfoque psicológico, Segerstam se decanta hacia una interpretación más teatral, pero sin que ello signifique descuidar el sonido de su orquesta como a veces sí hacía Berglund. Años y años de dedicación a este repertorio le han procurado al

destino al estilo de Hynninen.

Para encontrar una batuta que no sea finlandesa o nórdica hay que recurrir a uno de los grandes especialistas en Sibelius, el británico **Colin Davis**. De sus dos grabaciones, una para RCA y otra para LSO Live, las dos con el Coro y Orquesta Sinfónica de Londres, la más interesante es la segunda, registrada en vivo en 2005. La mezzosoprano Monica Groop y el barítono Peter Mattei son los solistas de una lectura que ahonda en los aspectos más líricos de la partitura. Es el típico Sibelius británico, caracterizado por *tempi* más bien lentos y solemnes, una cuidada planificación y una atmósfera melancólica, como si todo lo nórdico tuviera que ser necesariamente triste y otoñal. Es una lectura hermosa, sin duda, pero sin los claroscuros y contrastes de otras citadas. En todo caso, es muy superior a la que sólo un año más tarde grabó **Robert Spano** (Telarc, 2006, 72') con el Coro y Orquesta Sinfónica de Atlanta, la mezzosoprano Charlotte Hellekant y el barítono Nathan Gunn, cuyo enfoque distanciado y abstracto hace que el drama pierda toda su fuerza.

A todas estas versiones aún podrían añadirse las de **Paavo Järvi** (EMI, 1997, 80'), de sobrado interés por la calidad de su textura instrumental y la atmósfera mágica y popular que acierta a recrear, aunque algo neutra a nivel expresivo, y la del veterano **Jorma Panula** (Naxos, 1997, 72'), honesta, idiomática y a un pre-



allá de lo heroico y recrear este drama en todos sus matices, sus claroscuros y, por supuesto, su épica. Y ello gracias a la atención prestada a los aspectos puramente musicales de la partitura. La orquesta adquiere así un relieve nuevo para convertirse en el verdadero motor de la historia. Basta señalar, por ejemplo, el virtuosismo en la planificación de *Kullervo marcha a la guerra*, un continuo de peque-

leza y refinamiento de la paleta tímbrica del compositor. El trabajo, además, se beneficia de la labor de la mezzosoprano Lilli Paasikivi y el barítono Raimo Laukka, ambos pletóricos en lo que a expresión e implicación se refiere, y de un ejemplar Coro Universitario de Helsinki.

Y de una batuta finlandesa consagrada, a otra que viene pisando fuerte y a la que habrá que prestar merecida

atención en este repertorio después de haber demostrado su competencia en otro insigne sinfonista nórdico, Aulis Sallinen (alguien que, por cierto, tiene una ópera sobre nuestro incestuoso personaje). Nos referimos a **Ari Rasilainen** (CPO, 2005, 73'). Desde los primeros compases, su versión despierta el interés, la curiosidad, la sensación de que algo va a pasar. La música gana en inflexiones, los detalles instrumentales se escuchan con naturalidad dentro de un flujo musical dúctil, moldeado con inteligencia al mismo tiempo que con un sentido dramático innegable. Como solistas, la soprano Satu Vihavainen y el bajo-barítono Juhani Uusitalo convencen por su capacidad para ir más allá del texto, aunque sin hacernos olvidar a los Soile Isokoski, Mattila o Hynninen de otras interpretaciones.

Para encontrar una batuta que no sea finlandesa o nórdica hay que recurrir a uno de los grandes especialistas en Sibelius, el británico **Colin Davis**. De sus dos grabaciones, una para RCA y otra para LSO Live, las dos con el Coro y Orquesta Sinfónica de Londres, la más interesante es la segunda, registrada en vivo en 2005. La mezzosoprano Monica Groop y el barítono Peter Mattei son los solistas de una lectura que ahonda en los aspectos más líricos de la partitura. Es el típico Sibelius británico, caracterizado por *tempi* más bien lentos y solemnes, una cuidada planificación y una atmósfera melancólica, como si todo lo nórdico tuviera que ser necesariamente triste y otoñal. Es una lectura hermosa, sin duda, pero sin los claroscuros y contrastes de otras citadas. En todo caso, es muy superior a la que sólo un año más tarde grabó **Robert Spano** (Telarc, 2006, 72') con el Coro y Orquesta Sinfónica de Atlanta, la mezzosoprano Charlotte Hellekant y el barítono Nathan Gunn, cuyo enfoque distanciado y abstracto hace que el drama pierda toda su fuerza.

Juan Carlos Moreno

Anemos

## COMPOSITORES DE DOS GENERACIONES

**DE PABLO:** *Casi un espejo. Passio.* GEORG NIGL, barítono; ROBERTO BALCONI, contratenor. CORO MASCULINO DEL TEATRO DE TURÍN. SINFÓNICA NACIONAL DE LA RAI. Director: GIANANDREA NOSEDA. ANEMOS C33008 (Diverdi). 2007. 57'. DDD. **PN**

**CASABLANCAS:** *Alter Klang. Tres epigramas. Darkness visible.* ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA. Director: JOSEP PONS. ANEMOS C33010 (Diverdi). 2010. 49'. DDD. **PN**

**ARACIL:** *Epitafio de Prometeo. Giardino-notte. Paisaje invisible. Adagio con variaciones.* SINFÓNICA DE LA RTVE. Director: ADRIAN LEAPER. ANEMOS C33009 (Diverdi). 2010. 55'. DDD. **PN**

**LANCHARES:** *Castor y Pollux. Cuaderno de estilos.* ANANDA SUKARLAN, piano; MIQUEL BERNAT, percusión. ANEMOS C33011 (Diverdi). 2011. 59'. DDD. **PN**

**HALFFTER:** *Cuartetos de cuerda nºs 2 y 7. Con bravura y sentimiento. Zeitgestalt.* CUARTETO ARDITTI. ANEMOS C33007 (Diverdi). 2007. 59'. DDD. **PN**

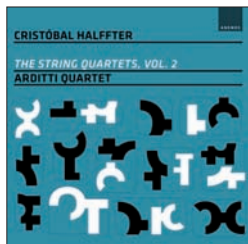
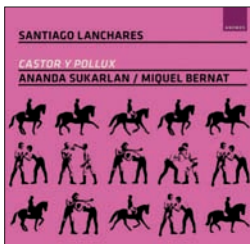
Fechadas en la década actual, las obras que presentan Luis de Pablo y Benet Casablancas, en esta segunda entrega del sello Anemos, parecen estar compuestas hace mucho tiempo. Al lado de las obras recientes

lata. Las dos piezas de De Pablo parecen compuestas hace un siglo, cuando la estética expresionista empezaba a andar. Pero en *Passio* y en *Casi un espejo*, el autor vasco no sigue un lenguaje de raíz bergiana, sino el que, a la manera de satélites, asumían compositores de un tono menor, como Schreker o Stephan, ligados aún fuertemente al componente melódico tradicional. Pero el problema mayor que presentan estas dos piezas es su carácter descriptivo, su querencia programática, cuando se trata de creaciones no especialmente compuestas para la escena. Esta música pide, continuamente, un apoyo visual que no tiene, además le falta sentido de la espacialidad. Todo es previsible y de poca grandeza. Por fortuna, las piezas de Casablancas hacen un mejor uso del espacio sonoro. Hay un tejido instrumental mucho más rico y elaborado. La herencia bergiana ha ido perdiendo fuerza en la música de Casablancas a lo largo de estos últimos años, pero el modelo sigue ahí al acecho. *Alter Klang* es de una expresividad demasiado evidente, con un uso masivo de los registros altos. Le falta pausa, que es precisamente en lo que ganan los *Tres epigramas*, que disponen de un movimiento Molto Lento que cobra un aire similar al de los momentos de serenidad de las sinfonías de Lutoslawski. Este sabio empleo del contraste

blancas en el homenaje a Paul Klee en *Alter Klang*, sino de recoger parte de la sustancia que habita en la pintura para conformar una música que se mueve sin dirección alguna, que permanece en un campo armónico restringido y que juega de manera decidida con la suspensión del tiempo. En este sentido, la obra de apertura del CD, la más moderna, también, *Epitafio de Prometeo*, es la que mejor resuelve este interés de Aracil por aproximarse a un lenguaje que enlaza con Ives (cierto tono de nostalgia en el uso de los timbres vaporosos, asunción de la orquesta como leve masa sonora) y con Feldman, por la repetición de secuencias en las que el material apenas sufre movimiento alguno. Este estancamiento y el valor dado al timbre por sí mismo, terminan otorgando a la pieza el carácter subyugante y misterioso que la convierten en un gran logro, a un mismo nivel de excelencia que la pieza de Camarero *Vanishing point*: buenos momentos de la música española actual. Casi esbozos de este formidable *Epitafio*, *Giardino-notte* y *Paisaje invisible*, más modestas en su formato de miniatura, pero igualmente refinadas, se ven acompañadas por una cuarta pieza, *Adagio con variaciones (sobre un adagio de H. Wolf)*, que supone una descompensación ante tal cantidad de sutilezas. Aunque

tiago Lanchares (n. 1952) en 2008. La combinación entre una percusión de herencia minimalista y una escritura para piano inventiva, a ratos de evidente y bien resuelto virtuosismo, que corre a cargo de otro especialista en la modernidad, Ananda Sukarlan, conforman una pieza atractiva, que, con un poco de fortuna, podría hacer buena carrera en las salas de conciertos. Lanchares demuestra que pertenece al grupo Música Presente, por la notable desinhibición que muestra al recoger distintos materiales de la modernidad. Lanchares, en su fácil trazo de 13 secciones que se mueven entre la miniatura de raíz minimalista y el juego con secuencias de tono naïf, se emparenta con las formas derivadas del minimalismo en Gran Bretaña (Howard Skempton) y en Estados Unidos (se piensa en autores que, como Stephen Montague o William Duckworth, practican un ambiguo, pero muy convincente lenguaje en el que conviven lo repetitivo, la simplicidad y el virtuosismo).

La segunda entrega de esta integral de los cuartetos de Cristóbal Halffter que está ofreciendo el sello Anemos, se encuentra muy lejos de la excelencia mostrada en los cuartetos del primer volumen. En cada una de las piezas ahora grabadas, los *Cuartetos Segundo* (1970) y *Séptimo* (2007), más las breves *Con bravura y sentimiento* y *Zeit-*



para orquesta de los compositores españoles nacidos en los años 50-60, como López López, Camarero, Sotelo, Sánchez-Verdú o Posadas, que responden perfectamente a un lenguaje actual y a un potencial creativo extraordinario, aunque siguiendo cada uno un lenguaje diferente, las creaciones que aquí se han grabado tanto de De Pablo como de Casablancas se manejan en una estética periclitada, obso-

hace más convincente a esta obra, de la misma manera que *Darkness visible* se sostiene por un color sonoro que, por instantes, se aproxima al que hiciera célebre a Takemitsu.

Lejos del tono expansivo de Casablancas, las obras de Alfredo Aracil, también nacido en la década de los 50, le debe mucho al mundo de la plástica. Para Aracil no se trata de inspirarse en un autor concreto, como hace Casa-

hermoso y elaborado al detalle, este *Adagio* le debe en exceso al referente clásico como para no escapar de fórmulas ya caducas: un romanticismo trasnochado.

Al igual que ocurriera con el disco *Pocket Paradise*, de Rueda, en esta nueva entrega se recurre al percusionista Miquel Bernat para presentar un programa diferente, el que acoge la extensa pieza *Castor y Pollux*, compuesta por San-

gestalt (de los años 90), se asiste a una música casi se diría que exclusivamente pensada para el disfrute de los intérpretes. También entran en la categoría de música sobre la música, al tratarse de obras en donde las citas y el juego con elementos del pasado se convierten en motor de las partituras. Enclaustrados, pues, en un ejercicio de técnica, estos cuartetos escapan a la grandeza que se observaba en los

anteriormente grabados, el *Tercero* y el formidable *Sexto*. Los gestos habituales de la escritura hallffteriana, dominados por un nervio frenético, están presentes en las piezas de corta duración, muy abstractas. En el cuarteto segundo, subtítulo *Memorias*, el autor hace su particular comentario musical a la *Op.*

*135* de Beethoven. Este recurso, tan habitual en la modernidad (Hidalgo, Simpson, Boucourechliev), lo desarrolla Hallffter en un lenguaje cerrado, contrario al proverbial calor expresivo de su obra orquestal y coral. Las citas llenan las secciones centrales del *Séptimo Cuarteto*, subtítulo *Espacio del silencio*. En reali-

dad, Hallffter no juega aquí con los silencios, sino que despliega un material de gran crispación, claramente pensado para goce de analistas e intérpretes, pero de espaldas a una escucha gratificante: el oyente ha de suponer que los poemas de Manrique, que son la base de la partitura, han de ser referencia conceptual y poética del

cuarteto, del mismo modo que los poemas de Hölderlin lo eran en el *Fragmente-stille* de Nono. La inserción de temas tomados del Renacimiento (motetes de Zarlino y Fulda) no hace sino abundar aún más en el tono pesante, poco iluminador, de esta obra.

Francisco Ramos

Neos

## DARMSTADT, AÑO UNO



### DARMSTADT AURAL DOCUMENTS. Obras de

*Krenek, Fortner, Leibowitz, Mihály, Maderna, Boulez, Brown, Stockhausen, Otte, Pousseur, Kagel, Brün, Stiebler, Finnissy, Trojahn, Platz, Carneci, Furrer, Kalitzke y Müller-Hornbach.* DAVID TUDOR, ALOYS KONTARSKY, JAMES CLAPPERTON, piano; CHRISTOPH GAZSEL, percusión; SEVERINO GAZZELLONI, flauta; LOTHAR FABER, oboe. MUSIKFABRIK. KAMMERORCHESTER DER LANDESTHEATERS DARMSTADT. SINFÓNICA DE LA RADIO DE FRÁNCFORT. INTERNATIONALES KAMMERENSEMBLE DARMSTADT. HET RESIDENT ORKEST. ENSEMBLE KÖLN. IXION ENSEMBLE. KLANGFORUM WIEN. SINFÓNICA DE BERLÍN. MUTARE ENSEMBLE. Directores: BEAT FURRER, BRUNO MADERNA, JOHANNES KALITZKE, PIERRE BOULEZ, EARLE BROWN, RENÉ LEIBOWITZ, WOLFGANG FORTNER, ERNST KRENEK, KARLHEINZ STOCKHAUSEN, MAURICIO KAGEL, HANS OTTE, HENRI POUSSEUR, MANFRED TROJAHN, ROBERT PLATZ, ERNSTALBRECHT STIEBLER, MICHAEL FINNISSY. 6 CD NEOS 11060 (Diverdi). 1948-2002. 400'. ADD/DDD.

Aparece el primero de una serie de volúmenes dedicados a los archivos sonoros de los cursos de Nueva Música de Darmstadt, factoría de algunas de las propuestas más renovadoras de la modernidad. El sello Neos ha rescatado, para esta primera entrega, un puñado de obras bajo el denominador común de estar compuestas por músicos que también han ejercido de directores. El subtítulo es explícito: *Composers-Conduc-*

*tors*. Pero esta selección presenta un problema, la de que en algunos casos los directores escogidos no garantizan una obra que merezca la pena revisar, como son los casos de nombres poco conocidos, como Herbert Brün (autor mucho más interesante en el campo de la música electrónica que en la faceta instrumental), András Mihály, el húngaro al que Kurtág le ha dedicado algunas de sus piezas, y una autora rumana, Carmen Maria Carneci, nacida en 1957, de la que se ha grabado aquí una pieza para el olvido, *The mado songs*. El resto de compositores, mucho más fáciles de identificar, pertenecen a tres generaciones, la nacida a principios del siglo XX (Fortner, Krenek y Leibowitz), la de los músicos de la gran generación de los años veinte (Boulez, Stockhausen, Maderna, Pousseur, Brown, Otte), a la que se podrían añadir Kagel y Stiebler, por cuanto nacen en los comienzos de los años 30, y la de los pertenecientes a la hornada de músicos que estrenan sus obras en los años 70 y que nacen a finales de los 40 (Trojahn, Finnissy) o en los 50: Platz, Furrer, Kalitzke y Müller-Hornbach, este último, otro nombre que no hay que retener, pues su obra, *Innere Spuren*, de 2002, la más reciente de todo el programa, carece de interés.

Otro problema, no menos pertinente, que ofrece la propuesta de estos *Conductors-Composers* es la débil selección de las obras. Cuesta creer que entre el amplio surtido de grabaciones con que se debe contar en Darmstadt no se hayan podido extraer muestras más gratificantes al oído. Surge, entonces, la pregunta de si el verdadero material que nos puede dejar Darmstadt es solamente éste. Si el legado de aquellos cursos y obras estrenadas se reduce, más o

menos, a programas como el presente, no sería descabellado aligerar un diagnóstico, con la perspectiva que da la distancia: el tiempo ha pasado de manera inexorable por todas las composiciones aquí grabadas... salvo en un par de casos. La criba aporta dos nombres para el recuerdo: Brown y Maderna. Como quiera que del italiano aparecen aquí hasta cuatro obras (Maderna era, como se sabe, el verdadero gran director-compositor de aquel cenáculo), hay que escoger una como representación: el *Concierto para piano y orquesta*, de 1959 (versión del estreno, 1959, con David Tudor al piano). Se ha hablado mucho de la alternativa de tipo lírico (léase melodioso) de Maderna frente a veleidades ajenas, pero escuchando este concierto de nuevo (y se podría extender también al *Concierto n° 1 para oboe*) se tiene la impresión de que, tras la misteriosa línea serpenteante que plantea Maderna y el tono de susurro por el que se debate un piano nada heroico ante una orquesta de sonoridades muy tamizadas, lo que distingue al italiano con respecto a autores como Boulez es simplemente una cuestión de musicalidad. De Boulez, por cierto, se ha seleccionado aquí una pieza poco conocida, *Doubles*, y es interesante porque, dentro del siempre escaso sentido musical de este autor sobrevalorado, hay un raro planteamiento de continuo sonoro, en pleno 1965, lejos de una escritura puntillista, que la hace especialmente atractiva. La mejor obra, con diferencia, de este lote se debe a Earle Brown (1926-2002), el cada vez más apreciado autor del círculo de Cage. Asombra Brown en *Available forms I* (1961) con un tratamiento instrumental de una extraña perfección, combinando timbres

preciosistas sin caer en el virtuosismo tradicional y usando de forma brillante los objetos sonoros para crear un sentido de la plasticidad del que deberían haber tomado nota muchos músicos europeos presentes en Darmstadt. No hay en Brown ni puntillismo ni especulación, simplemente deja respirar libremente una partitura que, según los analistas del momento, pertenece a una época en el autor en la que las formas ya no eran "abiertas", sino "móviles" (!).

En el programa, hay algunas presencias que llaman la atención, como la de René Leibowitz, el teórico feroz de aquellos cursos, pero del que se ofrece aquí una pieza de un escolasticismo imposible, una *Kammersymphonie*, para 12 instrumentos, de la que se sirve la grabación del estreno, en 1948, y que denota una influencia del primer Schoenberg, el más vehemente, tan enorme como innecesaria. Las generaciones más recientes dejan algunas pinceladas de cierto interés, como el uso del *continuum* en Stiebler. La deuda con Ligeti se hace extensible a Trojahn, quien aparca su lado romántico por un *Kammerkonzert* que es fiel trasposición del *Doble Concierto* de Ligeti. Y finalmente dejar constancia de que la influencia de Lachenmann sobre la escritura de Beat Furrer se percibe en demasiadas partituras como para pensar que sólo se trata de un caso aislado. *À un moment de terre perdu*, de 1994, tiene el mismo tratamiento feroz sobre el sonido que en Lachenmann, el mismo uso de los silencios como instantes de crispación y redoble de la tensión, pero es imposible esperar de Furrer un rasgo de brillantez con el que se trascienda más allá del material sonoro.

Francisco Ramos

Gennadi Rozhdestvenski, Mark Ermler, Iuri Simonov

# NOCHES DE MOSCÚ (Y EXCURSIÓN A YEREVAN)

## SHOSTAKOVICH: La nariz.

EDUARD AKIMOV (Kovaliov), ALEXANDER LOMONOSOV (La nariz), VALERI BELIJ (Ivan Iakovlevich), NINA SASULOVA (Praskovia Osipovna) BORIS TARJOV (Policía), BORIS DRUSHININ (Ivan), ASHOT SARKISOV (Doctor). SOLISTAS, CORO Y ORQUESTA DEL TEATRO DE ÓPERA DE CÁMARA DE MOSCÚ. Director musical: GENNADI ROZHDESTVENSKI. Director de escena: BORIS POKROVSKI. Escenografía y figurines: SERGEI ALÍKOV, ALEXANDER AGIN. VAI 4517 (LR Music). 1979. 105'. **PN**

## DARGOMISHKI: El convidado de piedra. RIMSKI-KORSAKOV: Mozart y Salieri.

VLADIMIR ATLANTOV (Don Juan), TAMARA MILASHKINA (Doña Ana), ALEXANDER VEDERNIKOV (Leporello), TAMARA SINIAVSKAIA (Laura), VLADIMIR VALAITIS (Don Carlos). ALEXEI MASLENNIKOV (Mozart), ARTUR EIZEN (Salieri). CORO Y ORQUESTA DEL TEATRO BOLSHOI DE MOSCÚ. Director musical: MARK ERMILER. Director de escena: OLEG MORALEV. VAI 4525 (LR Music). 1979, 1981. 128'. **PN**

## RIMSKI-KORSAKOV: La novia del zar.

LIDIA KOVALEVA (Marfa), NINA TEREENTIEVA (Liubasha), IURI GRIGORIEV (Griaznoi), ALEXANDER VEDERNIKOV (Sobakin), BORIS MOROZOV (Maliuta), EVGENI SHAPIN (Likov), KONSTANTIN PUSTOVOI (Bomelius). CORO Y ORQUESTA DEL TEATRO BOLSHOI DE MOSCÚ. Director musical: IURI SIMONOV. Director de escena: OLEG MORALEV. Escenografía: FEDOR FEDOROVSKI, NONNA FEDOROVSKAIA. Director de vídeo: ALEXANDER BARANIKOV. VAI 4526 (LR Music). 1983. 153'. **PN**

## RIMSKI-KORSAKOV: El gallo de oro.

GRIGOR GONDJIAN (Rey Dodon), ELA CHAKHOYAN (Reina de Semajá), RUBEN KUBELIAN (Príncipe Gvidon), SERGEI SHUSHARDJIAN (Príncipe Afrons), MARIETTA SHAKHVERDIAN (Amelfa), HAROUTUN KARADJIAN (General Polkan), SUSANA MARTIROSIAN (El Gallo de oro), GRAND AVAZIAN (El Astrólogo). CORO, ORQUESTA Y BALLET DEL TEATRO DE LA ACADEMIA DEL ESTADO ALEXANDER SPENDIARYAN DE YEREVAN. Director musical: ARAM KATANIAN. Director de escena: IVAN SEVASTIANOV. VAI 4518 (LR Music). 1986. 123'. **PN**

Estos cuatro DVDs —tomas que no son reediciones y que tampoco son tan lejanas como para considerarlas “históricas”— nos traen al azar cinco títulos operísticos de notable o gran importancia del

repertorio ruso. Rimski-Korsakov se lleva la parte del león con tres títulos, pues al fin y al cabo él compuso quince; pero estos títulos son tan distintos entre sí que se trata de tres inspiraciones muy distintas de Rimski. También tiene el aficionado la oportunidad de ver uno de esos títulos de la historia de la ópera rusa que siempre se invocan, raras veces se graban y nunca vemos por estos pagos: *El convidado de piedra*, de Dargomishki, obra fundacional de toda una tendencia rusa, la que cultivaron los *Cinco* y que desarrollaron en el teatro sobre todo Musorgski y Rimski. Ahora veremos qué tendencia es esa. En fin, ahí tenemos la única puesta en escena de esta galería moscovita que no viene del Bolshoi, la legendaria puesta en escena de Pokrovski de *La nariz*, que se estrenó en 1974 y llegó a verla el propio compositor un año antes de su fallecimiento a los sesenta y nueve años. Además, uno de los Rimski llega de Armenia. Ahora veremos.

### Una nariz revoltosa

Atención a *La nariz*. Se vio en nuestro país, en varios teatros, durante una gira del Teatro de Cámara de Moscú en 1993. Se había estrenado a iniciativa de Rozhdestvenski y del Teatro de Cámara. A esas alturas tal vez ya no era una ópera maldita, pero tenía algo de desconocida, de inédita para varias generaciones. Era un rescate con caracteres de estreno, todo un reconocimiento para el compositor. Todavía recuerdo cómo se aclamó en algunos países occidentales el registro correspondiente de Rozhdestvenski; recuerdo el entusiasmo de Pérez de Arteaga en la revista *Ritmo*. En lo escénico hay que destacar la agilidad, la vivacidad, el movimiento de las multitudes, ese relato que consigue el compositor añadiéndole a *La nariz* de Gogol una dimensión de multitudes (eviten lo de “coral” o “colectivo”, por favor) que redondea esta obra maestra. Un teatro de cámara puede resultar adecuado para esto sólo a cambio de una puesta en escena así de magistral. Pero también hay que constatar que esto queda mucho mejor (muchísimo

mejor) en un teatro que en la filmación del todo en un pequeño teatro. Desconocía que existiera este vídeo, y se ve que ha surgido de algunos archivos de televisión. Es un equilibrio entre lo plenamente aceptable de la propuesta audio y lo aceptable en un teatro y que no acaba de cuajar del todo en un vídeo como éste. Pero es lo que hay, y no hay alternativa visual a *La nariz*. Que, de todas formas, podemos disfrutar en este DVD por lo interesante de su teatralidad y por los muy buenos mimbres del reparto, que además son excelentes actores (la dirección de actores es fundamental en este pequeño escenario), lo que se advierte tanto en las escenas de conjunto como en las “íntimas”. El magnífico reparto lo encabeza Eduard Akimov, excelente Kovaliov, el magnífico Boris Tarjov, y todo un conjunto de actores-cantantes con menores papeles, como la estupenda pareja del barbero y su esposa Praskovia, Valeri Belij y Nina Sasulova, sin olvidar al magnífico criado, Boris Druzhinin. Ágil, sin respiro, este montaje es una pequeña maravilla, pese a todo.

### Tenorio y el envidioso

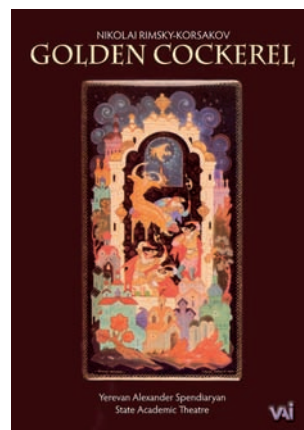
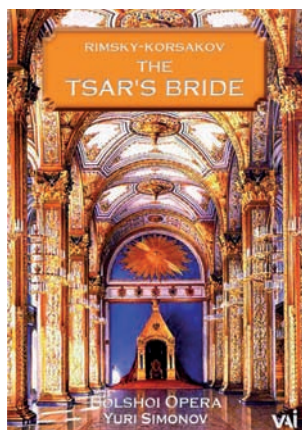
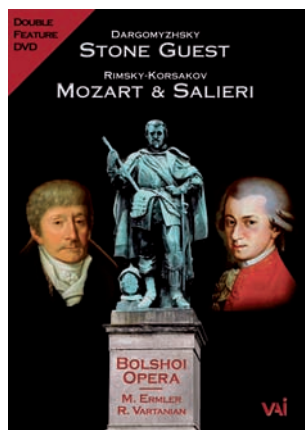
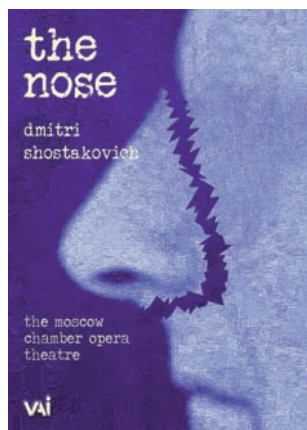
Con las tomas audiovisuales del Bolshoi —de aquel Bolshoi— ya sabe el lector a qué atenerse: buena música, probablemente buen reparto o reparto excelente si hay suerte, pero también escenografías, figurines y puestas en escena convencionales, anticuadas, pobres en imaginación. Este modelo no resulta siempre tan decepcionante, como veremos.

El acoplamiento de Dargomishki y Rimski es de otra índole: textos de las piezas breves de Pushkin, tratamiento mediante un recitativo cantabile continuo, camerismo en el reparto. *El convidado es piedra*, en efecto, una de las piezas breves de Pushkin sobre los pecados capitales. Es el *Tenorio* ruso, breve, intenso y de mucho interés. Como ópera no es una obra maestra imprescindible, pero sí una aportación de gran importancia en la historia del teatro lírico ruso por el logro de Dargomishki: un recitativo permanente, a menudo puro y simple, pero que el compositor

sabe convertir en cantabile a partir de la prosa despojada de Pushkin. Es ese *todo continuo* en la secuencia, en la acción, que sólo admite de vez en cuando un canto, pero que no es expresión ariosa del personaje, sino eso, una canción que el personaje canta, como las dos canciones de Laura en el cuadro segundo del primer acto. El protagonista absoluto es Don Juan, y los otros personajes (Doña Ana, Laura, Leporello, incluso su víctima Don Carlos) parecen estar ahí para darle réplica, para que se nos informe, para que lo veamos reaccionar como vicioso, ruin, malvado, todo es; y, además, como siempre, en Don Juan, como personaje atractivo. Esta puesta en escena le pertenece por completo, según eso, al tenor Vladimir Atlantov, que consigue una magnífica creación vocal e histriónica de este Don Juan que lleva sus andanzas por Madrid, no por Sevilla. Excelentes las dos damas, Milashkina y Siniasvskaia, y muy aceptables los dos replicantes masculinos, Velaitis, y desde luego Vedernikov, en un Leporello que le debe mucho a la tradición de Molière a Da Ponte. En cambio, este Don Juan tiene cosas muy propias. Hay una escena en Pushkin, recogida aquí, claro está, que para la época tuvo que ser “muy fuerte”, y que aún hoy día choca: Don Juan irrumpe en el coloquio amoroso y celoso de Laura y Don Carlos, mata a Don Carlos y se va con Laura a la cama. La puesta en escena de Moralev es discreta, sirve al texto, y no contiene demasiados elementos de cartón piedra. No es incisiva, no profundiza, no inquieta. Pero tampoco ofende por las ingenuidades propias de aquel Bolshoi. El final (el consabido apretón de manos con el Comendador, que aquí no es padre, sino esposo, de Doña Ana) lo resuelve Moralev de manera algo decepcionante. La dirección orquestal de Ermler, como suele suceder en casi todos los fonogramas que se conservan de este buenísimo profesional, es honesta, rigurosa, respetuosa; pero no aguda ni penetrante.

Tanto en el *Convidado* como en *Mozart y Salieri* hay algo que molesta un poco: demasiado a menudo se oye la voz de la apuntadora. Es lógi-





co, en cualquier caso, que el acoplamiento del *Convidado* sea una obra como *Mozart y Salieri*. En ella pretendió Rimski seguir los preceptos, las ideas del maestro en cuanto a un recitativo cantabile continuo, riguroso y rico en verosimilitud lírico-dramática. Y lo consigue, con una maestría que puede decirse que supera a la del maestro y modelo: tomas populares entreverados en la pura prosa, motivos mozartianos que sostienen el mero diálogo, el recitativo continuo que une toda la secuencia...

Pushkin no tuvo nunca grandes escrúpulos a la hora de denigrar a personajes históricos; lo hizo con el zar Boris Godunov, y lo hace con el pobre Salieri, una de las figuras más importantes del clasicismo. En eso fue como Schiller. Ambos tienen la disculpa del talento. Como bien sabemos, en estos pequeños dramas de Pushkin, si el *Convidado* es la lujuria, *Mozart y Salieri* es la envidia. Una envidia muy curiosa, realmente, porque el envidioso reconoce la valía, la genialidad del envidiado. Imagino al Shostakovich de Volkov, que podría decirnos algo así: "Para crear un Salieri tan perfecto, Nikolai Andreievich sólo tenía que mirar dentro de sí lo que sentía por el difunto Chaikovski". En fin, no fantaseemos. Sólo dos personajes, más un violinista que no canta ni habla, y una breve intervención del coro entre bastidores, al final, para el apunte del *Réquiem*. Pero esa obra breve da también para una ópera excelente, como ésta de Rimski. Los intérpretes, el tenor Maslennikov y el barítono-bajo Eizen dan verdad, dan vida, dan auténtico canto a este duelo desigual entre el envidioso que todo lo tiene previsto y el genio ingenuo al que la muerte le sale al encuentro. Una

puesta en escena sobria, eficaz, fiel, de Pankov; y una dirección musical más allá de lo correcto, con momentos muy poderosos, de Vartanian... Estos son los mimbres de un acoplamiento muy lógico de dos obras que el aficionado raras veces tendrá oportunidad de ver, tanto en vivo como en vídeo. Si *El convidado de piedra* es un film de mucho interés, *Mozart y Salieri* roza lo excelente. Lástima la calidad de la imagen, el sonido monoaural, pobre, y el susurro impertinente de la apuntadora.

### Una agradable sorpresa

*La novia del zar* (1898) no es uno de los títulos mayores de Rimski, pero la toma que nos llega ahora de 1983 es espléndida en lo vocal, en lo actoral y en lo orquestal. Una puesta en escena discreta y respetuosa de Oleg Moralev, con las servidumbres de siempre en el viejo Bolshoi, sobre todo cuando aparece el coro y le ponen a hacer monerías. Pero los protagonistas son sencillamente impresionantes. Y la mayor parte de las escenas son intimistas, por decirlo así. Desde luego, estamos en un mundo opuesto en el tratamiento vocal; aquí el continuo es todo lo contrario: recitativo-aria-conjuntos. Lidia Kovaleva crea una Marfa maravillosa desde el principio, que alcanza un largo momento glorioso al final, en la escena de la locura (Rimski tiene, aquí, su escena de "locura", como Donizetti en *Lucia*, como Verdi en *Macbeth*, como Chaikovski en *Mazepa*...). La mezo Nina Terentieva construye una espléndida Liubasha, trepidante, dramática en su furia ante su rival. Esta ópera se desarrolla sobre el fondo de las "hazañas" de los *oprichniki*, la temida policía política militar del zar Iván el Terrible.

El personaje masculino más importante es uno de ellos, Griaznoi, interpretado de manera soberbia por Iuri Grigoriev, que construye un personaje atormentado, furioso, arrebatado por el mal de amores, todo a la vez, con una voz límpida de barítono lleno de poderío. La réplica la dan otros personajes masculinos, como Vedernikov, que parece reservarse para su excelente arioso de comienzo del acto cuarto (y último); o como Shapin, que es un tenor lírico que cumple aquí, con excelencia, el papel de Pierrot, esto es, el que muere (aunque, al final de este dramón, muere mucha gente); incluso Morozov, en un papel menor, el del *oprichnik* Maliuta. La dirección de Simonov es tensa y muy dramática. Se nos advierte que los actos tercero y cuarto tienen defectos de visión. No es para tanto. Después de todo, se trata de una toma de calidad sólo relativa que en ciertos momentos presenta rayitas que no resultan demasiado molestas. Lo que importa es que estamos ante la toma audiovisual de un momento teatral de muy alto nivel.

### El mejor Rimski

Sorprende la variedad de registros de Rimski-Korsakov: la comedia —costumbrista o fantástica—, el drama de fondo histórico, la parábola fantástica, la celebración, la sátira... La carrera de Rimski concluye con dos óperas muy distintas. Una es "celebración", como diría Michel Tournier, *Kitesb*. La última, *El gallo de oro*, como opondría el mismo Tournier, es "denigración". Es una sátira esperpéntica que no prescinde del elemento fantástico que tan buenos resultados le dio a este compositor. Es una parábola contra la casa reinante, los Romanov, pero

disfrazadísima, claro. Fue prohibida, y no sorprende que lo fuera; lo que sorprende es que al final la permitieran. Era el final de una época, el final de un régimen, y lo que sucedería a esto, al esperpento, a la injusticia, al desorden, sería el horror, lo sabemos. No sólo en Rusia, por favor. El primer acto, la corte de Dodon, la amenaza de guerra, la dejadez y la desidia de la corte, la estupidez de la familia real, la aparición del Astrólogo con su Gallo de oro: es la sátira en estado puro, es la denigración como planteamiento, como si dijera: esto es lo que tenemos, es lo que hay. El segundo acto es la seducción y el escarnio: la reina de Shemajá conquista al zar y a su reino en una fiesta, en un canto, delante justo de los cadáveres de los hijos del monarca. La mofa llega a su culminación en el canto del final del acto segundo, en el que las esclavas ridiculizan y escarnecen al zar Dodon, pero con los tonos de un canto de alabanza. El tercer acto, el más breve, es el desastre, más que la catástrofe; se desmonta la ilusión, más que otra cosa. Como diría Valle: corte, befa, farsa de muñecos. Con ironía, el Astrólogo (que acaba de morir a manos del ridículo zar) cierra la obra: nadie era real, sólo la reina de Shemajá y él mismo, el Astrólogo. Es decir, sólo eran reales los personajes fantásticos. La música sinuosa de la reina, los temas persistentes que definen y anuncian al Astrólogo y al Gallo, la línea vocal burlona de la corte y otros muchos elementos hacen que esta obra sea un paso más allá en la obra operística pródiga de Rimski. Que no vio su estreno, puesto que falleció en 1908.

Nos llega este *Gallo* desde la Armenia tardosoviética de 1986, en una puesta en escena no sólo de opción naïf, sino

también ingenua en sí misma, en sus pobres ballets, en sus decorados y figurines sencillos. Es como si el director de escena, Ivan Sevastianov, nos contara un cuento para niños muy pequeños y en parte formara él mismo parte del cuento. Al mismo tiempo, Sevastianov nos cuenta un relato nada infantil, y él lo hace con poca sabiduría. Es compatible lo ingenuo con lo satírico, una sátira que tiene no poco de pedagógico. Cuenta Sevastianov con una orquesta muy digna y un director que está a todas, el armenio Aram Katanian, que concierta con rigor y con inspiración, y que saca adelante una secuencia sonora

muy meritoria. Todo el equipo vocal es armenio, y tiene muy buen nivel. Empezando por la seductora Reina, en la actuación, discreta pero suficiente en lo histriónico, y excelente en lo vocal, de la soprano Ellada Chakhoyan (respetamos la transcripción internacional, que no valdría en español). Los figurines de “danza del vientre” no contribuyen demasiado a la ilusión mágica del personaje; y lo malo es que se le adjudica también a su séquito de bailarinas. Bella voz también la de Marietta Shakhverdian en ese extraño personaje “niñera” y “apaciguadora”, ajeno a las tramas, que es Amel-fa. Pero tanto Chakhoyan

como el resto del reparto nos hace añorar el de la versión sólo audio de la Orquesta de la URSS dirigida por Kovalev y Akulov para Melodiya a mediados de los setenta. Eran Kadinskaia, Koroliov, y en especial el Astrólogo insuperable de Gennadi Pishaiev, un auténtico tenor altino. En este caso, Aivazian lo intenta, lo roza, y no lo logra. Aun así, estamos ante una función muy digna, de nivel medio, de un teatro de la periferia, que se nutre en 1986 de una cantera propia. No hay otra alternativa visual a este *Gallo* que el de Nagano e Ichikawa, (Châtelet, Orquesta de París, Coro del Mariinski, con Trifonova y

Shagidullin, TDK) más lujoso, menos “periférico”, pero no muy superior), así que puede resultar recomendable por sus propios méritos.

Atención: todas las tomas son en 4:9, claro está, y están lejos de la alta definición, por decirlo finamente; las del Bolshoi no incluyen títulos en español, pero sí en inglés y francés. Todo es interesante, en cualquier caso. De las noches moscovitas, lo superior es *La novia del zar*. Pero *Convidado* y *Mozart y Salieri* son rarezas que, por su tratamiento tan digno, merecen la atención del aficionado.

Santiago Martín Bermúdez

Marcus Creed

## JOLIVET, ENCORE UN MALAIMÉ



**JOLIVET: Épithalame para orquesta vocal de 12 voces. Madrigal para coro de cámara instrumentos. Missa Uxor Tua, para coro a cinco voces e instrumentos.** SWR VOKALENSEMBLE STUTTGART. MIEMBROS DE LA SINFÓNICA DE LA RADIO DE STUTTGART. Director: MARCUS CREED. CARUS 83.445 (Diverdi). 2005, 2008. 59'. DDD. PN

El compositor parisiense André Jolivet, que vivió entre 1905 y 1974, es uno de los casos más interesantes de la música francesa del siglo XX. Es demasiado mayor para la vanguardia; Pierre Boulez es exactamente 20 años más joven. No sigue las consignas o las enseñanzas de la Escuela de Viena, aunque le interesan desde muy pronto. En cambio, Jolivet tiene un temperamento artístico muy acusado desde su infancia y adolescencia, época en la que se interesa por todo: literatura, teatro, artes plásticas, cine y música. Es hijo de un pintor y de una pianista, y muy pronto realiza sus primeras composiciones. No es un niño prodigio, sólo un joven muy interesado en

las artes. Después de recibir clases aquí y allá, tiene la suerte de ser discípulo de Edgar Varèse entre 1930 y 1933, entre los 25 y los 28 años. Se lo había presentado su profesor Paul Le Flem, el mismo que le había procurado una sólida formación en formas musicales, armonía, contrapunto y análisis de varios períodos de la historia de la música, en especial la polifonía del Renacimiento. En los años 30 Varèse no estaba ni mucho menos tan bien considerado como años más tarde. Era un excéntrico, un marginal. Pero la obra de Varèse fue lo que despertó en el joven Jolivet la convicción de que era posible otro lenguaje musical, otros objetivos, otra ambición para el mundo de los sonidos. Era necesaria la audacia, pero era imprescindible la aplicación de una serie de principios. Jolivet lo explica en un ensayo posterior a la segunda guerra. Fue así como trabajó conceptos muy varesianos como la búsqueda del sentido de la “materia sonora”, de la “espacialización”, de las densidades y sus relaciones internas, el de la liberación o emancipación de la tímbrica y de la métrica.

Poco después, en 1936, Jolivet funda con otros colegas y amigos compositores el movimiento Jeune France (Joven Francia). Uno de ellos es Olivier Messiaen, nada menos; mas también lo son Yves Baudrier y Jean Yves Daniel-Lesur. Las ideas de Jolivet, que en ese momento tiene 31 años, influyen mucho en el joven Messiaen, que todavía

no ha cumplido 28. La fundación de Jeune France es importante, pero su alcance es limitado, porque la guerra y la Ocupación se echan encima inmediatamente, y porque estos compositores siguen muy distintos caminos.

Por ejemplo, Jolivet no fue un hombre de religiosidad confesional, como Messiaen, pero consideraba que la obra musical debía tener algo profundamente religioso, de manera que uniera al auditorio, al público. “Yo creo — escribió Jolivet — que una obra conseguida es la que consigue imponerse a aquella reunión diversa (el auditorio de una sala de conciertos) y aportarles determinada unidad de preocupaciones, conseguir un acuerdo en todos esos magnetismos... La música tiene ese poder, y si me consagré a ella es porque realmente es un arte de masas”. Este disco es una consecuencia de esa manera de pensar, de creer. Además, estas obras de 1956-1963 participan de algo parecido a la desolación de un paisaje destruido. Sólo que sabemos que surgieron en época de reconstrucción, *Zeitalter des Umbaus*. Pero hay demasiada destrucción atrás: ¿componer después de Auschwitz...?

En *Épithalame* hay, claro está, una celebración nupcial. La propuesta puede recordar la de su colega y amigo Messiaen en los *Cinq Rechants*, sin que haya identidad alguna de gramáticas. Varios idiomas exóticos se mezclan para el canto. El *Madrigal* a cuatro voces usa un texto de Max

Jacob, aquel poeta de 68 años al que los nazis franceses y alemanes mataron sin esperar lo poco que le debía de faltar para morir él solo. La cosa se anima en el movimiento final, *L'Aurore*. La *Missa Uxor tua* la compuso Jolivet para la boda de su hijo, y de una versión para cinco solistas vocales y cinco músicos extrajo esta pequeña maravilla para coro a cinco voces y acompañamiento instrumental. Jolivet introduce elementos de la liturgia nupcial, a modo de “nuevo épitalamio”. No sé si es la misa de un agnóstico. Tampoco es la de un ecléctico entre modernidad y clasicismo. Es un clásico que no puede ni quiere ocultar su tiempo. Se diría, en algún momento, que el compositor conoce la *Misa* de Stravinski. Y, como Stravinski, las del *Ars Nova*. Lo cual no quiere decir mucho, pero puede situar al lector. Hay en Jolivet un enigma. Estas tres obras nos lo plantean, nos lo dejan ver. Desde luego — felizmente — no lo resuelven. Marcus Creed recrea las tres obras con la técnica impecable de la afinación perfecta y la resonancia de las iglesias, y eso que las obras no son sacras, excepto la última (sí acaso lo es). Música bella, para el recogimiento y sólo en algún momento para la exaltación. Con interpretaciones de un conjunto especializado y que pone la técnica al servicio de la emoción contenida y de esa responsabilidad espiritual que Jolivet propugnaba.

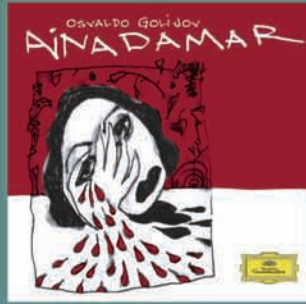
Santiago Martín Bermúdez

# OSVALDO GOLIJOV

TODA SU DISCOGRAFÍA DISPONIBLE EN DEUTSCHE GRAMMOPHON



**AYRE**  
BERTIO: FOLK SONGS  
DAWN UPSHAW  
THE ANDALUCIAN DOGS  
ENSEMBLE



**AINADAMAR**  
UPSHAW / O'CONNOR  
RIVERA MONTOYA  
ATLANTA SYMPHONY  
ORCHESTRA & CHORUS  
SPANO



**oceana; tenebrae;**  
3 SONGS  
LUCIANA DA SOUZA  
DAWN UPSHAW  
KRONOS QUARTET  
ATLANTA SYMPHONY  
ORCHESTRA  
ROBERT SPANO



**LA PASIÓN  
SEGÚN SAN MARCOS**  
SCHOLA CANTORUM  
DE VENEZUELA  
ORQUESTA LA PASIÓN



**TETRO:**  
DAWN UPSHAW  
CANTORIA ALBERTO GRAU  
MARIA GUINANO,  
DIRECTORA



**GOLIJOV:**  
YOUTH WITHOUT YOUTH  
(BANDA SONORA)  
BUCHAREST METROPOLITAN  
ORCHESTRA  
RADU POPA



[deutschegrammophon.com](http://deutschegrammophon.com)

EN CASTELLANO



UNIVERSAL MUSIC GROUP

[universalmusic.es](http://universalmusic.es)



Bertrand de Billy, Adam Fischer

## EL MUNDO DE GUTH

**MOZART: Don Giovanni.**

CHRISTOPHER MALTMAN (Don Giovanni), ANATOLI KOTSCHERGA (II Commendatore), ANNETTE DASCH (Donna Anna), MATTHEW POLENZANI (Don Ottavio), DOROTHEA RÖSCHMANN (Donna Elvira), ERWIN SCHROTT (Leporello), EKATERINA SIURINI (Zerlina), ALEX ESPOSITO (Masetto). CORO DE LA ÓPERA DE VIENA. FILARMÓNICA DE VIENA. Director musical: BERTRAND DE BILLY. Director de escena: CLAUD GUTH. Director de vídeo: BRIAN LARGE. 2 DVD EUROARTS 20720548 (Ferysa). 2008. 177'. **PN**



**Così fan tutte.** MIAH PERSSON (Fiordiligi), ISABEL LEONARD (Dorabella), FLORIAN BOESCH (Guglielmo), TOPI LEHTIPUU (Ferrando), PATRICIA PETIBON (Despina), BO SKOVHUS (D. Alfonso). CORO DE CÁMARA DE LA ÓPERA DE VIENA. FILARMÓNICA DE VIENA. Director musical: ADAM FISCHER. Director de escena: CLAUD GUTH. Director de vídeo: BRIAN LARGE. 2 DVD EUROARTS 2072538 (Ferysa). 2009. 191'. **PN**

No cabe duda de que Claus Guth (Fráncfort, 1964) es uno de los más

talentosos directores de escena operística de nuestros días; uno de los más imaginativos y renovadores; uno de los más aventurados a la hora de hacer sus propuestas, por lo común arriesgadas y, por ello, a veces fallidas. Como, a nuestro juicio, sucede con su puesta en escena de *Los maestros cantores* de Wagner, creada en Dresde y vista la pasada temporada en el Liceo. Aquí tenemos ahora dos de sus dos creaciones más recientes; y más discutidas, ambas provenientes de Salzburgo. No nos convence del todo ninguna de las dos, aunque caben distinguos. Pero habrá que explicarse.

Habitualmente, el regista alemán gusta no sólo de trasladar la acción a la época moderna, sino también, y es una característica fundamental en su estilo, buscar, hurgar, extraer nuevos significados, vengan o no a cuento, a las actitudes de los personajes, inventándose, casi siempre gratuitamente, según texto y música, comportamientos inesperados, con soluciones escénicas y psicológicas en verdad sorprendentes. Y un rasgo definitorio: es usual que lo que se dice tenga poco que ver con lo que se ve, incluso hay casos de clara contradicción. Así, por poner un ejemplo, en *Così fan tutte*, el aria de Guglielmo *Non siate ritrosi*, en la que pide a las dos hermanas —“¡guardate!, ¡guardate!”— que le miren al tiempo que les venda los ojos.

No obstante es *Don Giovanni* la que sale más perjudicada. Todo se desarrolla en un decorado único, un bosque, que va girando según el momento. No existe grandeza, ni redención, ni poética alguna. Don Giovanni es un macarra, un drogadicto compulsivo, un paria. Guth elimina toda alusión a la intervención del más allá y juega con la idea de la muerte durante toda la función, en procedimiento más bien facilón, haciendo que el protagonista se esté desangrando a chorros hasta que fallece de muerte natural. No hay estatua por supuesto y el Comendador aparece por allí como un vengativo funcionario: nada que ver con libreto y pentagramas. Una de las más maravillosas escenas queda reducida a la nada. Como era de esperar, y esto ya no es ori-

ginal, Doña Ana es una mujer herida en su vanidad que va detrás del Don.

Esta visión, en la que un tartamudo Leporello es un majadero lleno de tics, en la que los personajes aparecen marcados por obsesiones sexuales varias, no resuelve la dificultad de la parte final del primer acto, en el momento en el que Mozart crea una maravillosa polirritmia, aquí marginada por capricho del regista, pues solamente se emplea un conjunto de cámara, no tres, y además oculto. La acción es en ocasiones plúmbea, a consecuencia de la falta de fluidez de los recitativos, siempre premiosos, y los personajes van y vienen, entran y salen aparentemente por capricho, sin atenerse al texto y sin que sus movimientos parezcan lógicos casi nunca. Lo canallesco de la dramaturgia nos recuerda a la producción que hace unos años ideó Bieito, dirigida en el Liceo de Barcelona por el propio De Billy. Con todo ello la representación no levanta vuelo musical, pues la batuta, bien en lo agógico, generalmente precisa, desconoce el *rubato* bien entendido. Todo es seco y aséptico, pese al apasionamiento que Dasch y Röschmann, impulsadas por Guth, imprimen a sus intervenciones. La orquesta suena espléndidamente, sin duda, pero a ras de tierra. El trío de las máscaras es un ejemplo de la rudeza del director musical.

Hay que reconocer que Maltman realiza una excelente labor vocal, manejando con habilidad y no poco esfuerzo una aceptable voz de barítono lírico de buena pasta. Schrott lo secunda con brío y alguna que otra desafinación. Algo justa en sus arias Dasch y cumplidora y afanosa Röschmann. Polenzani canta bonito aunque blandamente. Kotscherga resulta estentóreo y áspero, mientras que Siurina y Esposito salvan con decoro su participación. Se emplea la versión vienesa de 1788.

Todo funciona mejor, más armónicamente, con soluciones dramáticas más convincentes, en *Così fan tutte*, cuya acción transcurre íntegramente en el salón de una moderna y lujosa casa de campo, en la que, empleando una lícita licencia teatral, se introduce la vegetación (necesaria para

corresponder, aquí sí, a ciertas exigencias del texto de Da Ponte). La disociación entre lo que se cuenta y lo que se dice es frecuente y se aprecia ya en la primera salida de las dos hermanas, que cantan en absoluto estado de embriaguez, lo que no debe extrañar, pues, de principio a fin, se está bebiendo en escena. Cada mueble, cada repisa aparece siempre cargado de vasos y botellas de distinto tipo.

Don Alfonso es una suerte de demiurgo, de diablo cojuelo, de sabelotodo dotado de poderes, que hace y deshace a su capricho y que consigue que Ferrando y Guglielmo no sean reconocidos por sus novias a pesar de no ir disfrazados más que un breve rato. Tampoco Zerlina se viste de médico o de notario. Claro que esta convención es lo de menos, pues ponerse un bigote tampoco es suficiente para evitar ser descubierto. No obstante, de esa manera, el ágil, sutil e inteligente juego a lo Marivaux —“la persona es la máscara”— se diluye. De todas formas, excesos aparte, entre ellos unos ocasionales y un poco tontos movimientos coreográficos, sobre todo entre Zerlina y Alfonso, Guth ha sabido bucear con fortuna de vez en cuando en el meollo trágico de la composición, el que late tras una trama de aparente enredo, y logra pintar unas relaciones humanas verdaderas y sentidas.

Así, el personaje de Fiordiligi adquiere una dimensión grande y definitiva, de heroína inmensa, de sufriente y, al final, entregada mujer. El regista ha sabido además lograr una actuación estupenda de Miah Persson, que alcanza el momento más glorioso de la representación en *Per pietà*. Y sus compañeros están igualmente de bien dirigidos en este terreno. Los matices, los claroscuros son ofrecidos casi siempre con finura y con verdad. Nos molestan un poco las burletas de don Alfonso y de Despina, una criada contestataria y rebelde, motorizada y chungona, que realiza alguna que otra proeza vocal de nuevo cuño apoyándose en la facilidad para la coloratura de Petibon. Están de más seguramente las súbitas proyecciones con la escena oscurecida. El final

queda abierto y se nos apunta que, después de todo, las parejas auténticas son las aparentemente falsas.

Excelente la dirección musical de Fischer, hábil concertador, muy claro de batuta, buen desentrañador de texturas polifónicas y mozartiano muy avisado. La música fluye y respira, mana de forma natural y

vivificante, con una esplendorosa orquesta, que deja escuchar sus voces y sus timbres muy libremente. Los solistas se adaptan bien al tejido. Como instrumento nos quedamos, por su cálida penumbrosidad y tersura, con el de la joven, y muy bella, Isabel Leonard. Persson anda apuradilla y sin el caudal, metal y graves deseados para

salvar con totales garantías su parte, pero sale adelante con valentía y grandes dosis de talento. Lehtipuu exhibe su timbre de cabritilla, de tenor un poco exangüe, no siempre afinado, aunque también se defiende actoralmente; al igual que Boesch —hijo del barítono Christian Boesch y nieto de la soprano Ruthilde Boesch—,

que muestra un color baritonal muy germano. Skovhus da el pretendido toque malicioso al “viejo filósofo” —aquí bastante joven. Su voz de barítono lírico suena casi siempre nasal y desafina con mucha frecuencia, tanto en pasajes cantados como recitados.

Arturo Reverter

Rozart

## CAGE Y FELDMAN EN ESPAÑOL



**CAGE: Sonatas & Interludes**  
CARLOS APPELLÁNIZ, piano preparado.  
ROZART SOLO 001 (Diverdi). 2008. 61'.  
DDD. (P) PN

**FELDMAN: Rothko Chapel. De Kooning. Jackson Pollock. For Franz Kline. Piano piece (to Philip Guston).** ESTRELLA ESTÉVEZ, soprano; CARLOS APPELLÁNIZ, piano. GRUPO INSTRUMENTAL DE VALÈNCIA. Director: JOAN CERVERÓ. ROZART ARTSIVAM 002 (Diverdi). 2009. 45'. DDD. (P) PN

**MÚSICA CONTEMPORÁNEA CHINA. Obras de Zhou Long, Qigang Chen, Tan Dun, Guo Wenjing y Chen Yi.** GRUPO INSTRUMENTAL DE VALÈNCIA. Director: JOAN CERVERÓ. ROZART ARTSIVAM 001 (Diverdi). 2009. 45'. DDD. (P) PN

En 1951, Pierre Boulez presentaba, en el salón principal de Suzanne Tézenas (mecenas y futura presidente del Domaine Musical), las *Sonatas para piano preparado*, la obra seminal de Cage, en su estreno en Francia. El autor de *Le marteau sans maître* habló allí de “complejos de frecuencias”, “coincidencia de una estructura preclásica y una estructura rítmica, perteneciendo a dos mundos divergentes” o “idea de invención perpetua eliminando todo desarrollo clásico”. Tales parabienes para la música de Cage los rectifica Boulez tan sólo tres años después, cuando afirma: “No admito el azar como componente de una obra”. Con la



abolición de toda frontera entre arte y vida, Cage, ¿hace frente al estructuralismo bouleziano? La respuesta es no, evidentemente, pues al norteamericano no le interesaban unas polémicas que sólo quedaban para los críticos o historiadores. De cualquier forma, con la perspectiva del tiempo, las *Sonatas para piano preparado* se reciben hoy con mucho mayor entusiasmo que las piezas que hace Boulez en aquellos años, las sonatas y las *Structures* para piano. El paso de los años ha obrado favorablemente en la pieza de Cage de la misma manera que las de Boulez continúan siendo pasto exclusivo de hermeneutas. El oyente sigue gozando, en estas inmarcibles *Sonatas* cageanas, del modo desprejuiciado, salto al vacío en aquel momento, por cómo Cage aborda el teclado tanto desde una sonoridad percusiva como desde la componente melódica que hereda de Satie. Ese melodismo encubierto, tan dulce, expresado en las piezas IX o XIV, se convierte ya en algo atemporal. Parece pertenecer a toda la modernidad por igual. Carlos Apellániz las entiende muy bien en un trabajo presentado dentro de Rozart, el sello recientemente creado por el Grupo Instrumental de València, que puede figurar al lado de las prestaciones más celebradas de este ciclo (tal vez, con Jean-Pierre Dupuy al frente: Stradivarius). Menos bruitista que acerca-



mientos anteriores (Schleiermacher), Apellániz privilegia la claridad, un sentido de la melodía naif con un encanto que el mismo Cage aplaudiría, pues se sabe que hay mucho de juego, de subversión en esta música (Boulez muy pronto la repudiaría), pero que sigue cautivando como lo continúa haciendo todas aquellas obras para piano que Cage compusiera en su primera prolífica etapa: *Four walls*, *Perilous night*: minimalismo y sonoridad que miran hacia el futuro.

El gran problema que presenta un disco como el dedicado por el Grupo Instrumental de València a piezas del período medio de Morton Feldman (sólo una, *Jackson Pollock*, pertenece la década de los 50) es el volumen de la grabación. Se sabe que las firmas que abordaron por primera vez el mundo feldmaniano en los años 90, Hat Art, Wergo, Mode, respetaban de manera muy fiel las dinámicas extremadamente suaves del compositor, grabando en un volumen bajo para que el receptor tuviera una idea cabal de un universo sonoro dominado por lo sutil, lo apenas expresable. Eso contribuye a apreciar mucho mejor las obras. Rozart opera al revés, grabando con un volumen excesivamente alto, con lo que la sensación de espacio se pierde. En las grabaciones de Hat Art, Wergo o Aeon, hay una distancia entre el

oyente y el objeto sonoro, fundamental para que el lenguaje feldmaniano cobre todo su sentido. En las tomas de Rozart el sonido está en un excesivo primer plano y el resultado de la escucha no es gratificante. No se crea el ambiente que necesitan piezas de orfebrería como *De Kooning* o *For Franz Kline*. El espacio sonoro, con su profundidad correspondiente, se pierde aquí, prefiriéndose las versiones que se encuentran, por ejemplo, en el disco del Ensemble Avantgarde (Wergo, 1996): necesario tono de ingravidez. Sin embargo, las lecturas que aquí se ofrecen tanto de la pieza para dos violonchelos, *Jackson Pollock*, como de la gran *Rothko Chapel*, más allá del problema del volumen, merecen conocerse, pues, por encima de las cosas, se trata de aproximaciones llenas de admiración por la obra impar del compositor americano. Si bien se hubiera preferido un tratamiento de la voz menos solístico, mucho más insertada en el tejido instrumental, esta *Rothko Chapel* puede competir con cualquier otra interpretación de esta demostración de refinamiento sonoro por parte de Feldman hasta niveles lujuriantes. Menos abstracta que todas las obras que la acompañan en este segundo período creativo, *Rothko Chapel* sigue asombrando por su sensualidad e inmediatez, coronado el tejido instrumental por dos momentos de excelencia: la saturación que se obtiene entre los minutos 13 y 16, gracias al solapamiento del coro y las campanas, y la hermosa secuencia final, el célebre pasaje de carácter lírico protagonizado por la viola, con el vibráfono de soporte.

La edición del disco *The real thing/Música Contemporánea en China* hay que verlo

como un documento sonoro de la exposición que sobre arte contemporáneo de China organizara el IVAM en 2008. Las cualidades estéticas, sin embargo, de estas composiciones, fechadas entre 1978 (la de

Tan Dun) y 2002 (la de Chen Yi) no constituyen un material suficientemente interesante como para verterlo en una grabación fonográfica. Salvo, tal vez, la pieza firmada por Tan Dun, *8 Memories in water*

color, de cierta afinación con el mundo de Debussy, las restantes obras no aportan nada más allá de un escolasticismo en donde ni siquiera prevalece algún detalle tímbrico autóctono. Se trataría, en todo caso,

de música contemporánea compuesta por autores chinos... occidentalizados. Y eso sí, con escaso sentido de la musicalidad.

Francisco Ramos

Testament

## UNO DE LOS GRANDES: KLAUS TENNSTEDT

Diverdi nos hace llegar cinco álbumes (cuatro de ellos dobles) dedicados a otros tantos conciertos de Klaus Tennstedt (1926-1994) al frente de la Filarmónica de Berlín en la década de los ochenta, memorables grabaciones radiofónicas de la RBB que nos traen en las mejores condiciones estos verdaderos acontecimientos sinfónicos. Tennstedt no era muy conocido en España, salvo por los numerosos registros en su sello habitual EMI y otros en BBC Legends provenientes de conciertos en vivo, además de alguna entrevista hecha en medios especializados que pasó prácticamente inadvertida. Nunca nos visitó, y cuando lo iba a hacer, tuvo que cancelar por su más que delicada salud (de hecho, falleció al poco tiempo de sus frustrados conciertos en el Festival de Canarias). El firmante tuvo oportunidad de verlo en dos conciertos en el Festival de Edimburgo a mediados de los ochenta al frente de su Filarmónica de Londres y todavía permanece en el recuerdo de la *Despedida de La canción de la tierra* con una soberbia Fassbaender en sus mejores momentos. Norman Lebrecht, en su *Mito del maestro*, nos decía que su secreto consistía "en la sensación de que cada interpretación podía ser la última... un músico cuya intensidad nerviosa quemaba todo cuanto encuentra a su alrededor" (cfr. op. cit., pág. 275 y ss). Sus conciertos en Berlín que ahora nos trae Testament tienen la ventaja de contar con la preparación orquestal de la Filarmónica de Karajan, pero sin su expresividad afectada y relamido discurso sonoro cotidiano en esos años. Según nos cuenta Helge Grunewald en los comentarios del libreto, parece ser que el propio Karajan contaba con la posibilidad de que Klaus Tennstedt fuese su sucesor en Berlín, una elección muy acertada vistos los resultados sonoros de estos



discos, que aunque no hubiese durado mucho (Tennstedt falleció sólo cinco años después que Karajan) habría supuesto para los *Berliner* una espectacular revitalización musical y expresiva.

Lo mejor de este lanzamiento, a juicio del firmante, son las dos sinfonías de Bruckner (*Cuarta* y *Octava*) que vienen acopladas con un buen concierto de Beethoven (el *Segundo* con Bruno Leonardo Gelber de solista, 2 SBT 1448) y otro de Bach (el *BWV 1042* con uno de los conciertos de la Filarmónica, Thomas Brandis, 2 SBT 1447). Por lo que respecta a Bruckner, me parece no haber oído nunca dos versiones de tal belleza sonora, tan fogosas, apasionadas, expresivas y convincentes. No se alcanza en ellas el último grado de profundización y refinamiento de por ejemplo un Celibidache, pero ni falta que hace, ya que son dos recreaciones muy personales, emotivas, unitarias y convincentes que llevarán al huerto a cualquier oyente con el mínimo rodaje adecuado. Los *Berliner* están a gusto con esta música y con este director, respondiendo con un color y un lujo sonoro espectacular, incluso todavía más



que con el expresivo Giuliani en las dos versiones brucknerianas que comentamos no hace mucho desde estas mismas páginas (*Séptima* y *Octava*). En fin, lo mejor de lo mejor en la discografía de cualquier tiempo dedicada a este autor, incluso por encima de algunos de los santones brucknerianos más famosos (Tennstedt es más expresivo que Wand, la orquesta toca mejor con él que con Giuliani, profundiza más en las obras que Karajan, es más sensible e imaginativo que Jochum, Böhm o Haitink, su convicción y entrega pueden compararse con las del mismísimo Furtwängler, y además no tiene nada que envidiar a los grandes en esta música, llámense como se llamen). Dos intensos y emotivos Bruckner que recomendamos sin ninguna salvedad a cualquier interesado en este autor.

Después destacan los tres Dvorák: el *Concierto de violín* (con el solista norteamericano Peter Zazofsky) y las *Sinfonías Octava* y *Novena*, a un nivel musical e interpretativo similar a los dos Bruckner que hemos visto, esto es, sin nada que envidiar a otros maestros en estos pentagramas (Kubelik, Szell y Neumann incluidos) a

los que Tennstedt iguala, si no en idioma, sí en incandescencia expresiva y en absoluta convicción. La *Octava* quizá sea un punto precipitada en su exposición (movimientos 1 y 4), hasta el punto de que el oyente se teme lo peor, que la orquesta naufrague, que sus músicos se pierdan o que el control de la batuta sea insuficiente. Pero nada de esto ocurre, y la brillantísima e intensa recreación es un *tour de force* técnico y expresivo que convencerá hasta al oyente más refractario. La *Nuevo Mundo* es otro modelo que sin el estilo de otros maestros en esta música (los citados, más Ancerl, Talich y Fricsay) sorprende por su discurso natural y expresivo envuelto en un lujo sonoro y técnico incomparable —el último movimiento, por ejemplo, deja literalmente pasmado al oyente, tales son el fogoso brío y la portentosa claridad de planos de que hace gala la batuta. Buena intervención la del violinista norteamericano Zazofsky en el *Concierto*, acompañado por Tennstedt con su acostum-



brada convicción. La última de las obras base es *La Grande* de Schubert, cálida, intensa y apasionada, en la línea de la gran tradición centroeuropea (ya saben, Furtwängler, Walter, Krips y compañía), recreación de intensidad y convicción a prueba de bomba (sólo tienen que oír la exposición Allegro del primer movimiento para darse cuenta de que estamos ante un gran director que

parece estar estrenando una obra nueva, nada del repertorio más trillado y rutinario).

De los *rellenos* (dicho sea con todos los respetos) ya hemos citado las notables intervenciones de Gelber en Beethoven y Brandis en Bach. Los demás discos quedan como sigue: *La Grande* de Schubert se completa con el *Concierto* de Dvorák (2 SBT 1449), la *Octava* de Dvorák con una obertura de Pfitzner (*El gatito de Heilbronn*) y el *Concierto K. 488* de Mozart con la joven pianista alemana Babette Hierholzer, concienzuda y natural, con un buen movimiento lento, pero convencional en el resto, lo mismo que el excesivamente romántico acompañamiento de la batuta (SBT 1446). Final-



mente, la *Nuevo Mundo* tiene como compañeras de programa la versión original de la *Noche en el monte pelado* de Musorgski y el *Segundo* de Prokofiev con Horacio Gutiérrez (2 SBT 1450). El Musorgski es impresionante por incisividad, violencia y colorido (la *educada* versión de Abbado



que vimos hace poco con esta misma orquesta no tiene nada que ver con ésta). El pianista cubano Horacio Gutiérrez, creemos que actualmente retirado (le recordamos dos excelentes *Conciertos* de Brahms en el Auditorio con Lorin Maazel) es el fulgurante protagonista de la obra de

Prokofiev, magistralmente acompañado por Tennstedt, igual de convincente aquí que en el resto de obras que hemos visto.

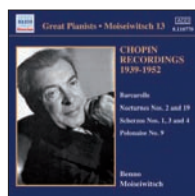
En suma, hacía tiempo que no oíamos recreaciones tan brillantes, intensas, expresivas y apasionadas, impecables en cualquier punto a considerar, ya sea técnico o estilístico, traducidas por una orquesta que tanto entonces como ahora, era lo mejor de lo mejor en agrupaciones sinfónicas, y además con un director con el que daban ese *rien ne va plus* tan difícil de conseguir en cualquier interpretación. No se pierdan, sobre todo, las dos *Sinfonías* de Bruckner y las dos de Dvorák.

Enrique Pérez Adrián

Naxos Historical, Melodiya

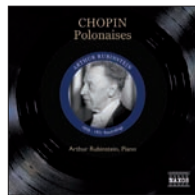
## UN FILÓN INAGOTABLE

Más de diez años dura la serie que Naxos (distribuidor: Ferysa) viene dedicando a Benno Moiseiwitsch (Odesa 1890-Londres 1963), uno de los grandes pianistas de la primera mitad del siglo XX. Señorial de modales, impasible de gesto, *bon vivant* y dotado de una asombrosa facilidad digital, ha pasado a la historia del piano como intérprete excelente de Chopin y Schumann, pero también destacó en la música de Beethoven, Brahms, Musorgski o Rachmaninov.



En este volumen, decimotercero de la colección, vuelve a brillar en Chopin con dos bellos registros de la *Barcarola op. 60*, dos preciosos *Nocturnos* —el célebre *Op. 9, n.º 2* y el póstumo *Op. 72, n.º 1*— y una polonesa de juventud, *Op. 71, n.º 2*, poco conocida, muy elegante en sus dedos. Otra cosa son los *Scherzi n.ºs 1, 3 y 4*, que Rubinstein, Arrau o Richter ha inmortalizado con mayor densidad sonora y con otro poderío, si bien la personalidad de Moiseiwitsch acaba por conquistar al oyente aun cuando, como en esta ocasión, no brille con máximo fulgor. La perla de este CD, que por sí sola lo justifica, es la deslumbrante ejecu-

ción del Scherzo del *Sueño de una noche de verano* de Mendelssohn, en la transcripción de Rachmaninov, considerada por Jorge Bolet como paradigma del arte de tocar el piano (8.110770, 1939-1952).

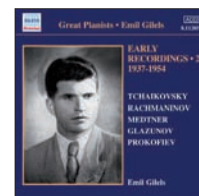


Las interpretaciones de la música de Chopin por Rubinstein son indiscutibles. Tres veces grabó en disco la colección de las ocho grandes polonesas de su paisano: en 1935-1936 para EMI en Londres y, en Estados Unidos, dos veces para RCA, en los años 50 en mono y en los 60 en estéreo. Naxos propone el registro intermedio, de 1950-1951, para el que la única reserva concierne a la grabación, realizada demasiado cerca del piano, a cuyo sonido resta armónicos e impide la plena expansión. Y una de las grandes cualidades de Rubinstein era, precisamente, su precioso timbre. Pero a precio muy moderado, nadie debiera privarse de su lección magistral al interpretar estas partituras. La síntesis de brillantez y musicalidad, de autoridad y elocuencia, de vigor rítmico y capacidad para cantar y para evocar la inspiración de estas páginas, no ha sido superada. Sólo la reserva relativa al sonido arroja dudas sobre la "e"

que este CD bien merece musicalmente y que, sin dudarlo, adjudicaríamos al registro estéreo de 1964 (8.111346, 1950-1951).



Hace dos años, en su serie *Classic Archive*, EMI editó completo, en soporte DVD, el recital Chopin que Rubinstein ofreció en Moscú el 1 de octubre de 1964. Melodiya (distribuidor: Diverdi) lo propone ahora en dos CD sin los bisés, lo que resulta difícilmente explicable porque la duración llega apenas a los 80 minutos. Una vez hecha esta reserva y la advertencia de que el artista contaba 77 años de edad y la memoria le jugaba, a veces, malas pasadas (Scherzo de la *Segunda Sonata*, *Polonesa op. 44*) hay que recomendar la escucha de este recital en el que, una vez más, comprobamos la capacidad de Rubinstein para dar lo mejor de sí mismo en concierto. Cuatro estudios, que el artista no grabó oficialmente, dos *Valses op. 34*, el tercer *Impromptu*, la *Barcarola op. 60* y el *Nocturno op. 27, n.º 2* —estas dos últimas obras, especialidad de la casa— se unen a las piezas citadas más arriba y a la *Polonesa op. 53* que, justificadamente, desata el entusiasmo del público (MEL CD 10 01684, 1964).



El CD que Naxos dedica al inmenso Emil Gilels, como el que comenté en estas páginas hace un año aproximadamente, registros juveniles del pianista, esta vez de repertorio ruso en exclusiva. La calidad musical es variable: poco interés tiene la *Segunda Sonata* de Glazunov; bastante más la *Tercera* de Medtner —aunque le falta atractivo— mientras que la espléndida *Segunda Sonata* de Prokofiev es un retrato cabal de su autor y la versión de Gilels es deslumbrante. Se incluye, además, un encantador *Recuerdo de Hapsai op. 2, n.º 3* de Chaikovski y tres obras de Rachmaninov: una arrolladora ejecución del célebre *Prehudio op. 23, n.º 5* —tal vez un poco precipitado— el inquietante *Étude-tableau op. 39, n.º 1* y las deliciosas *Margaritas* o *Daisies op. 38, n.º 3*, que citan el segundo tema del final del *Segundo Concierto en do menor*, difícilmente mejorables: ¡qué belleza de sonido! La marcha de *El amor de las tres naranjas* de Prokofiev cierra el CD en tono de apoteosis. El sonido es variable pero no impide la recomendación (8.112051, 1937-1954).

Roberto Andrade

Harmonia Mundi Gold

## UNA OCASIÓN DE ORO

La colección Gold, de Harmonia Mundi, es una serie media ya consolidada que nació en 2008 para conmemorar el 50 aniversario del sello francés. Desde entonces continúa comercializando periódicamente reediciones de algunos de los mejores discos de su fondo de catálogo. Sus características han sido la alta calidad de las versiones, la variada combinación de repertorios y una lujosa presentación, todo ello a un precio muy competitivo.



En los últimos tres álbumes de la serie (siete con un disco, y seis dobles) seguimos en la misma línea. Protagonismo hispano en el CD grabado en 2003 con adaptaciones para voz de diversos motetes, antifonas y partes de misas de Tomás Luis de Victoria (HMG 507042); los arreglos pierden la riqueza polifónica de los grupos corales para los que están escritas, pero el contratenor Carlos Mena, acompañado por el laúd y la vihuela de Juan Carlos Rivera, y la participación ocasional de Francisco Rubio Gallego con la corneta, realiza este original recorrido con su buen gusto y depurada técnica. Quince años después de su grabación se reedita el exitoso disco con canciones alemanas del barroco (HMG 501505) a cargo del contratenor



o r Andreas Scholl; entre las composiciones del CD, obras de Johann Nauwach, Heinrich Albert, Johann Philipp Krieger o Johann Valentin Görner. Un repertorio entonces y hoy poco habitual, que Scholl y sus distintos acompañantes desgranar con sutileza, precisión y en el caso del cantante, con la belleza natural de un instrumento privilegiado. Otro contratenor, hace años ya en primera línea de la dirección orquestal de conjuntos historicistas, el belga René Jacobs, registró en 1999 diversas arias y cantatas de Caspar Kittel (HMG 505247). Hablamos de



un disco excelente en el que intervienen varios instrumentistas (Pablo Valetti, Amandine Beyer, Guido Balestracci, Armin Bereuter, Marie Nishiyama, Juan Sebastián Lima y Attilio Cremonesi) además de las voces de Johanna Stojkovic, Bernarda Fink, Gerd Türk, Jeremy Ovenden y Martin Snell; dentro del alto nivel de todos, destaca el equilibrio logrado entre los cantantes y el sobrio y exacto acompañamiento de los músicos. De



Carl Philipp Emanuel Bach se presentan varias sinfonías y conciertos (HMG 501711) en tomas de 2000 a cargo de la Akademie für Alte Musik Berlin, con el clavecinista Raphael Alpermann y el violonchelista Peter Bruns. Se trata de un disco delicioso, con la clase habitual del conjunto alemán, notables solistas, y una amplia gama de contrastes dinámicos y juegos tímbricos. Otro de los artistas importantes, inicialmente en músicas más antiguas, y que poco a poco aumentó bastante su radio de acción, Herreweghe, presenta su registro de 1995 de la *Missa solemnis* de Beethoven (HMG 501557); con La Chapelle Royale,



Collegium Vocale de Gante, y Rosa Manion, Birgit Remmert, James Taylor y Cornelius Hauptmann en el cuarteto solista, realiza una versión muy elogiada en su momento. Es luminosa, preciosista en los coros, sólida en la orquesta y más irregular en los solistas. Globalmente, le falta carga dramática, pero sobre todo ese carácter beethoveniano de mayores contrastes y tensiones. Una opción válida en cualquier caso, de resultados coherentes con su punto de partida, en un terreno con abundantes referencias. Tam-

bién el *Dichterliebe op. 48* de Schumann posee una generosa lista de excelentes intérpretes; en este caso, el tenor Werner Güra acompañado por el pianista Jan Schultz lo llevó al disco en el año 2002 junto al *Liederkreis op. 39* (HMG



501766); la voz ligera, redonda y cálida de Güra, de timbre suave y



generosos matices, con el sensible acompañamiento del piano, ofrece unas notables traducciones de estos dos ciclos de Schumann. Menos competencia sin duda tiene el breve catálogo pianístico de Janáček (HMG 501508); en la grabación que en 1994 realizó Alain Planès



encontramos unas lecturas correctas, impecables técnicamente, y a veces también, con un desarrollo un tanto frío y distanciado. A partir de aquí, los seis álbumes restantes son dobles; vuelve Herreweghe, ahora en su terreno natural, con las *Vísperas de la Beata Virgen* de Monteverdi (HMG 501247.48) al frente de La Chapelle Royale, el Collegium Vocale de Gante y Les Sacqueboutiers de Toulouse; la grabación, de 1987, y se trata de una de las mejores versiones de la magnífica obra del músico de Cremona; aún entre sus virtudes la soberbia actuación del coro, brillante y rica en matices, y la no menos precisa y hermosa intervención del conjunto orquestal. Sin salir de Italia, los *Concerti grossi op. 6* de Corelli (HMG 501406. 07)



llegan en el registro de 1991 del Ensemble 415 dirigido por Chiara Banchini y Jesper Christensen; opción interesante y con perso-

nalidad propia: una numerosa plantilla, contención de *tempi* y en general un cierto carácter solemne son algunas de sus peculiaridades. Los *Conciertos de Brandeburgo* de J. S. Bach (HMG 501634. 35) en la pro-



puesta realizada en 1997 por la Akademie für Alte Musik de Berlín, se muestran ante todo equilibrados, transparentes en sus contrapuntos y en una línea de rigor historicista que los sitúa en el grupo de las versiones destacadas junto a Pinnock o Harnoncourt, aunque en mi opinión sin alcanzar la intensidad de Goebel y su Musica Antiqua Köln. Un doble CD exquisito, con escasa competencia y de una gran belleza es el que el RIAS Kammerchor dedicó en grabaciones de 1995-1997 a la música profana coral de Brahms (HMG 501592. 93); les dirige Marcus Creed, y



en algunas piezas como las *Canciones gitanas* les acompaña el pianista Alain Planès. Voces cálidas, precisas, atentas al detalle, bordando una interpretación fantástica. Por último, dos discos de interés bien distinto: las esencias del pianismo romántico llegan en el registro (1992-93) de Brigitte Engerer de los *Nocturnos* de Chopin (HMG 501430.31); segura en la parte más mecánica, resulta bastante uniforme en la expresión, en un tono carente del halo poético que podemos encontrar en Rubinstein, Pires o Arrau. En 1996 y 1999 realizó Isabelle Faust la grabación de las *Sonatas* y las *Rapsodias* para violín y piano de Bartók (HMG 508334.35); la *Sonata para violín solo* y las *Danzas folclóricas rumanas* completan un doble CD en el que intervienen también Ewa Kupiec y Florent Boffard, al piano. Estupendas aproximaciones a la genial música del maestro húngaro, vibrantes, profundas y no exentas del necesario virtuosismo.

Daniel Álvarez Vázquez



Hyperion Helios  
**LUCES**

La serie Helios sigue poniendo al día el catálogo de Hyperion (distribuidor: Harmonia Mundi) al recuperar de sus archivos grabaciones de indudable interés que parecen tener siempre cosas importantes que decir.



El álbum que Paul Goodwin, The King's Consort y Robert King (nada menos) dedican a los conciertos para oboe de Albinoni y Vivaldi (H55349, 1990), por ejemplo, se sitúa en el momento previo al *boom* que ha vivido la interpretación de la música barroca italiana en los últimos años, y lo hace con una luminosidad y una exuberancia plenamente actuales, pero también con un punto de "politeness" que muestra a las claras que aún no han llegado (o que sólo lo acaban de hacer) Alessandrini, Antonini, Biondi, Sardelli, Spinosi y

compañía. Quizás por ello, pese a que el lirismo es por norma máximo, hay movimientos (como el Allegro molo del *Concierto RV455* de Vivaldi) que pueden parecer no muy contrastados y, sobre todo, un tanto plácidos. Curiosamente, pese a ser una grabación anterior en cerca de diez años, el disco Monteverdi protagonizado por Roy Goodman y Peter Holman al frente de The Parley of Instruments (H55345, 1981) tampoco presenta anacronismos especialmente notorios, si acaso alguno menor en el canto del bajo David Thomas, pues la retórica de distintas piezas de la *Sel-*



*va morale e spirituale* y de la *Messa a quattro voci* está asimilada por los músicos con un estilismo y un refinamiento inmaculados, trazando una línea de autenticidad a la que se suman con

total convicción el tenor Ian Partridge y, con su diáfana y siempre aniñada voz, la soprano y gran dama Emma Kirkby.

De las dos interpretaciones schubertianas del Raphael Ensemble (H55305, 1994) nos parece sensacional la del *Trío D. 471* por la fluida comunicación entre sus integrantes, la perfecta articulación de cada frase y el excelente equilibrio tímbrico, y nos lo parecería también la del *Quinteto D. 956* si este último elemento estuviera igualmente logrado y si el Adagio se hubiese cantado con un mayor vuelo poético, ya que de concentración, intensidad, fantasía y virtuosismo va sobrada. En quienes poco o nada se echa en falta es en los tres artístas del Trío Rachmaninov de Moscú, que pasarían por grandes del pasado si su disco (H55322, 2000) tuviese el sonido de los históricos. Su Glinka suena agitado, poderoso, dramático y penetrante, como debe ser el *Trío patético en re menor*, pero también transparente, cristalino, casi deletreado nota a nota

y subrayado matiz a matiz, mientras que su Chaikovski crece en carga trágica en el *Trío en la menor* hacia cotas de desolación poco menos que opresivas, siempre sobre la base de un absoluto dominio del idioma y de una inteligencia musical fuera de lo común. Así las cosas, el *Te*



*Deum* y la *Misa en re menor* de Bruckner se convierten en verdaderos

bálsamos espirituales, y más aún si están en manos de Matthew Best (H55356, 1993), que relaja notablemente la solemnidad de las obras a partir de una concepción más sutil e intimista de lo habitual en la que brillan a toda luz la Corydon Orchestra, los Corydon Singers y las voces de Joan Rodgers y Catherine Wyn-Rogers.

Asier Vallejo Ugarte

Brilliant

**ITINERARIOS**

La más antigua de las grabaciones que nos trae Brilliant (distribuidor: Cat Music) en esta serie tiene casi cincuenta años, pero nadie lo diría: es el joven Brendel en tres sonatas de Beethoven (no hay sorpresas: *Claro de Luna*,



la *Patética* y la *Appassionata*), luciendo su clase, su elegancia y su refinado gusto con una frescura tal que la creeríamos de ayer mismo (93993, años 1962-64). Siguiendo un itinerario cronológico vendría después el Cuarteto LaSalle en dos obras estrenadas por él mismo (Lutoslawski, Penderecki) y en otras dos (Mayuzumi, Cage) en las que su concentración, su control de los recursos a su alcance y su soberano dominio del lenguaje se descubren del todo proverbiales (9187, años 1967 y

1972). En esa línea se mueve Giuseppe Sinopoli en su magnífico álbum dedicado al maduro Bruno Maderna (*Quadrivium, Aura y Biogramma*), forjando uno de los mayores logros discográficos de su irregular carrera y reivindicando a la vez la música del gran maestro veneciano, hoy un tanto desplazada (9190, año 1979). A esta lista de referencias importantes se suma Frühbeck de Burgos con sus ordenadas y bien construidas versiones de los conciertos para orquesta de Bartók y Kodály al frente de la Sinfónica de Londres (9169, año 1989), aunque por supuesto las hay más fogosas, exuberantes e idiomáticas, de acentos más marcados y de aromas folclóricos más sugerentes. En cambio, la interpretación de *Los planetas* de Holst a cargo de Evgeni Svetlanov y la Philharmonia (94044, año 1991) es una muestra clara de la devoción del director ruso por la música británica de inicios del

siglo XX, y la verdad es que su sabiduría musical se eleva sobre casi todos sus rivales pese a que estos planetas brillan más por sus atmósferas que por sus colores.

Las tres siguientes entregas vienen protagonizadas por el violín, con ventaja quizás para György Pauk en las sonatas de Brahms, y no sólo por la pátina poética con que cubre su fluido lirismo sino también por la réplica cálida, delicada y envolvente de Roger Vignoles desde piano (93989, año 1991). Salvatore Accardo y Richard Hickox rinden a buen nivel en los conciertos de Elgar y Walton (9173, año 1991), pero el fraseo del italiano es un tanto genérico y el tono general más bien prosaico. El virtuosismo más encendido y despreocupado llega con Alexandre Dubach en los conciertos *Segundo* y *Quinto* de Paganini (93992, años 1991-1994), hábilmente trazados sobre el suelo de una Filarmónica de Monte-Carlo que, bajo las órdenes de Law-

rence Foster, se sitúa en un evidente segundo plano.



Por lo demás, sólo hay un registro dedicado a la música antigua, pero su

altura está fuera de toda duda, pues pocas veces se escuchará la *Missa "De plus en plus"* de Ockeghem con una entonación tan delicada, con una expresividad tan contenida y con el grado de sutileza que despliegan los chicos del Orlando Consort (94073, año 1997). Y en fin, sólo queda recuperar al gran Svetlanov en la rapsodia hebraica *Schelomo* (con Alexander Kniazev al violonchelo) y en la sinfonía para voces solistas y orquesta *Israel* de Ernest Bloch: melodismo intenso, fuerza expresiva y fe profunda en un disco todo él apasionante (9164, año 1998).

Asier Vallejo Ugarte

# DISCOS

## CRÍTICAS de la A a la Z

### ALBÉNIZ:

**Iberia.** EDUARDO FERNÁNDEZ, piano. WARNER 5249807612. 2010. 79'. DDD. **PN**



El crítico siempre ha sostenido que cualquier pianista que aborde la *Iberia* de Albéniz ya merece todo el respeto del mundo por el solo hecho de cometer tamaña hazaña. Naturalmente, ese respeto es paralelo al trato que requiere y exige la detallada y muy precisa escritura de la obra maestra del piano español. Viene todo esto a cuento a propósito del registro que acaba de publicar el pianista Eduardo Fernández (Alcalá de Henares, 1981), quien aborda los pentagramas maestros con libertad e indisciplina que desbordan lo buenamente admisible. No es que el Allegretto expresivo de *Evocación* se sienta a un tiempo lento hasta la desintegración del canto, ni que los momentos de confusión y barullo rebasen lo aceptable en un registro de estudio. No. Lo sorprendente de esta fallida incursión es la falta de algo tan esencial en la música perfecta de Albéniz como es el rigor métrico, la estratificación de las muy precisas dinámicas y el respeto a los infinitos reguladores y acotaciones expresivas que marca la partitura.

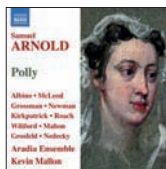
Se vislumbran y perciben intenciones e ideas, pero la envidia de *Iberia* queda devaluada por una interpretación epidérmica que no atisba la rica entraña de las doce magistrales "impresiones" ibéricas. Los largos silencios, notas tenidas y calderones quedan menguados y depreciados en su fundamental intensidad expresiva.

Justo Romero



### S. ARNOLD:

**Polly.** LAURA ALBINO (Polly), EVE RACHEL McLEOD (Mrs. Ducat), GILLIAN GROSSMAN (Damaris), MARIAN NEWMAN (Jenny Diver), LORALIE KIRKPATRICK (Trapes), BUD ROACH (Cawwawke), LAWRENCE J. WILFORD (Culverin), ANDREW MAHON (Vanderbluff), MATTHEW GROSSELD (Morano), JASON NEDECKY (Ducat). ARADIA ENSEMBLE. Director: KEVIN MALLON. NAXOS 8.660241 (Ferysa). 2008. 79'. DDD. **PE**



Se nos informa en la carpetilla de este disco que *Polly* es una ópera balada con música de Johann Christoph Pepusch sobre un libreto de John Gay, de cuya *Ópera del mendigo* (1728) constituía una secuela a un año de distancia. El contenido políticamente poco correcto del argumento provocó una maniobra del gobierno que impidió su estreno hasta 1777, aunque esta vez con el texto recortado y suavizado por George Colman y con música rehecha cuando no compuesta de nuevo por Samuel Arnold (1740-1802). El éxito fue formidable, pero hoy en día la obra no entraría sino en la categoría de teatro musical, y desde luego no del más interesante. Kevin Mallon, irlandés residente en el Canadá y actualmente el campeón de la causa arnoldiana, trata de compensar con una interpretación sensible y de alto nivel técnico unas partituras que obligan al oyente a esforzarse para reconocer que no se están repitiendo constantemente los mismos tres números: una canción, una danza y una marcha. Pero si uno aguza el oído, descubrirá alguna inflexión melódica (pista 5) y alguna pulsación (pistas 31 y, más de lejos, 45) quizá inspiradoras del mismísimo Mozart. Las voces son sin excepción hermosas y frescas, con intervenciones destacadas

de las sopranos Laura Albino y Gillian Grossman, la mezzosoprano Marion Newman, el tenor Lawrence J. Wilford y el bajo Matthew Grosfeld, pero el material sobre el que se muestran se queda siempre por debajo de lo que se adivinan sus auténticas posibilidades. Interés, pues, poco más que documental, aunque para hacerse una idea completa hay que acudir a internet para conseguir (sólo en inglés) los textos cantados y hablados, estos últimos muchos más y más extensos que los primeros, que son los únicos que se oyen en el disco.

Alfredo Brotons Muñoz

### BACH:

#### Transcripciones. GALLIANO:

**Aria.** RICHARD GALLIANO, acordeón, accordina, bandoneón; JEAN-MARC PHILIPS, SÉBASTIEN SUREL, violines; JEAN-MARC APAP, viola; RAPHAËL PIDOUX, violonchelo; STÉPHANE LOGEROT, contrabajo. DEUTSCHE GRAMMOPHON 480 3341 (Universal). 2010. 61'. DDD. **PN**



Como sus colegas Saluzzi o Anzelotti, y antes que ellos, Sivuca, Dominguiños, Art van Damme, Fugazza y, claro está, Piazzolla, Galliano es un músico que vuela por encima de todas las fronteras habidas y por haber: compositor de excepción para el teatro clásico (Comédie Française) o para las estrellas de la *Variété* (francesa, también) desde Barbara a Juliette Gréco o Aznavour, ha tocado con personalidades inclasificables como Chet Baker ayer, y hoy, Enrico Rava o Anouar Brahem...

Rodeado por un excelente quinteto, Richard Galliano toca el acordeón, el *accordina* y el bandoneón, es decir el "piano de los pobres" y sus derivados el "piano de los bailes populares"

#### TIPO DE GRABACIÓN DISCOGRÁFICA

- N** Novedad absoluta que nunca antes fue editada en disco o cualquier otro soporte de audio o vídeo
- H** Es una novedad pero se trata de una grabación histórica, que generalmente ha sido tomada de un concierto en vivo o procede de archivos de radio
- R** 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 €

y el "piano de los bares de marineros": su sonido particularmente suabioso podría hacer olvidar que esas obras son unas transcripciones para unos instrumentos que Bach no conocía.

Transcripciones y a la vez texto integral, es decir, nada de arreglos, nada de guiños hacia músicas otras —jazz, tango, salsa...— ninguna traza de recomposición... pero a pesar de esta voluntad del músico —aferrarse al texto original, lanzar la voz de Bach en mundo misceláneo o una realidad musical miscelánea para alcanzar o inventar, en una embriaguez serena, poética, un equilibrio siempre abierto, una cierta paz de las cosas—, la elección de los instrumentos solistas no consigue borrar —felizmente, diría yo— esta contradictoria sensación de extrañeza y de *déjà vu*. Una suerte de *remake* pues: pienso en *Viaggio in Italia* de Rossellini y en *Le mépris* de Godard con el amor/desamor de una pareja bañada en la realidad —la belleza— de una isla mediterránea; difieren las estaciones según las películas, pero se trata de la misma vieja historia, tantas veces repetida, y siempre irrepetible... y así, en el trabajo de Galliano, se superponen de manera no del todo exacta —se deslizan— los recuerdos de la obra original (pero ¿en qué versiones: *Musica Antiqua Köln* o *Münchinger*, *Starker* o *Bylsma*...?) y su versión para acordeón, los recuerdos entre dos luces de la obra de Bach y de la obra de Galliano llamada *Aria*... recuerdos musicales con un perfume de intrigas ilícitas y acaso la nostalgia de un pasado cuyas apariencias fugitivas algún oyente recuerda todavía...

Pierre Élie Mamou

### W. F. BACH:

**Conciertos para clave en mi menor, fa menor, fa mayor, la menor y mi bemol mayor. Sinfonías en re menor y fa mayor. Fuga VIII en fa menor. Polonesas IX y X. Sonatas en la mayor y en si bemol mayor.**

GUY PENSON, clave y fortepiano. RICERCAR CONSORT. Director: ADRIÁN CHAMORRO. IL FONDAMENTO. Director: PAUL DOMBRECHT. 2 CD RICERCAR RIC297 (Diverdi). 1989, 1990, 1996. 155'. DDD. **PM**



Espléndida recopilación de música del primogénito de Bach confeccionada a partir de tres

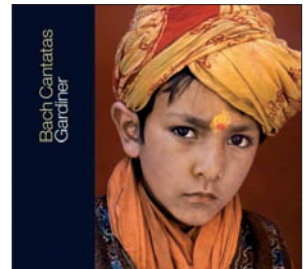
John Eliot Gardiner

## FIN DE VIAJE

**BACH: Cantatas, vol. 12. Cantatas BWV 52, 55, 60, 89, 115, 139, 140 y 163.** JOANNE LUNN, GILLIAN KEITH, SUSAN HAMILTON, sopranos; HILARY SUMMERS, contralto; ROBIN TYSON, contratenor; JAMES GILCHRIST, WILLIAM KENDALL, tenores; PETER HARVEY, bajo. CORO MONTEVERDI. THE ENGLISH BAROQUE SOLOISTS. Director: JOHN ELIOT GARDINER. 2 CD SOLI DEO GLORIA SDG 171 (Diverdi). 2000. 141'. DDD. **PN**

**Cantatas, vol. 18. Cantatas BWV 32, 63, 65, 123, 124, 154 y 191.** CLARON MCFADDEN, MAGDALENA KOZENÁ, sopranos; BERNARDA FINK, SALLY BRUCE-PAYNE, contraltos; MICHAEL CHANCE, contratenor; CHRISTOPH GENZ, JAMES GILCHRIST, tenor; DIETRICH HENSCHEL, PETER HARVEY, bajos. CORO MONTEVERDI. THE ENGLISH BAROQUE SOLOISTS. Director: JOHN ELIOT GARDINER. 2 CD SOLI DEO GLORIA SDG 174 (Diverdi). 2010. 131'. DDD. **PN**

Con estas dos entregas acaba por fin la edición en disco del peregrinaje bachiano de Gardiner del año 2000. Diez años han transcurrido, lo que desde luego no es raro porque muchas cosas han ocurrido en este decenio, entre ellas el abandono de las grandes multinaciona-



les de proyecto como éste. El fenómeno de la aparición de casas discográficas promovidas por los artistas mismos es probablemente el más significativo del nuevo orden de cosas. Acabado el monumental ciclo de las cantatas, la grabación de Gardiner se alza como única entre las existentes (Rilling, Harnoncourt/Leonhardt, Koopman, Suzuki), no sólo por la calidad homogénea, el concepto unificador de la presencia del director y el plazo razonablemente corto de las grabaciones —un año—, sino por proceder todas las interpretaciones del concierto en directo. Hay desigualdades en las prestaciones de los solistas vocales, es cierto, pero ello es prácticamente inevitable en un proyecto de estas características, pero el tono general se mantiene siempre muy alto. Es lo que ocurre en estos cuatro

discos. Así, coexisten el atractivo patetismo del aria inicial de la *BWV 55* junto al timbre algo descolorido del contratenor Tyson en la suya de la *BWV 89*. Dramática versión de la *BWV 60*, que cuenta con un magnífico Gilchrist. Gardiner subraya siempre la originalidad de la escritura bachiana, aun en los números de forma más tradicional. Sensacionales contribuciones instrumentales —coro final de la *BWV 63* por su levedad— y fabuloso el Coro Monteverdi en números como el final del *Gloria BWV 191*, luego incluido en la *Misa en si menor*. De imponente prestancia Harvey en su aria de la *BWV 32*. Una entrega final, por lo tanto, que redondea un proyecto impar por planteamiento y notabilísimo por realización.

Enrique Martínez Miura

grabaciones realizadas por Guy Penson y un par de conjunto punteros del Barroco europeo entre 1989 y 1996. Lo más jugoso del álbum resultan ser los cinco conciertos para clave (en los originales, eran 7), que ofrecen la cara de un Wilhelm Friedemann que lo mismo se lanza por el más amable estilo galante que pone las bases de un prerromanticismo preñado de veladuras, silencios, giros imprevisos y modulaciones insólitas. Las interpretaciones son extraordinarias, cristalinas y ágiles, pero tensas, punzantes, dramáticas, un punto agrestes, ni complacientes ni exageradas en materia de contrastes y ataques. El rendimiento y el estilo del Ricercar Consort es en este sentido muy parecido al de Il Fondamento, acaso algo más refinado en el fraseo del conjunto de Dombrecht, un poco más desmañado el de Chamorro. Da la impresión de que fue Penson quien marcó la pauta de unas versiones que siguen igual de frescas y vigentes que cuando se grabaron. Las

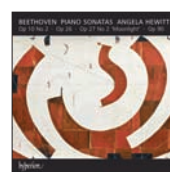
piezas a solo mantienen el nivel, pues Penson frasea con exquisito gusto y sabe contrastar admirablemente los ritmos más danzables y frívolos con la expresión más honda y grave, que refulege especialmente en la maravillosa *Polonesa en fa menor*, tocada en un fortepiano de sonido dulce y muy equilibrado. Gran álbum en el tricentenario del nacimiento del hijo mayor de Bach.

Pablo J. Vayón

### BEETHOVEN:

**Sonatas nº 6 en fa mayor op. 10, nº 2, nº 12, en la bemol mayor op. 26 nº 14 en do sostenido menor "Claro de luna" op. 27, nº 2 y nº 27 en mi menor op. 90.** ANGELA HEWITT, piano. HYPERION CDA67797 (Harmonia Mundi). 2009. 64'. DDD. **PN**

Pianista versátil en cuanto a repertorio y de cuidada línea de expresión, la canadiense Hewitt



ha alcanzado fama por sus notabilísimas interpretaciones bachianas, recogidas en este mismo sello. Hewitt es una artista que cuida el sonido y que posee una articulación de gran nitidez. Este es el tercer ejemplar de su ciclo beethoveniano, digamos ya que de plausible resultado global. Hewitt elige para esta grabación un Fazioli, instrumento que al que suscribe no le termina de entusiasmar, particularmente en los agudos. Pero instrumento aparte, Hewitt se desempeña, como es habitual en ella, con sólido criterio artístico. Su lectura de la *Op. 26* quizá no alcanza la arrolladora fuerza de Richter (inolvidables sus registros de esta obra), y es más comedida que la desgarrada lectura del genial ucraniano, lo que no impide que convenga con una interpretación tan impecablemente ejecutada y dibujada (ayudada por su estu-penda articulación) como equili-

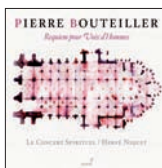
brada entre fuerza (nunca desmenada) y lirismo. De comedido pedal, Hewitt expone su discurso con fluidez y adecuadas inflexiones, aunque sus acentos en ocasiones rozan la estridencia, quizá en parte por el instrumento elegido. En la *Op. 10, n.º 2* hay momentos de muy acertado juego de contrastes y matización (desarrollo del primer tiempo), además de la vitalidad del Presto final. Acierta en el lirismo de la *Op. 90*, muy bien cantada. Y afronta la famosa *Claro de luna* sin sentimentalismo pero con sensibilidad, y con buen ímpetu en el Presto agitado final.

En suma, un Beethoven equilibrado y muy bien ejecutado, que desde luego no hace olvidar los grandes nombres que están en la mente de todos, pero que tiene su atractivo (sin ir más lejos mayor, en mi opinión, que el más aséptico de Paul Lewis, por lo demás muy celebrado por los anglosajones).

Rafael Ortega Basagoiti

## BOUTEILLER:

**Réquiem para voces masculinas.** LE CONCERT SPIRITUEL. Director: HERVÉ NIQUET. GLOSSA GCD 921621 (Diverdi). 2010. 62'. DDD. **PN**



Sébastien de Brossard (1655-1730) además de destacado compositor fue también un recopilador de música tanto impresa como manuscrita de su época y gracias a esta dedicación conocemos la obra de su coetáneo Pierre Bouteiller (ca.1655-ca.1717), que había sido maestro de capilla en Troyes y Châlons-sur-Marne antes de trasladarse a París.

Entre las obras recopiladas por Brossard, actualmente conservadas en la Biblioteca Nacional de Francia, estaba el manuscrito de una *Missa pro defunctis* que Bouteiller había compuesto en Troyes y a cuya grabación ha dedicado una especial atención Hervé Niquet en este disco de Glossa, que se completa con un *Stabat Mater* de Brossard en un acoplamiento bien justificado, dada la relación entre ambos compositores y alcanzando de paso una duración razonable del disco.

La especial atención se caracteriza por no haberse limitado Niquet a la grabación completa de la misa sino que realmente ofrece una reconstrucción de un oficio de difuntos de la época, seleccionando y añadiendo pie-

Trío Ludwig

## UN HALLAZGO



**BEETHOVEN: Tríos con piano op. 1 n.º 1 y op. 97 "Archiduque".**

TRÍO LUDWIG. AGLAE AMC 101 (Discmedi). 2010. 73'. DDD. **PN**

Buen comienzo. Da gusto decirlo, porque se trata de un disco modesto en medios pero nutrido en calidad, que además inaugura la carrera profesional de un grupo joven. El Trío Ludwig está integrado por Abel y Arnau Tomàs —violín y violonchelo respectivamente del Cuarteto Casals— y la pianista Hyo-Sun Lim. Si poco más de dos años de trabajo conjunto ha dado este resultado, podemos aventurarles un futuro discográfico prometedor. La claridad y la vitalidad son las notas dominantes a lo largo de setenta minutos y pico que se pasan en un tris. El *Primero* del *op. 1* nos deja percibir el afán de jugueteo de los

tres músicos, contrarrestando la tendencia al pianismo de la escritura de este Beethoven juvenil gracias a la habilidad de los hermanos Tomàs para aprovechar cualquier resquicio y reclamar protagonismo para sus cuerdas. Su compañera imprime *tempi* ágiles que, junto al exquisito tratamiento dinámico, hacen de esta obra un bocado refrescante. En el *Archiduque* confirmamos la calidad de los mimbres. Detalles sabrosos hablan de músicos que profundizan en los pentagramas formal y armónicamente, analizando previamente para después poner en sonido aquello que otros —con mucho más nombre incluso— dejan pasar por alto. La mesura de los *tempi* se compensa con fraseos carnosos, *sforzandi* vivaces y un mayor gusto por el *rubato* del mostrado anteriormente. Este último aspecto es recurrente en el pia-



no, mostrando una tendencia al coqueteo con el riesgo que, de ir un paso más allá, podría restar fluidez al discurso. Es, quizá, la única objeción que podría ponerse a un trabajo globalmente espléndido. Siga Aglae el camino emprendido con este disco y sigan también los del Ludwig confirmando lo que aquí sugieren pueden llegar a ser. De confirmarse tales expectativas, estamos ante un hallazgo.

Juan García-Rico

Benjamin Britten

## POR SÍ MISMO



**BRITTEN: Suite sinfónica de "Gloriana" op. 53a.**

**Sinfonía da Requiem op. 20. Variaciones sobre un tema isabelino. PURCELL-HERBAGE: Chacona.** PETER PEARS, tenor. SINFÓNICA DE LA SWR. Director: BENJAMIN BRITTEN. HANSSLER 94.213 (Diverdi). 1956. 66'. ADD. **PN**

Recupera la SWR, es decir, la Radio de Baden-Baden cuya Orquesta dirigía a la sazón Hans Rosbaud —y cuya directora artística era Hilde Strobel—, una grabación de 1956 en la que Benjamin Britten —siguiendo una serie que incluía a compositores como Honegger, Copland, Hindemith y Stravinski— negocia obras propias. Una selección curiosa, con la malamada desde su estreno *Gloriana* —la suite sinfónica,

naturalmente—, la dramática y honda *Sinfonía da Requiem*, las canciones isabelinas y una *Chacona* de Purcell que ejerce como de propina. Puede pensarse que el retrato es sólo a medias, que podía haber incluido alguna pieza juvenil y fresca como la *Sinfonietta* y algunos de los grandes ciclos de canciones ya escritos entonces pero lo que ofrece compensará con creces al amante de esta música, al coleccionista a quien, sobre todo, está dirigida esta grabación, pues la versión de la *Sinfonía da Requiem* es sencillamente fabulosa y no va a tener muchas posibilidades de encontrar otra de las *Variaciones* —aquí dichas formidablemente. Estas *Variaciones*, por cierto, fueron un encargo de Britten a un grupo de compositores —Oldham, Tippett, Berkeley, Searle y Walton— para



que escribieran una variación sobre un tema de William Byrd, reservándose él mismo una parte del total. Se estrenaron en Aldeburgh en 1953 sin que la audiencia supiera hasta el final quiénes eran sus autores. Todo en este disco, que va más allá de su valor histórico, es magnífico, pues Britten, además de un enorme compositor, era un gran director de orquesta.

Claire Vaquero Williams

zas de otros compositores intercaladas entre las distintas partes de la misa. Además, ha decidido que las característicamente francesas cinco partes vocales con cada uno de los cinco grupos doblado por un instrumento corran a car-

go de voces exclusivamente masculinas. Ha hecho para ello trasposiciones de las tesituras originales que correspondían a la peculiar clasificación de las voces barrocas francesas. Suponemos se pretendía conseguir con ello la

obtención de un color más oscuro y mayor sensación de recogimiento y austeridad. El resultado es convincente, aunque musicológicamente sea discutible.

José Luis Fernández

**CALDARA:****Arias olvidadas de castrato.**

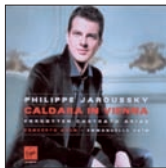
PHILIPPE JAROUSSKY, contratenor.

CONCERTO KÖLN. Directora:

EMMANUELLE HAÏM.

VIRGIN 648810 2 7 (EMI). 2010. 68'.

DDD. PN



Considerado en su tiempo a la altura de Haendel y Vivaldi, autor de celebradas óperas en las

que revelaba a juicio de sus contemporáneos "un gran conocimiento de los sentimientos humanos y de las emociones", Antonio Caldara ha pasado por el purgatorio de un olvido musicológico de siglos para ir poco a poco recuperando la estimación de entendidos y melómanos en general. A ello van contribuyendo nuevas grabaciones de su producción, como la que nos ocupa, a cargo de un Philippe Jaroussky siempre entregado a la loable recuperación de ilustres semi-orillados por la historia como, en anteriores registros, Carestini o Johann Christian Bach.

En todo caso aquí, acompañado por Emmanuelle Haïm tanto al clave como al frente del Concerto Köln, el contratenor brinda un vibrante programa focalizado en la época vienesa de Caldara, cuando la capital austriaca se convirtió, bajo el impulso del monarca Carlos VI, en uno de los principales centros europeos de poder político y musical. El compositor veneciano contribuiría con su arte suntuoso y encendido a plasmar la grandeza del trono por medio de un repertorio operístico capaz de reunir el rigor armónico de la música alemana con la sensibilidad característica de Italia para la melodía y el color, contando con el apoyo de libretistas del calibre de Metastasio o Apostolo Zeno y con la voz, en numerosas ocasiones, del *castrato* Farinelli.

Jaroussky saca de este modo a la luz arias de *L'Olimpiade*, *Demofonte*, *La clemenza di Tito*, *Temistocle*, *Ifigenia in Aulide* o *Adriano in Siria*, haciendo gala de un timbre vocal dúctil, matizado y pleno, no excesivamente potente pero con todo idóneo para la transmisión de las andanadas emocionales de un Caldara que sabe dinamizar sus obras con una alta belleza melódica y fuerza rítmica. No obstante, podría solicitarse del Concerto Köln una mayor transparencia instrumental y mejor definición de los planos sonoros, proporcionando

al vuelo lírico del cantante una algo ausente carnalidad y riqueza sensual.

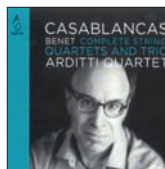
Javier Palacio

**CASABLANCAS:****Cuartetos n.ºs 2 y 3. 5****Interludios. Trío de cuerda.****Encore for Arditti. CUARTETO**

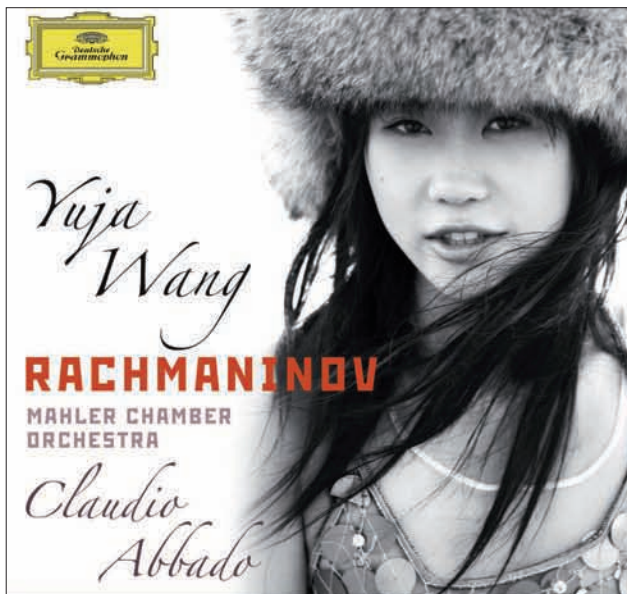
ARDITTI.

TRITÓ TD 0077 (Gaudisc). 2009. 65'.

DDD. PN



Cuando un intérprete ofrece unas versiones tan brillantes, poderosas e irresistibles como las reunidas aquí, ese intérprete se erige de inmediato en protagonista del CD a la vez que eleva a la máxima potencia la calidad intrínseca de las obras del autor elegido. Es lo que ocurre, en este caso, con el Cuarteto Arditti y con Benet Casablancas, con la colaboración además de una espléndida toma de sonido. Estamos ante la grabación integral de la obra para grupo de instrumentos de cuerda del compositor de Sabadell, de cuya escucha, entre otras conclusiones, obtenemos las siguientes: la madurez creadora largamente sedimentada, el dominio en la combinación de momentos de gran tensión y oscuridad con otros de lirismo y mayor claridad, la tendencia manifestada de un tiempo a esta parte a la concisión formal y expresiva... Todo lo cual es resultado, y se beneficia además, de una progresiva libertad creadora que ha llevado al autor a abandonar viejos prejuicios y a fraguar un lenguaje y un estilo totalmente propios. *Cinc interludis—quasi variazioni*— es composición de 1983 y sigue la estela weberniana aunque con la debida puesta al día querida por el autor catalán. El *Quartet de corda n.º 2* (1991) y el *Quartet de corda n.º 3* (2009) ponen de manifiesto las soluciones tímbricas, coloristas, técnicas y expresivas a las que llega el compositor ante el duro reto de enfrentarse a esta emblemática y difícil plantilla instrumental. De 1992 es el *Trio de corda*, que comparte rasgos y características con su casi contemporáneo *Quartet de corda n.º 2*. Y *Encore for Arditti* (2004) es el resultado de la sostenida colaboración de autor e intérpretes, de su amistad y de su compenetración, a la par que prueba del camino abierto por el creador para que se produzca el lucimiento del ejecutante. Por el



Yuja Wang

**RACHMANINOV:**  
**CONCIERTO PARA PIANO N.º 2**

Claudio Abbado

Yuja Wang interpreta el *Concierto para piano n.º 2* y la *Rapsodia sobre un tema de Paganini* de Rachmaninov en su primera grabación con orquesta, bajo la batuta del legendario Maestro Abbado.

Las refrescantes ideas musicales de Wang y la gran experiencia de Abbado se complementan a la perfección en esta nueva versión de gran lirismo.

RACHMANINOV: CONCIERTO PARA PIANO N.º 2 en DO m, op. 18

RAPSODIA SOBRE UN TEMA DE PAGANINI, op. 43

YUJA WANG

MAHLER CHAMBER ORCHESTRA / CLAUDIO ABBADO



deutsche Grammophon.com

EN CASTELLANO



universalmusic.es



www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

momento, hasta aquí llega esta integral. Pero estamos seguros de que seguirá creciendo. De cualquier forma, compacto para gozar.

José Guerrero Martín

**CASABLANCAS:**  
Siete escenas de Hamlet. Tres Haikus. Alter Klang. Retablo sobre textos de Paul Klee.

WILLIAM KEEN, actor; FRANCISCO JOSÉ SEGOVIA, piano; MERCEDES LARIO, soprano; MARTA KNÖRR, mezzosoprano; AURELIO VIRIBAY, piano. ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID. Director: JOSÉ RAMÓN ENCINAR.

STRADIVARIUS STR 33828 (Diverdi). 2010. 60'. DDD. PN



La creciente presencia de la música de Benet Casablancas (Sabadell, 1956) en programaciones de salas de conciertos y en los CDs de diversas discográficas no hace sino confirmar el interés del público por las creaciones de este compositor catalán. Aquí se nos ofrece una de sus piezas más interpretadas, emblemática muestra de su primera madurez y anuncio de su posterior etapa a la que pertenecen las otras tres obras de este compacto. *Siete escenas de Hamlet* (1989), cuya primera grabación mundial se debió al grupo Barcelona 216, con dirección de Manel Valdivieso (Naxos), ahora nos es transmitida por la Orquesta de la Comunidad de Madrid, bajo la batuta de José Ramón Encinar, en una versión espléndida y plena de matices. A la querencia por la forma breve une el autor la incorporación de la voz declamatoria —magnífica prestación del actor William Keen—, con la que enriquece la tímbrica, la *carosidad* matérica de la música y la seducción sonora de la composición. La extrema concisión y una voluntad epigramática presiden *Tres Haikus for piano* (2008), homenaje a esta forma poética japonesa. Y *Alter Klang* (2006) y *Retablo sobre textos de Paul Klee* (2007) son dos muestras de la voluntad de transportar el mundo del pintor suizo al del pentagrama, con el recurso a la gran orquesta y la incorporación asimismo de dos voces femeninas de distinta cuerda y el acompañamiento de un piano. Todo ello como consecuencia de un lenguaje personal derivado de una libertad creadora que pro-

gresivamente fue desconfiando de los dogmatismos vanguardistas. A menos corsés, mayor deleite para el buen degustador musical.

José Guerrero Martín

**CASTELNUOVO-TEDESCO:**

Rondo op. 129. Variations à travers les siècles op. 71.

Appunti op. 210. Escarramán op. 177. Capriccio diabolico. Tarantella op. 87a. MARGARITA

ESCARPA, guitarra. ÓPERA TRES 1045-ope (Diverdi). 2004. 70'. DDD. PN



Este recital que nos ofrece obras representativas de Castelnuovo-Tedesco escogidas entre las muchas que escribió para guitarra nos llega con seis años de retraso, ya que se grabó en 2004. Tal retraso quizá se deba a problemas del sello, problemas que esperamos y deseamos que no supongan su definitiva desaparición dado que la divulgación de la música para guitarra y del buen hacer de un puñado de excelentes guitarristas ha sido su norte hasta la fecha. Ópera Tres nos ha dado muchas alegrías y esperamos que así siga siendo. Uno de los guitarristas a los que en algún momento ha atendido es Margarita Escarpa, quien protagoniza este disco. El sonido que extrae de la guitarra es de una belleza indiscutible y su técnica es de lo más convincente aunque no pretenda demostrarlo. Más que el virtuosismo llama aquí la atención el refinamiento de la intérprete, lo mismo que pasa con la música que interpreta, que no es espectacular —aunque sí permite en muchos momentos el lucimiento— y destaca por su elegancia y buena factura. La música de Castelnuovo-Tedesco no cautiva de inmediato ni tampoco aunque se insista es de las que llegan al corazón, pero se escucha con placer si, como es el caso, se interpreta con sensibilidad y delicadeza. Sin duda, se lleva la palma aquí Margarita Escarpa por la calidad de su interpretación más que el compositor por su música, a veces peligrosamente cercana a lo previsible e incluso a lo anodino. Ella se encarga de elevarla muy por encima de lo que es, y tal labor es encomiable.

Josep Pascual

**CHOPIN:**

Mazurkas op. 68, nºs 2 y 4, op. 6, nº 3, op. 7, nº 1, op. 17, nºs 2 y 4, op. 24, nºs 2 y 4, op. 56, nº 1, op. 59, nºs 1-3, op. 63, nº 2.

Nocturno op. 48, nº 1.

Polonesa-fantasia op. 61.

Scherzo op. 20. CÉDRIC

TIBERGHEN, piano.

HARMONIA MUNDI 902073. 2010.

70'. DDD. PN



Nuevo disco del pianista Cédric Tiberghien con el sello francés, esta vez dedicado a Chopin en forma de recital con la música como hilo conductor. Podemos apreciar a un artista habilidoso y cuidadoso con lo escrito en las partituras, que aprovecha su belleza para irradiar beatitud y sutilidad, al tiempo que delicadez y perlesía. No obstante a Tiberghien le falta ese rasgo diferenciador para poder decir que su Chopin es indiscutiblemente imprescindible; interesante sí lo es, pero ineludible, no. Porque a demasiada juventud hay que sumarle una falta de perspectiva que no se suple ni con el ímpetu del *Scherzo* ni con la belleza tímbrica de las *Mazurcas*. El pianista rebosa de técnica y recursos, variedad colorística y buena conducción de las dinámicas. Sus interpretaciones, que fluyen y merecen altos elogios, llenan de evocación las armonías con ensayado equilibrio. Tiberghien sabe ser conciso y elocuente, próximo e idealista en su Chopin, donde no falta ni la vitalidad ni sobra el *rubato*, a pesar de que el repertorio escogido apuesta claramente por la escasa variabilidad de climas. El punto de partida es muy prometedor, pero habrá que esperar como suele hacerse con el buen vino, que con los años puede mejorar y hasta sorprender muy gratamente.

Emili Blasco

**CHOPIN:**

Canciones op. 57. KONRAD JARNOT, tenor; EUGÈNE MURSKY, piano.

HÄNSSLER PH04068 (Diverdi). 2009.

54'. DDD. PN



En el año Chopin todas las discográficas se esforzaron, como era lógico, por aportar su granito de arena a tal efeméride. Ser original es complicado, porque realmente el catálogo del

genio polaco está más que saturado de grabaciones excelentes, pero siempre se puede escharbar un poquito. Por ejemplo, en las canciones. Hänssler va por ahí en este volumen, el séptimo, de su edición chopiniana. Y es una buena elección, porque se trata de piezas que están francamente bien y que por lo general no se valoran como merecen. En ellas, Chopin quería una vez más dejar constancia de su vinculación con la causa polaca, de ahí que recurriera a textos de poetas de su patria como Stefan Witwicki o Waclaw Michal Zaleski, cosa que queda bien explicada en las notas de este disco. Ahora bien, entonces, ¿por qué las canciones se dan en traducciones al alemán? Es una costumbre ésta ininteligible. A los germanos les hará gracia escuchar estas obras (o las de Dvořák o Janáček) en su lengua, pero muchos otros, que ni entendemos el alemán ni tampoco el polaco, preferimos escucharlas en la lengua en que fueron concebidas. Porque cada lengua tiene su música, y esa queda traicionada al verterla a otro idioma. Dicho esto, el disco pierde mucho interés y tampoco ayuda demasiado la rutinaria y afectada interpretación de Konrad Jarnot, a pesar de aciertos como *Nie ma czego trzeba*, que en alemán traducen como *Melancolía*. El cuadernillo ni siquiera adjunta los textos cantados. Una oportunidad, pues, desaprovechada de redescubrir un repertorio que vale la pena.

Juan Carlos Moreno

**ENESCU:**

Sonata nº 3 "con carácter popular rumano" op. 25.

MARTINU: 5 Stanzas madrigal.

MOKRANJAC: Sonata para violín y piano en sol menor.

LORENZO GATTO, violín; MILOS

POPOVIC, piano.

FUGA LIBERA FUG565 (Diverdi). 2009.

59'. DDD. PN



Un checo, un rumano, un serbio... Como si el Danubio nos llevara de uno a otro. Todos ellos conocieron "lo peor", esto es, que la segunda guerra mundial asolaba sus países, estuvieran o no en ellos allí en esos ominosos años. El checo y el rumano los conocemos de sobra. La *Tercera Sonata* de Enescu, grandísimo compositor y violinista rumano de vocación francesa (claro), es una de las piezas maestras del repertorio camerísti-

co de un siglo que ha dado mucha música íntima. Los *Madrigales* de Martinu son piezas algo tardías para una formación que le reclamó piezas a menudo y para la que no siempre escribió miniaturas neoclásicas. El desconocido, aquí, es el serbio Vasilje Mokranjac, nacido en 1923, que decidió por sí mismo dejar este mundo en 1984. Introvertido, según parece; angustiado, peregrino, misántropo, todo eso que se dice, no podemos saberlo. Pero teniendo en cuenta lo que vino después, acaso fuera una suerte para él. Qué alivio no estar en este mundo cuando mis compatriotas yugoslavos se matan entre sí y surgen patrias, agresivas, en cada rincón de la memoria fabricada.

Pero no es el Danubio lo que une a estos compositores. Es el Muro. *Deconstructing the Wall*. Un término de Jacques Derrida para jugar con la ausencia del concepto de *destrucción* o *siquiera de derribo*. Lógicamente, no *deconstruimos* el muro: su origen como objeto reciente no permite su análisis como concepto. Pero es un bello juego de conceptos-ímagenes. Y un concepto vale más que mil imágenes, ya saben ustedes.

El rumano y el serbio se llevan la parte del león. El checo, en medio, muestra sus cinco hermosas miniaturas que, después de todo, también están históricamente en medio (segunda mitad de los 40). Aunque la verdad es que la *Sonata* de Mokranjac es poco posterior a los *Madrigales* de Martinu. Sólo que en esos años pasaron muchas cosas. En cambio, la maravillosa *Sonata* de Enescu es de 1927. Este disco es de una belleza y una intensidad penetrantes. Es original, porque Enescu no se da a menudo, lo de Martinu es raro entre su obra, y lo de Mokranjac es sencillamente inédito. De nuevo, una maravilla.

Santiago Martín Bermúdez

## GUERRERO:

### Misa Congratulamini mihi.

**Motetes.** THE CARDINAL'S MUSIC. Director: ANDREW CARWOOD. HYPERION CDA67836 (Harmonia Mundi). 2009. 65'. DDD. **PN**



The Cardinal's Music dedica este disco a la música pasqual del sevillano Francisco Guerrero. El conjunto británico parte de la misa compuesta sobre el motete *Congratulamini mihi* de Thomas de Crecquillon

Albert Recasens

## AL RESCATE

### GALÁN: Canto del alma.

#### Obras en latín y en romance.

LA GRANDE CHAPELLE. Director: ALBERT RECASENS. 2 CD LAUDA LAU 010 (Harmonia Mundi). 2010. 99'. DDD. **PN**

Importante recuperación discográfica de un autor, Cristóbal Galán (c. 1625-1684), que fue muy influyente en su época y desde luego encumbrado a los más altos cargos oficiales, dado que ejerció como maestro de capilla del Monasterio de las Descalzas Reales y de la Capilla Real. Se reúnen aquí muestras de dos de sus actividades principales —poco se conserva, por desgracia, de su labor para el teatro—, la música religiosa en latín y los villancicos, tonos humanos y otras formas en castellano. Las diferencias de lenguaje son perceptibles en unas y otras,

(que también se incluye), que trata el tema del encuentro entre María Magdalena y el Cristo resucitado, para acercarse luego a motetes narrativos sobre sucesos pascuales (*María Magdalena et altera Maria* y *Post dies octe*, sobre la incredulidad de Tomás) y completar con la antifona *Dum esset rex* (también dedicada a la Magdalena), el *Ave Maria* a 8 y dos versiones del *Regina caeli* (a 4 y a 8).

Con voces femeninas en el *cantus* y masculinas en el *altus*, Carwood duplica su tradicional formación de voz por parte en la misa, pero mantiene la interpretación con solistas para el resto del programa. Las versiones son claras, aceptablemente equilibradas, intensas y brillantes, tanto como exige el contenido de la mayor parte de los temas: así, si el motete de Crecquillon tiene ya de por sí un tono de exultante jovialidad, en la misa de Guerrero ese carácter alegre adquiere más luminosidad al usar el sevillano dos voces en el *cantus* en lugar de las dos en el bajo del original. En los breves pasajes en los que se aligeran las texturas de la misa (con dúos y tríos) la interpretación de Carwood adquiere ese tono dulce que tanto caracteriza las obras marianas de Guerrero, lo que se repite en el *Ave Maria* a doble coro, pero se transforma en el gran *Regina caeli* a 8 en majestuosa explosión de luz y regocijo.

Pablo J. Vayón

con una mayor libertad formal en las últimas, bien que piezas como el salmo *Laudate Dominum* o el responsorio *Ascendo ad Patrem meum* evidencian igualmente la maestría de Galán. Como ha señalado el musicólogo Luis Robledo, Galán es muy representativo de los cambios de estilo que experimentó la música española de cara a la primera mitad del siglo XVIII. El esfuerzo de editores e intérpretes ha cuajado en una grabación interesantísima, que respira musicalidad e idiomatismo por los cuatro costados y reivindica como merece a este maestro injustamente olvidado. Los solistas vocales se mantienen en un nivel de corrección suficiente y las partes instrumentales figuran muy bien defendidas. Recasens dirige con convicción el patético *Stabat Mater* a ocho



y obtiene una loable transparencia en el villancico *¡Oíd, troncos; oid fieras!*, el tono *Fénix, que en llamas de amor* y el dúo *Fuentejillas lisonjeras*. Las irregularidades de la solista vocal en *A la luz más hermosa* quedan ampliamente compensadas por el trabajo instrumental. En definitiva, muy notable contribución al rescate patrimonial español.

Enrique Martínez Miura

## HAYDN:

### Las siete últimas palabras de Cristo en la cruz Hob. XX:1b

**op. 51.** CUARTETO DE CUERDA DE LEIPZIG. MDG 907 1550-6 (Diverdi). 2009. 66'. DDD. **PN**

### Cuartetos op. 50, n°s 1, 4 y 5.

CUARTETO DE CUERDA DE LEIPZIG. MDG 307 1585-2 (Diverdi). 2009. 68'. DDD. **PN**



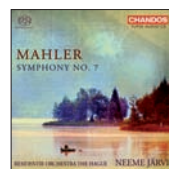
De los muchos y muy buenos cuartetos de cuerda que estos últimos tiempos se han lanzado a grabar obras de Haydn en disco, el Leipzig es de los mejores, tanto por ese sonido denso, pulido y sedoso tan propio de las agrupaciones educadas en la mejor tradición centroeuropea como por su delicado sentido del *cantabile*, lo que le permite alzar una voz íntima, serena y espiritual a lo largo de toda la partitura de *Las siete palabras de Cristo en la cruz* sin necesidad de dejar a un lado elementos fundamentales como la belleza, el vuelo lírico o la adecuación al estilo. Pero, al mismo tiempo, estos formidables músicos se muestran también capaces de imprimir acentos fuertemente dramáticos a la introducción de

la obra y de aliviar toda la fuerza expresiva acumulada a través de un terremoto final bien vigoroso y encendido, aunque quizás no del todo furioso. Naturalmente, las versiones de los tres cuartetos del *Op. 50* que vienen en el segundo disco siguen esa misma línea, y en ellas la aparición de cada tema supone un instante casi mágico de inspiración y plenitud, no hay sino que escuchar el dinamizador *Primer Cuarteto*, que una vez coronado con un radiante y afilado impulso vitalista se convierte en el auténtico faro resplandeciente del álbum, pues el *Cuarto* y el *Quinto* serían igualmente perfectos si no fuera por las mínimas debilidades que se dan en sus respectivos minuetos. En cualquier caso, dos aportaciones muy interesantes a cada vez más rico panorama discográfico haydniano.

Asier Vallejo Ugarte

## MAHLER:

**Sinfonía nº 7.** FILARMÓNICA DE LA HAYA. Director: NEEME JÄRVI. CHANDOS CHSA 5079 (Harmonia Mundi). 2009. 71'. SACD. **PN**



La *Séptima* es, con toda probabilidad, la más desconcertante de las sinfonías mahlerianas. Su multiplicidad la convierte,

además, en la más difícil de interpretar desde el punto de vista directorial y es ahí donde, en este caso, Neeme Järvi no da con la tecla. Plantea la obra en términos desmitificadores para lo que se refugia, en primera instancia, en una rapidez general de *tempi* que despoja a la partitura de la mayor parte de su efectividad. Lleva la variabilidad de movimiento que pide el texto a una uniformidad que en muchos momentos congestiona la música. El gran segmento introductorio carece de tensión y, consecuentemente, de contraste con los episodios del desarrollo. Algo parecido les ocurre a las dos *Nachtmusiken*, enunciadas a la carrera, sin brizna de afecto —ni amoroso ni de ningún otro tipo—, o al Scherzo central, cuya rapidez le impide extraer al fraseo todo su potencial expresivo. Tan sólo el Rondo-Finale entra en terrenos de mayor sensatez, pese a que por otra parte es el movimiento menos conseguido desde el punto de vista de la ejecución orquestal. Con ese sello de monótona rapidez global se empaña, lastimosamente, todo el componente agógico, a pesar de contar con alguna virtud estimable, como el manejo del *rubato* con una ductilidad difícil de mejorar. Las virtudes de la interpretación —que también las tiene— quedan así desdibujadas ante la premura reinante. La orquesta tiene un buen rendimiento, especialmente toda la sección de metales, muy cálida y rica en colores. La espontaneidad y la flexibilidad en la respuesta dinámica es otra de las virtudes que Järvi consigue imponer en sus huésteras holandesas, pese a que aún caben mayores niveles de matización como respuesta a lo escrito.

Juan García-Rico

#### MENDELSSOHN:

**Variaciones serias op. 54. 3 Fantasías o caprichos op. 16. Rondó caprichoso op. 14. 6 Piezas infantiles op. 72. Scherzo a capricho. Capricho op. 5. Andante cantabile e Presto agitato. Scherzo en si menor. Perpetuum mobile op. 119.** WOLFRAM SCHMITT-LEONARDY, piano. BRILLIANT 93975 (Cat Music). 2009. 63'. DDD. **NP**



Es muy probable que, si resucitara, a Mendelssohn le sorprendería mucho constatar que

Matthew Polenzani, Julius Drake

## A POR TODAS



### LISZT: Canciones completas, vol. 1.

MATTHEW POLENZANI, tenor; JULIUS DRAKE, piano. HYPERION CDA67782 (Harmonia Mundi). 2010. 70'. DDD. **NP**

Siempre es motivo de alegría el hecho de que el sello Hyperion ponga en marcha un nuevo monográfico y, de algún modo, no parece casual que el compositor elegido sea Ferenc Liszt, pocos meses antes de que se cumplan 200 años de su nacimiento. Es sabido que el universal austrohúngaro no se dedicó en exclusiva a escribir sobre poemas en sus dos lenguas maternas, sino que su talento para las lenguas le permitió dedicar canciones a versos italianos, ingleses, franceses y rusos. Los célebres *Sonetti di Petrarca* se incluyen en este primer volumen, junto a

hoy en día goza de menos conocimiento y fama que, por ejemplo, su amigo Schumann. Y la celebración en 2009 del segundo centenario de su nacimiento ha sido, desde luego, mucho menos brillante que la del de Chopin un año después. Este disco, producto de esa conmemoración, viene a reivindicar al Mendelssohn pianístico, aún menos conocido que el sinfónico, el coral o incluso el liederístico.

Por desgracia, la obra de más enjundia que contiene, las *Variaciones serias*, recibe una versión correcta en líneas generales, pero sólo en líneas generales. Licencias como la aceleración por cuenta del intérprete que se produce en la cuarta variación y detalles como la incoherencia con que se suceden la décima y la undécima (ésta, eso sí, concluida con un delicioso *ritardando*) o la poca diferenciación entre las dos últimas que resulta de la frecuente inobservancia en la escansión de los acentos prescritos no acaban de compensarse con la coherencia que sí han guardado entre sí la octava y la novena. Se queda, pues, bastante lejos de la primera opción, que sigue siendo Shura Cherkaski.

Que al alemán Schmitt-Leonardy le va mejor con el Mendelssohn narrativo-descriptivo se demuestra muy claramente en las *Fantasías o caprichos* y, sobre todo, en las *Escenas infantiles*. Sin que se le pueda

*Angiolin dal biondo crin* de Boccella y doce de los primeros Lieder alemanes del compositor, que incluyen los basados en el *Wilhelm Tell* de Schiller y algunos sobre otros poetas románticos como Geibel, Fallersleben, Rellstab y Heine. Las piezas aparecen interpretadas según el autógrafo original, lo que permite suponer que las que fueron revisadas por el propio Liszt años más tarde se incluirán de nuevo, conforme a su edición definitiva, en otros discos de la serie.

De la voz de Matthew Polenzani sorprende la extrema ligereza, además de una gran intensidad, fruto de un inquieto vibrato de colorido brillante. Impresiona la facilidad con la que puede abordar las efusiones más líricas de la afectuosa, desbordante escritura vocal de un Liszt fuertemen-



te influido tanto por la vibrante ópera de su tiempo como por la profundidad y la belleza introspectiva del Lied. Sin duda, el inmenso Julius Drake no canta menos que su compañero de viaje: un *legato* puro gobierna sus líneas largas y expansivas, fundadas en una polifonía sin tacha y sazoadas con armónicos punzantes y luminosos.

Elisa Rapado Jambrina

confundir con ningún otro compositor, aquí hallarán por igual muchos motivos de disfrute los amantes de Schumann, Brahms, Schubert, Chopin e incluso Liszt. Los comienzos del *Andante cantabile*, tan chopiniano, y del *Rondó caprichoso*, tan schubertiano, merecen destacarse; también el aire y virtuosismo con que se toca esta última composición mencionada y que en el *Presto agitato* no se confunda la última indicación con el desbocamiento. Dígase lo mismo del *Capricho* y del *Perpetuum mobile*, aunque en ambas piezas cabría desear algo más de carne recubriendo el mero esqueleto compositivo.

Alfredo Brotons Muñoz

#### MENDELSSOHN:

**Cuartetos op. 44, nº 2 y op. 80. Capriccio op. 81, nº 3.** CUARTETO ZEMLINSKY. PRAGA PRD/DSD 250267 (Harmonia Mundi). 2009. 57'. SACD. **PN**



El joven Cuarteto Zemlinsky se mueve aún en las aguas de la búsqueda de la propia definición. Su sonido es valiente, en ocasiones duro, sin complejos ni miramientos que impidan su búsqueda del mensaje directo; en otras, más cuida-

do y reflexivo. Sin embargo, le faltan aún varios grados de profundización en dos aspectos fundamentales que habrán de lograr para situar su nombre entre los mejores del género. Por una parte, ampliar su plasmación del potencial dinámico, abriendo su gama por los extremos y depurando los recursos que ya poseen. Por otra, algo tan fundamental como conseguir mayor equilibrio entre líneas, especialmente en lo relativo a un violonchelo menos presente de lo que sería necesario en muchos momentos.

Nos ofrecen aquí un Mendelssohn vivo, moderno, bien definido en sus ataques y con texturas que ganan en claridad lo que sacrifican en empaste. Magníficamente planteado desde el punto de vista agógico, no peca de gratuidad en ninguna de sus decisiones, mas permite llevarlo aún más lejos en su búsqueda de los nexos con la contemporaneidad. Sus *tempi* son tímidamente incisivos pero necesitan, para cuajar, arriesgarse en terrenos inexplorados para permitirnos hablar de ellos como más que aspirantes a lo referencial. Globalmente, se trata de un Mendelssohn que anticipa claramente producciones que no habrían de llegar hasta casi un siglo después y ahí reside, quizá, su mayor interés. Si deciden adentrarse por ese camino —al que ya apuntan—, a buen seguro podremos hablar



de algo importante. Lo expuesto aquí merece la pena, pero puede dar mucho más de sí. De ellos depende.

Juan García-Rico

**MENDELSSOHN:**

**Sinfonía nº 2 "Lobgesang".**

ELEONORE MARGUERRE, ULRICA STRÖMSTEDT, sopranos; MARKUS SCHÄFER, tenor. CORO DE CÁMARA ALEMÁN. SINFÓNICA DE HEIDELBERG. Director: THOMAS FEY. HÄNSSLER CD98.577 (Gaudisc). 2009. 63'. DDD. **PN**



Hemos comentado ya en alguna ocasión alguna grabación de estos mismos intérpretes haciendo alusión a una toma sonora de poca profundidad espacial que volvemos a lamentar respecto a este nuevo disco. Dejando aparte ese asunto, hay que decir que la prestación orquestal es la de un conjunto voluntarioso, disciplinado pero con una cuerda incapaz de conseguir acompañar su non-vibrato con un trabajo de arco suficientemente creativo como para embellecer el resultado. Tal vez sea producto de falta de formación para una técnica que no consiste únicamente en dejar quietos los dedos sobre la cuerda contra el diapasón. Si se pretende que los arcos de Heidelberg se suban a ese carro téngase claro cómo y, sobre todo, para qué. Viene ello a colación de un sonido que se percibe poco convincente, tanto para el que escucha como muy probablemente para quienes lo producen. Tampoco el viento es nada del otro mundo, ciertamente, con un empaste y afinación sólo suficientes. El resultado es el de una orquesta del montón, de esas que necesitan un director con ilusión y ganas de remangarse. A este respecto, Fey, además de asumir la parte que le toque en lo dicho, vuelve a parecernos en esta ocasión un director solvente, mas sin especial brillo ni finura. Moderado en sus parámetros interpretativos, no cae en las gratuidades que le habíamos escuchado hacer otras veces. Respecto al conjunto coral, sin ser malo tampoco hace un trabajo especialmente relevante. Probablemente lo mejor del disco se encuentre en las prestaciones de la nómina solista, responsable de interesantes aportaciones por parte de ambas sopranos y tenor.

Juan García-Rico

James Ehnes, Vladimir Ashkenazi

**EBULLICIÓN**



**MENDELSSOHN: Concierto para violín en mi menor op. 64.**

**Octeto en mi bemol mayor op. 20.** JAMES EHNES, violín. ORQUESTA PHILHARMONIA. Director: VLADIMIR ASHKENAZI. MIEMBROS DE LA SOCIEDAD MUSICAL DE SEATTLE. ONYX 4060 (Harmonia Mundi). 2010. 58'. DDD. **PN**

El *Concierto* y el *Octeto* son dos bombones mendelssohnianos que cuentan con tantas grabaciones espléndidas que una más, por buena que sea, lo tiene difícil para hacerse con el cetro de la excepcionalidad. Eso es lo que le ocurre a este disco. Dos grabaciones en concierto, con dos versiones excelentes, ni más ni menos. A partir de ahí, que cada uno decida si eso merece ser calificado de excepcional o no. Ehnes es el hilo conductor entre ambas, dado que protagoniza el *Op. 64* y, a su vez, lidera a los ocho instrumentos que ponen

en pie el *Op. 20*. Su violín tiene todas las virtudes necesarias para mimetizarse perfectamente en ambos planos, el orquestal y el camerístico. En el primer caso, la precisión de su arco sorprende en los muchos tramos en los que el compromiso acecha, logrando no sólo salir airoso de ellos, sino dar lecciones de refinamiento. Tras un comienzo ligerísimamente desigual, Ashkenazi impone control y homogeneidad en la plantilla orquestal y va, poco a poco, plasmando una excelente visión de la partitura. Es momento para escuchar con mucha atención la salida de la cadenza del primer movimiento, cómo va liberando progresivamente energía en paralelo al virtuosismo de los arpeggios en *spiccato* del violín, a partir de una férrea contención inicial que se proyecta hasta culminar en una sonoridad pletórica que se desborda y lo inundica todo. Una lectura a conse-



rar entre las mejores, como decíamos arriba.

También la del *Octeto* lo merece —más, si cabe— por virtuosismo, vuelo y precisión. Estamos ante una referencia absoluta cuya interpretación, soberbia, tiene todo lo que necesita esta página para entrar en ebullición y hacernos levantar del asiento contagiados por su vitalidad.

Dos últimos apuntes sobre el disco: magníficas tomas sonoras y duración exigua.

Juan García-Rico

**MOZART:**

**Conciertos para piano nºs 17, 20, 22, 24 y 25. Sonatas para piano nºs 10 y 11. Rondó, K. 382.**

**Minueto, K. 1. Fantasías, K. 396 y 475. HAYDN: Concierto para piano Hob XVIII:11.** EDWIN FISCHER, piano. FILARMÓNICA DE LONDRES.

ORQUESTA DE CÁMARA EDWIN FISCHER. ORQUESTA PHILHARMONIA. FILARMÓNICA DE VIENA. Directores: JOHN BARBIROLLI, LAWRENCE COLLINGWOOD, JOSEF KRIPS, EDWIN FISCHER. 3 CD APR 7303 (Harmonia Mundi). 1933-1947. 221'. Mono/ADD. **PM**



Reedición en el sello inglés APR de todas las grabaciones mozartianas del legendario pianista suizo Edwin Fischer (1886-1960), hechas para EMI entre los años 1933 y 1947 y ya comentadas en su momento desde nuestras páginas de discos al ser editadas por primera vez en CD. Como ya dijimos en su momento, tenemos que destacar la interpretación clásica y sinfónica del *Concierto nº 20*, típico ejemplo de su toque vivo y enérgico, asumiendo sin esfuerzo aparente el doble papel de pianista y director; la energía formidable del *nº 22*, magistralmente acompañado por un joven Barbieroli al frente de una orquesta no identificada; el gracioso,

chispeante y divertido *nº 17*, con un maravilloso Andante en el que se nos muestra el talento de Fischer para diferenciar sentimientos; la claridad expositiva e intensidad trágica del *nº 24* o, en fin, la lucidez, elegancia y vitalidad del *nº 25*, en el que Fischer cuenta con la inestimable colaboración del gran mozartiano Josef Krips. Además, la elegancia y sensualidad puestas de manifiesto en las dos *Sonatas* o el humor y diversidad expresiva del resto de páginas para piano solo que completan el repertorio Mozart de este álbum (el *Concierto nº 11* de Haydn con Fischer dirigiendo a la Filarmónica de Viena desde el teclado es un delicado y hermoso relleno).

Enrique Pérez Adrián

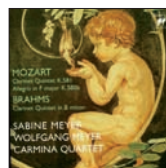
**MOZART:**

**Quinteto para clarinete y cuerdas K. 581. Allegro K.**

**581b. BRAHMS: Quinteto para clarinete y cuerdas op. 115.**

SABINE MEYER y WOLFGANG MEYER, clarinete y corno di bassetto. CUARTETO CARMINA. SONY 88697 646892 (Sony-BMG). 2010. 79'. DDD. **PN**

Los que conocen un poco la evolución de la clarinetista Sabine Meyer están de enhorabuena, pues francamente la interpreta-



ción de la artista sorprende aquí por su vuelta a los orígenes con un claro enfoque hacia la madurez musical. Los hermanos Meyer comparten disco con estos *Quintetos* (Sabine toca el de Mozart mientras que Wolfgang el de Brahms), y es en manos de la primera donde descubrimos la esencia que tantas veces le ha sido ajena en el pasado. Sabine Meyer busca en sus principios para encontrar la simplicidad ingenua añorada; en este caso, su Mozart es valioso por el refinamiento de la sonoridad, por los *tempi* reposados y por una clara apuesta musical casi contemplativa. La clarinetista se acerca a las partituras con humildad y seguridad, sabedora (por fin) de que la esencia va unida a la profunda sinceridad que necesariamente surge siempre de lo noble. Su fraseo es distinguido, la articulación amable y sin brusquedades y su sonido lleno de calidez y humanidad las obras. Su conjunción con el Carmina Quartet es incuestionable: los diálogos se suceden naturalmente, llenos de expresión e intimidad. Son unas interpretaciones libres de prejuicios que con circunspección y libertad abundan en un espíritu

genuino. El Brahms de su hermano es intenso y lírico, cargado de un romanticismo libre de sentimentalismos, donde caben juntos la utopía y la franca espontaneidad. Con emoción y honestidad el clarinetista ilustra la obra, donde confluyen la energía y la fuerza con las delicadezas más sutiles. Es un Brahms también sensible y elocuente, poderoso y dúctil al mismo tiempo. El repertorio se complementa con el *Allegro* de Mozart completado por Franz Beyer para clarinete, corno di bassetto y trío de cuerdas. Un disco, en suma, refinado y sugestivo, que nos acerca con gran calidad a las esencias de ambos compositores.

Emili Blasco

### MUDGE:

**Seis Conciertos a siete partes.** BAROCKORCHESTER CAPRICCIO BASEL. TUDOR 7173 (Diverdi). 2008. 76'.  
DDD. **PN**



El editor John Walsh publicó en 1749 los *Seis Conciertos a siete partes* de Mr. Mudge, más un *Non nobis Domine* añadido. En el detallado título de la edición se aclara que el sexto es realmente un concierto para órgano o clave, pero nada se dice sobre que el primero es casi un concierto para trompeta, dado el importante papel que Mudge le otorgó. Y aunque realmente no lo es, como tal fue interpretado y grabado por Maurice André en tiempos de poco rigor historicista.

El mentado Mr. Mudge ha quedado demostrado ser el mismo que otros documentos citan como el reverendo Richard Mudge (1718-1763), un seguidor de Haendel y de las formas italianas del *concerto grosso* que casi un siglo después de su nacimiento seguían teniendo gran aceptación entre la realeza y la nobleza, de gustos se supone que bastante conservadores. El conocimiento de Haendel le vino dado a Mudge por su estrecha amistad con Charles Jennes, libretista de cinco de los más grandes oratorios de aquél, *El Mesías* entre ellos.

A pesar de lo que podrían considerarse estilísticamente desfasados para la época, merece la pena conocer este conjunto de conciertos, que constituye la única obra publicada de Mudge. El que más se aparta de la línea habitual es el primero, con

su abundante uso de una trompeta que asume diferentes papeles a lo largo del mismo pero sin llegar a ser solista, por mucho que se empeñara André en su búsqueda de repertorio para el instrumento del que era destacadísimo virtuoso. La Barockorchester Capriccio Basel es una agrupación perteneciente a tiempos posteriores, utiliza instrumentos de época, su repertorio está centrado en el barroco tardío y el clasicismo y la interpretación que ofrece de ésta y de las restantes obras es tan rigurosa como sugestiva. El disco ha de gustar y no sólo a los haendelianos.

José Luis Fernández

### PÄRT:

**Fratres. Cantus en memoria de Benjamin Britten. Fratres.**

**Tabula rasa.** GIDON KREMER, TATIANA GRINDENKO, violines; KEITH JARRET, ALFRED SCHNITKE, pianos. VIOLONCHELISTAS DE LA FILARMÓNICA DE BERLÍN. STAATSORCHESTER STUTTGART. Director: DENNIS RUSSELL DAVIES. ORQUESTA DE CÁMARA DE LITUANIA. Director: SAULIUS SONDECKIS. ECM New Series 1275 (Diverdi). 1977, 1983-1984. 55'. ADD. **PN**



Un regalo. Eso y no otra cosa es este disco. Y no porque sea una novedad en sí, que no lo es. De hecho, es uno de los grandes clásicos de ECM casi desde el mismo momento de su publicación, en un ya lejano 1984. Arvo Pärt era por aquel entonces prácticamente un desconocido a este lado del telón de acero y descubrir su música tintineante, estática y de aliento espiritual (del bueno, no como el de tantos otros imitadores) supuso toda una revelación. Desde aquel momento, el compositor estonio se convirtió en uno de los estándares de este sello, fructificando su colaboración en registros impagables como el de la perturbadora *Passio Domini Nostri Jesu Christi Secundum Joannem* o en la *Sinfonía n.º 4 "Los Angeles"* que no hace mucho comentábamos en estas mismas páginas. No estamos, pues, ante una novedad, pero sí ante algo que es mucho más que una reedición remasterizada y reseñada. Y lo es sobre todo por el formato libro, que incluye el ensayo de Wolfgang Sandner ya adjuntado en la edición original, junto a un nuevo prólogo de Paul Griffiths y

las partituras manuscritas de *Tabula rasa* y de *Cantus en memoria de Benjamin Britten*, más las partituras de estudio de todo el programa. Ver la extraña simplicidad de la escritura de Pärt plasmada sobre el papel pautado y comprobar cómo esa simplicidad se llena de sentido y fuerza en cuanto se convierte en sonido es algo extraordinario. ECM y Universal Edition unen así sus fuerzas para homenajear al compositor en su 75 aniversario. Y lo dicho, han conseguido todo un regalo, porque además las interpretaciones siguen tan vigentes como en lo estuvieron en su día.

Juan Carlos Moreno

### PIERNÉ:

**Obras para piano.** LAURENT

WAGSCHAL, piano. TIMPANI 1C1178 (Diverdi). 2009. 62'.  
DDD. **PN**



Timpani ofrece en los últimos años toda una serie de grabaciones de la música de Gabriel Pierné, dotadísimo músico nacido en Metz en 1863, conocido sobre todo porque dirigió los conciertos Colonne durante años y años. Y con este álbum nos llegan cuatro de sus obras para piano solo, una antología que está a la altura de los anteriores Pierné de Timpani. Y que nos colocan ante una evidencia descuidada: Pierné no sólo fue un grandísimo director de orquesta, fue también un virtuoso del piano; aunque no se prodigó como tal, porque ese virtuosismo era como una base para el desarrollo de su oficio, profesión, dedicación...

Atención a esos 26 minutos de las *Variaciones en do menor*: caramba, eso es gran forma, eso es vuelo, alcance, aliento. Es obra de 1918, justo antes de terminar la guerra, pero cuando parecía que el desenlace iba a ser otro. El *Estudio* es una obra breve, temprana, brillante, bella y menor. Las *Tres piezas* (1903) son una secuencia con su propio equilibrio "sinfónico" (el término sinfónico se invoca en el tercer movimiento). El *Passacaille* es, de nuevo, forma variaciones, a la manera del viejo barroco pero con sonido postromántico, once minutos que muestran otra vez la capacidad de desarrollo de este compositor, aunque para eso está el monumento de las *Variaciones* de 1918. Por encima de todo, hay una belleza

que no es clásica ni romántica, que no es puramente humana ni simplemente técnica, porque se alza muy por encima de todo eso. Es belleza que llega y que conquista a quien oye esto.

Atención a este joven pianista, francés de Annecy, Laurent Wagschal, a su virtuosismo puesto al servicio del repertorio francés a descubrir o redescubrir. El disco que comentamos roza la excelencia por el intérprete y por el repertorio que se trae al momento presente. Para que exclamemos: ¿cómo ha podido dejar de tocarse esto durante tanto tiempo? Cómo se ve que a los franceses les sobran compositores.

Santiago Martín Bermúdez

### RATHGEBER:

**Missa St. Benedicti. Obras**

**sacras.** MONTEVERDI ENSEMBLE WÜRZBURG. Director: MATTHIAS BECKERT.

CPO 777 425-2 (Diverdi). 2008. 71'.  
DDD. **PN**



Valentin Rathgeber nació tres años antes que Bach y ambos murieron en 1750. Católico el primero, ambos dedicaron una buena parte de su producción musical al género sacro, casi exclusivamente en el caso de Rathgeber, que tras unos años iniciales de estudios entró en la orden benedictina en la Abadía de Banz, cercana a Bamberg. Salvo estas coincidencias, nada que ver entre ambos, pues la música de Rathgeber pretende llegar lo más directamente posible al espíritu de los oyentes, sin ningún tipo de complicaciones estilísticas, convencido de ser éste un buen camino para alcanzar las puertas del Cielo. Tan convencido estaba, que abandonó el convento durante nueve años para ir a predicar su particular evangelio musical por numerosas ciudades de Baviera, Suiza y Austria.

Publicó veinte recopilaciones de obras, tres de misas, una de música instrumental y el resto de temas religiosos varios, con especial atención al culto a María, característica de la orden benedictina. Este segundo disco de CPO dedicado a Rathgeber contiene como obra más importante la *Missa S. P. Benedicti*, una de las seis que integran su *Op. III*, que se graba por primera vez y se dedica al actual Papa Benedicto XVI, nacido por aquellas tierras. El resto consta de

dos ofertorios también dedicados a San Benito y una serie de obras pertenecientes al culto marial, separados de la misa por un concierto para violín del *Op. VI*, su única recopilación de obras puramente instrumentales.

El Monteverdi Ensemble Würzburg realiza una seria interpretación de las obras escogidas, tanto en los aspectos vocales como instrumentales, destacando la violinista Pauline Nobes como solista del bonito concierto grabado. También los solistas vocales poseen un alto nivel y todo el disco representa una excelente muestra de la obra del buen benedictino Rathgeber grabada con la solvencia que caracteriza a CPO.

José Luis Fernández

**RHEINBERGER:**

**Misa en la menor op. 197. Motetes opp. 107, 133 y 163.** RAINER ÖSTER, órgano. CORO DE CÁMARA DE SAARBRÜCKEN. Director: GEORG GRÜN. CARUS 83.410 (Diverdi). 2009. 67'. DDD. **PN**



Pese a la cierta relevancia que Josef Gabriel Rheinberger pudo tener en su tiempo,

hoy es apenas un nombre recordado por su música para órgano. Efectivamente, en la primera de las obras vocales que integran este disco la utilización del instrumento como soporte habla de un buen conocimiento de sus posibilidades y, más aún, de sus límites como acompañante de un conjunto mixto. Música sin más virtudes que su sencillez y concisión, la *Misa en la menor* expone el ordinario con una armonía tonal típicamente decimonónica mas carente de punciones disonantes que estimulen mínimamente su audición. Como si ante la obra de un dócil compositor *amateur* nos encontrásemos, las reglas armónicas y formales son llevadas a rajatabla en un entorno expresivamente monótono. Nada hay fuera de lugar, ni para bien ni para mal. Tampoco en los catorce *motetes a cappella* que complementan el contenido del disco encontraremos nada que difiera de un estricto ejercicio a cuatro partes. Más grises si cabe que la citada *Misa*, tan sólo en un par de ellos —*Christus factus est e In Dei speravit*— hallaremos pequeños momentos de atrevimiento en el tratamiento de las voces que nos rescaten del letargo. La interpretación es correcta, bien fraseada y

con un empaste que se ajusta a lo que este estilo demanda. Respecto a sonoridades, hay que lamentar que, mientras el equilibrio de la obra con órgano es óptimo, el reflejo de todo el gran segmento exclusivamente vocal adolece de falta de consistencia en graves.

Juan García-Rico

**RIMSKI-KORSAKOV: Scheherazade. HONEGGER: Pacific 231. RAVEL: Bolero.**

DÚO TRENKNER-SPEIDEL, piano. MDG Scene 330 1616-2 (Diverdi). 2009. 69'. DDD. **PN**



Siempre se echará de menos el original, pero también es cierto que las reducciones

para piano a cuatro de obras orquestales permiten ver otro tejido, otra dimensión de la misma obra. Además, se trata de reducciones de los propios compositores. En el caso del *Bolero*, es conocido el experimento: menos-cabo en cuanto a variaciones tímbricas, pero presencia superior del *crescendo*, con un planteamiento más crudo, más implacable. Algo así sucede con la poco conocida reducción de *Pacific 231*, pieza futurista de mucho interés, aunque ese interés se exageró en tiempos. Lo de *Scheherazade* es distinto. Aquí se echa de menos la totalidad, mientras que el detalle sólo tiene un interés superior en la comparación y la memoria de determinados momentos (el barco y la roca imantada es uno de ellos). La musicalidad indiscutible del dúo formado por las alemanas Evelinde Trenkner y Sontraud Speidel muestra su prodigalidad en este contrastado repertorio. Contrastado, por no decir opuesto. Pero no excluyente. De las dulzuras de las *Mil y una noches* a la aspereza, el *crescendo* y la rítmica obsesiva de *Pacific 231*. Y de ahí al *ostinato* más llevadero pero no menos inquietante del *Bolero*.

Un dúo pianístico excelente, un buen disco, que en el *Bolero* y en *Pacific 231* (aquí, poco ferroviario, diríamos) se torna magistral.

Santiago Martín Bermúdez

**RODRIGO:**

**Concierto andaluz. ASSAD: Interchange.** LOS ANGELES GUITAR QUARTET, guitarras. SINFÓNICA DE DELAWARE. Director: DAVID AMADO. TELARC 31754 (Índigo). 2009. 55'. DDD. **PN**



Stefano Bollani

**GERSHWIN: RAPSODY IN BLUE; CONCIERTO EN FA**

Riccardo Chailly

La nueva versión de referencia de la *Rhapsody in Blue* de Gershwin.

El jazz y el clásico se encuentran en esta electrizante interpretación en directo del famoso pianista de jazz Stefano Bollani en la que la Gewandhaus, bajo la batuta de Riccardo Chailly, sigue la partitura de la versión para jazz-band con orquestación de Paul Whiteman.

GERSHWIN: RAPSODY IN BLUE; CONCIERTO EN FA; SUITE SINFÓNICA CATFISH ROW; RIALTO RIPPLES

STEFANO BOLLANI, PIANO  
GEWANDHAUSORCHESTER  
RICCARDO CHAILLY



deccaclassics.com

EN CASTELLANO



universalmusic.es



www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET



Una delicia el inicio del *Concierto andaluz* de Rodrigo. Cuando uno empieza a

escucharlo ya se le dibuja una sonrisa en el rostro y está predispuéstimo a pasar casi media hora de felicidad. Ese Tempo di bolero encantador da paso a un inspirado Adagio de esos que se recuerdan siempre una vez se haya escuchado por primera vez. Y al final, el vigoroso Allegretto, entre los ritmos de sevillana y de zapateado, espléndida conclusión para una obra extraordinaria. Sus dedicatarios, Los Romero, grabaron una versión estupenda que ya es historia, pero a la que ésta nada tiene que envidiar. LAGQ es un cuarteto excepcional, técnicamente impecable, heterodoxo en cuanto a preferencias y repertorio, abierto a todo —o a casi todo— y sus discos son realmente interesantes y en más de una ocasión, sencillamente fascinantes. Éste es uno de ellos, no sólo por la sensacional versión de la obra de Rodrigo —junto a una orquesta estupenda y bien dirigida, que es, por cierto, la que estrenó el *Concierto andaluz* hace más de cuarenta años — sino también por la obra de Assad, plena de colorido y rica en imágenes. Este *Interchange* se basa en música de diversas tradiciones: sefardí, flamenco, jazz, popular brasileña, etc... para terminar con una sugerente mezcla de todo ello. Composición atractiva pensada en cada uno de los miembros del cuarteto y a la vez en todos ellos como conjunto, la orquesta tiene un papel fundamentalmente acompañante sin llegar a ser del todo subsidiario y el conjunto funciona. Por supuesto que los intérpretes ayudan lo suyo, ya que se implican y no esconden que lo pasan en grande, lo mismo que les ocurre con la magistral obra de Rodrigo. Buenísimo.

Josep Pascual

#### ROSSINI:

**Canciones.** ANNA BONITATIBUS, mezzo; MARCO MARZOCCHI, piano. RCA 70532 (Sony-BMG). 2009. 62'. DDD. **PN**



Cantante que cuenta con un importante currículo, escénico y discográfico, barroco y mozartiano, dos

Antonio Pappano

## SALTA AL OÍDO



#### ROSSINI: Stabat Mater.

ANNA NETREBKO, soprano; JOYCE DIDONATO, mezzosoprano;

LAWRENCE BROWNLEE, tenor; ILDEBRANDO D'ARCANGELO, bajo. CORO Y ORQUESTA DE LA ACADEMIA DE SANTA CECILIA DE ROMA. Director: ANTONIO PAPPANO. EMI 40529. 2010. 58'. DDD. **PN**

Es difícil reunir hoy un cuarteto vocal tan mediático como oportuno para esta incommensurable partitura rossiniana. Y los resultados saltan al oído: voces ricas, canto cuidado de estilo, penetración entre los intérpretes. De inmediato, la versión se impone entre las mejores de la discografía, a la altura de las de Muti y Giulini (ambas de 1982) o la más posterior de Chailly

importantes pilares para enfrentarse luego al repertorio rossiniano y aunque en esta colección de canciones surge inevitablemente la referencia a Horne o Bartoli, hay que reconocer que la mezzo de Potenza sale bastante airosa en la posible confrontación. Sin el arrojado de una, la más veterana de aquellas dos, ni el encanto arrollador de la más joven, Bonitatibus sabe diferenciar cada tema, destacar cada clima, narrar cualquier episodio en una amplia muestra de la imaginación del compositor pesarense, ya que abarca varias de sus etapas creativas y musicando diferentes estados de ánimo o situaciones. Lo consigue Bonitatibus a base de una voz lírica, homogénea, clara y candente que, bien emitida, corre sin dificultad por la zona central de su registro. Puesto que son temas que no exigen una extrema vocalidad, más bien la dicción suficiente para que el mensaje sea eficaz y el clima necesario de la página, bien servido como ya se indicó por esta elegante intérprete. Como dato curioso, Bonitatibus incluye seis versiones del *Mi lagnerò tacendo* metastasiano (página en la obra a cargo del personaje de Laodice en *Siroè*), versos que tanto gustaron e inspiraron a Rossini, pues dejó de ellos no menos de dos docenas de ejemplos. Con el excelente acompañamiento de Marzocchi que canta con la solista, la apoya y hasta a veces casi intenta superarla, Bonitatibus encuentra dos momentos particularmente felices, como mejor prueba de lo que la cantante puede dar de sí, en el *Ave María* sobre dos notas y, en contraste con ésta, en *A Grènade*.

Fernando Fraga

#### SCHUBERT:

##### Obras para piano a cuatro

manos. PAUL LEWIS, STEVEN ORBORNE, piano. HYPERION 67665 (Harmonia Mundi). 2010. 76'. DDD. **PN**



No es nada fácil escribir sobre música y sobre intérpretes, sobre todo porque cada cual tiene sus gustos personales y sus prioridades estético-interpretativas. Y para un servidor este es uno de los principales caballos de batalla: no anteponer lo personal y procurar siempre la objetividad máxima. La empresa puede no ser nada cómoda, pues, lo dicho, cada uno se emociona de diferente forma y con diferentes intérpretes. El caso es que el abajo firmante adora la música de Schubert por todo lo que ésta encierra en bondades emocionales: el fraseo romántico que cuida la melodía como principal valor a través de la órbita romántica heredera del lenguaje más clásico, la ensoñación más genuinamente utópica y una religiosidad conmovedora, por citar algunas de ellas. El disco que tenemos entre manos, escuchado y revisa-



llar un esplendoroso *Inflammatus*, la intensidad dramática de la mezzo, hoy una de las intérpretes rossinianas de mayor rango, el impecable buen gusto del tenor (superando con comodidad las conocidas dificultades de su parte) y la atrayente, noble sonoridad del bajo.

Fernando Fraga

do especialmente, nos destina a un Schubert brillante y cuidadoso, que expone fervorosamente buenas formas y decoro; unas versiones potentes en empuje y vitalidad que encierran fogosidad y ardor. Los dos intérpretes, fieles a sí mismos con una forma de tocar más parecida entre ambos que disímil, resumen un Schubert consecuente y concreto, expresado con intensidad y vigor, contrastes y dinámicas. Mas el pero, está claro para el abajo firmante: falta candor y sencillez, llaneza en el fraseo y vida interior. Éste es un Schubert carente de experiencias íntimas al que le falta esa quimera antes citada. Sí, abunda en corrección y objetividad y técnicamente no se respira nada molesto, pero si se tiene una idea sobre lo que se espera sentir tras estas excelsas músicas, puede no corresponderse con las versiones de los británicos. Estos, sin herir pero sin profundizar abogan por unas interpretaciones ligeras y de tenues emociones.

Emili Blasco

#### SCHUBERT:

**Viaje de invierno.** CHRISTIAN HILZ, barítono; ECKART SELLHEIM, piano. BRILLIANT 94053 (Cat Music). 2010. 64'. DDD. **PN**



Otro viaje... ¿Otro invierno? ¿Otro Schubert? No necesariamente superfluo, este

José María Sánchez-Verdú

## TRAGEDIA DE LA ESCUCHA



## SÁNCHEZ-VERDÚ:

**Aura.** SARAH SUN, soprano; TRUIKE VAN DER POEL, mezzosoprano; ANDREAS FISCHER, bajo; MARTIN NAGY, TENOR; GUILLERMO ANZORENA, barítono. NEUE VOCALSOLISTEN STUTTGART. KAMMERENSEMBLE NEUE MUSIK BERLIN. Director: JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ-VERDÚ. KAIROS 0013052KAI (Diverdi). 2010. 65'. DDD. **PN**

Aún está por definir, por situar históricamente esta música, la producida por José María Sánchez-Verdú (n. 1968), así como la de sus compañeros de generación, los españoles Posadas, Camarero, pero también la de los compositores de fuera de nuestras fronteras (Saunders, Neuwirth, Widmann...). Para ellos, el término posmoderno no tiene sentido, pues no se trata aquí de vestir con nuevos ropajes el legado del pasado, sino de tomar una postura de renovación del lenguaje con tanta radicalidad y compromiso como se hizo en épocas anteriores, pero ahora sin pertenencia a ningún grupo ni postulado previo. Los signos de vanguardia permanecen, sin embargo, pues no de otra manera hay que recibir esta música, la influida por la tendencia americana, que privilegia el valor del sonido, en Camarero, o la expresada, musitada por Verdú en sus frágiles tejidos sonoros. Tal vez la gran diferencia con tiempos

recientes estriba en que el material ya no se expone con la acritud de quien toma esta posición de vanguardia como una pequeña y particular forma de revolución. A los gritos de antes han sucedido los silencios del tiempo presente. La interrogante se plantea cuando confrontamos esta música de *Aura*, de Sánchez-Verdú, inscrita en el género de la ópera, con las obras dramáticas provenientes, por ejemplo, del área de habla inglesa. Al lado de las piezas firmadas por Barrett, Dillon o Ferneyhough, altamente expresivas, por encima de todo teatrales, y con uso sistemático del bel canto, esta propuesta de Verdú, ¿no parece más inclinada hacia la modernidad, toda vez que los lazos con el pasado quedan minimizados en beneficio de un material que se ha despojado de toda retórica y funciona según la pulsión del propio sonido y no del valor exclusivo del texto? Dicho de otra manera, el genio de Sánchez-Verdú, con esta *Aura*, de 2007-2009, sobre texto de Carlos Fuentes, está en otorgar musicalidad a un género que se ha venido tratando con demasiada crispación en los últimos tiempos, ya desde el mismo Carter, en su no lograda ópera *What next?* Si la posición de Carter, o la de Ferneyhough o Dillon, pasa por dar privilegio al recitado, para que sea el hilo conductor de una



obra en la que la instrumentación es secundaria, y sólo pendiente del subrayado (postura neoclásica, también presente en Henze, en Tippett...), en *Aura* se observa una línea de continuidad con la propuesta por Luigi Nono en *Prometeo*: se vertebra el drama solamente a partir del comportamiento del sonido en sus múltiples variantes, con lo que la voz deja de ser fuente sonora protagonista. El texto, simplificado, se deshace en mil pedazos y se nos aparece de forma fragmentaria. Así, la voz es un instrumento más (murmullo, susurro, *sprechgesang*) y ya la orquesta no está a su servicio. Se logra un material compacto en la densidad dramática al tiempo que una sutileza extrema en el tratamiento de los timbres. De esta forma, Verdú sigue el camino de Nono, en el que importa la tragedia de la escucha, de la misma manera que Zimmermann ahondaba en la senda abierta por Berg en *Wozzeck* y la idea de obra total.

Como en Nono, Verdú da protagonismo en varias partes de la obra a los instrumentos que, como la tuba, crean ambientes sofocantes y estáticos. El drama parece detenerse en favor de instantes de sonidos mantenidos. Y, como en Nono, en *Aura*, las voces dan la impresión, en su levedad, de proceder de muy lejos, casi como si hubieran dado comienzo a su exposición mucho tiempo antes. El ensemble instrumental que reúne aquí el sello Kairos, que procede de la representación en el Volksbühne de Berlín, en 2010, se apoya en el magnífico trabajo de difusión del sonido que ejercen los miembros del Experimentalstudio de la emisora de la SWR, de donde sobresale la labor del auráfono (basado en la resonancia de tres gongs y dos tamtams), cuyos resultados, en la escucha, no están lejos tampoco de los conseguidos por el grupo experimental de Friburgo en las representaciones de *Prometeo*. En ambos casos, el logro está en concebir una música que desafía al tiempo, pues se impone, por encima de todo, el sentido de inmovilidad (de la acción, de los timbres, que a veces parecen como coagulados), esperándose del receptor que atienda más a las sensaciones frente al hecho sonoro que al devenir de una convención dramática.

Francisco Ramos

Matthias Goerne, Alexander Schmalcz

## EN PERSONA



## SCHUBERT: Noche

y sueños. MATTHIAS GOERNE, barítono; ALEXANDER SCHMALCZ, piano. HARMONIA MUNDI HMC 902063. 2008. 61'. DDD. **PN**

Del gigantesco cancionero schubertiano, Goerne ha extraído 17 piezas que rondan dos temas románticos por excelencia: lo nocturno y lo onírico. La selección ha sido rigurosa pues, salvo el shakespeareano *A Silvia*, lo demás está poco trajinado. Y, a pesar de que lo monográfico del concierto pueda pare-

cer un espacio estrecho, las connotaciones temáticas, la diversidad de talentos y los incontables recursos del cantante ensanchan generosamente el camino.

La noche puede ser trágica, sugestivamente misteriosa, serena, tempestuosa, protectora, escenario de la soledad, reminiscencia de lo perdido, espera del alba. El sueño se desplaza de la pesadilla a la utopía, hasta la amada ideal vista de cerca o de lejos, el retorno de paisajes añorados y extraviados, la luz ilusoria y convincente del país donde



cualquier deseo se sacia y se alcanza la beatitud del nirvana. De todo nos anuncia Goerne con un arte que los aficionados locales hemos recibido y devuelto con el mayor entu-

siasmo. No vamos a descubrir ahora que Schubert es su que-rencia más fuerte y que la sirve con su musicalidad proverbial, su sutileza para manejar la clara levedad o la oscura gravedad de sus emisiones, el incontable catálogo de sus matices, su perfecta afinación, la intención microscópica de su decir.

El pianista, prudente, de rica timbración y fraseo pulido, escucha al cantante con tal atención que los dos acaban siendo Schubert en persona.

Blas Matamoro

registro apunta a una personalidad. En efecto, Hiltz, barítono de repertorio entre barroco y contemporáneo, se vale de sus limitaciones e irregularidades vocales para montar un retrato personal. Más que barítono se trata de un tenor corto, cuyo timbre se denuncia al ir subiéndose en la tesitura. Oscurece el color para "abaritonarlo" y raspa un poco los graves para darles hondura, engolando un tanto el centro para completar la faena. Su fuerte es la dicción, implacablemente clara y articulada con detalle en un fraseo recitado e intencional. Va desde la tensa escena de *El tilo*, *El correo* y el final *Organillero* a la estática contemplación de *Soledad*, *Mirada retrospectiva* y *Última esperanza*. Su talento es siempre íntimo y rehúye cualquier patetismo pero sin perder variedad expresiva, lo que permite sostener el hilo que hace de este memorable ciclo una historia: un alma desolada ante la propia devastación de su biografía, reflejada en la yerta evidencia de un paisaje invernal.

A primer plano pasa el pianista, de una certeza magistral. A veces, cuando las partituras lo permiten, suena descriptivo y protagonista. Baste escuchar el viento en las hojas del tilo, el toque del postillón que se aproxima, el chillido del grajo, la resignada cantilena del organillero. Y Schubert, desde luego, siempre.

**Blas Matamoro**

### SCHUBERT: Sonata "Arpeggione". Lieder (transcripciones).

ANTOINE TAMESTIT, viola; SANDRINE PIAU, soprano; MARKUS HADULLA, piano. NÄIVE V 5219 (Diverdi). 2009. 58'. DDD. **PN**



La versión de la *Sonata Arpeggione* que nos proponen esos dos artistas que son

Antoine Tamestit y Markus Hadulla tiene muchos de los elementos que uno puede esperar en una lectura moderna de las buenas: es hermosa, transparente, musicalmente impecable, con una sonoridad siempre muy cuidada, un dulce sentido del *cantabile* y evidente encanto expresivo, pero no faltará quien piense que para entrar en la lista de las grandes referencias hace falta otra melancolía, otro abandono, otra intensidad, y quizás no le falte razón. Por otra parte, en los arreglos para viola de una serie de lieder schubertianos (seis en

total) las finas resonancias vocales pueden crear felices momentos de divertida espontaneidad, como en *Die Taubenpost*, y también climas nostálgicos de insuperable belleza, caso de *Nacht und Träume* o *An den Mond*. Además, la soprano Sandrine Piau, gran dama del barroco, se une a la pareja con su reconocida limpidez en dos páginas muy distintas, la romanza de Helene de *Der häusliche Krieg* y el lied *Der Hirt auf dem Felsen*, demostrando en ambas que una cantante de verdad lo es siempre, cante lo que cante, esté o no en su espacio más afín. Y de la suma de todo ello resulta una sesión de cámara no totalmente redonda, pero sí más que notable.

**Asier Vallejo Ugarte**

### SCHUMANN: Kinderszenen op. 15. Davidsbündlertänze op. 6. Sonata n.º 2 op. 22.

ANGELA HEWITT, piano. HYPERION 67780 (Harmonia Mundi). 2009. 76'. DDD. **PN**



He aquí un Schumann a momentos afectado y desigual, bello de sonido pero desnaturalizado en cuanto a *tempi* y expresión. Angela Hewitt tiene muchas virtudes, eso es innegable, y entre ellas nos consta la necesidad-capacidad por re-interpretar todo lo que ella siente como necesario, pero esto afecta a veces a la música y su más lógico discurso. Es el caso, pues aquí se escucha un Schumann tierno, contrastado y arrebatado que nos sitúa en una estética libre de prejuicios pero falta momentáneamente de sincera naturalidad. Sí que es cierto también que hay lugar para la ternura y la belleza sonora, el *legato* más exigente o los matices más contrastados: su uso del pedal posibilita igualmente un sonido dulce y recreado con introspección, pero la sensación general es la de unas versiones un tanto desequilibradas, con un *rubato* innecesariamente artificioso. El Schumann que propone la intérprete es vigoroso y preciso, cándido y sugerente... e intencionalmente distinto de lo escuchado hasta la fecha. Obviamente el sonido de la grabación es inmejorable, al igual que la presentación del disco. Ya saben, si andan tras lo poco académico y lo estéticamente forzado, éste es su disco.

**Emili Blasco**

### SCHUMANN: La peregrinación de la rosa op. 112 (versión original con piano).

ANNA LUCIA RICHTER, soprano; CHRISTOPH PRÉGARDIEN, tenor; MICHAEL DAHMEN, bajo; MICHAEL GEES, piano. SÜDDEUTSCHER KAMMERCHOR. Director: GERHARD JENEMANN. CARUS 83.450 (Diverdi). 2009. 63'. DDD. **PN**



Ni como oratorio ni como ciclo de lieder propiamente dichos puede clasificarse

esta hora de música plenamente romántica. Así, prescindamos de etiquetas y hablemos de música. El conocido argumento que narra la transmutación de una rosa en mujer y su experiencia amorosa y vital está plagado de alusiones simbolistas que, sin duda, era tentador para el idealismo romántico. En este caso disponemos de la infrecuente versión original que, posteriormente, el propio compositor orquestaría. La interpretación cuenta con un grado de delicadeza general que resulta idónea al matiz de fragilidad del argumento. Comenzando por la intervención del conjunto coral, del que además se extraen puntuales intervenciones solistas de nivel muy notable, nos sorprende su atinada frescura tímbrica. La prestación pianística, por su parte, goza de ligereza y movilidad en los acompañamientos liederísticos, dotándose de mayor contundencia en las intervenciones *tutti*. Sobresaliente también la joven Anna Lucia Richter, sabiendo jugar sus cartas de levedad y vuelo, mínimos vibratos y blancura en el color. Excelente, Prégardien se deja seducir por el encanto de tanta juventud alrededor y comparece con la sensatez madura de quien conoce sus medios y no osa rebasarlos. Ofrece momentos de matización exquisita —*Und wie ein Jahr veronnen ist*, por ejemplo— sirviendo en bandeja un nivel de introversión que la hermosísima Rosa aprovecha con inteligencia. La dirección de Jenemann se adivina acertada en un terreno en el que cualquier intervención excesiva no haría más que mancillar la naturalidad. Si hemos de ponerle un pero es que en ciertos puntos dramáticos se quede un grado por debajo de la vehemencia emocional que parece pedir el texto. Por lo demás, realmente un gran disco.

**Juan García-Rico**

### SCHUMANN: Sinfonías. Pieza de concierto para cuatro trompas op. 86.

SINFÓNICA DE VIENA. Director: FABIO LUISI. 2 CD ORFEO C717102H (Diverdi). 2006-2008. 154'. DDD. **PN**



Fabio Luisi sabe que enfrentarse al Schumann sinfónico es jugar con fuego. Lo demuestra, a

lo largo de las obras que integran el presente álbum. Dispone de una orquesta solvente, capaz de afrontar la gran dificultad idiomática de muchos pasajes "poco pensados" para la instrumentación que los desarrolla, y con la ductilidad necesaria para imprimir un grado de espontaneidad que refresque la cargada escritura de muchas de estas páginas. Con ello, la batuta del italiano salta a la cancha con ganas de poner el marcador a su favor y acaba consiguiéndolo. La *Primavera* suena ilusionada, algo ingenua si se quiere, pero con un toque de gracia idóneo para resaltar el clasicismo que subyace como elemento generatriz de la obra. A continuación, en la *Segunda*, siendo el punto más bajo del ciclo en cuanto a su factura, Luisi consigue soslayar con inteligencia los muchos puntos flacos y presentárnosla como un todo creciente que va captando interés según avanzamos. Sensacional la *Renana*, plasmada con ardor y nervio. Tanto que incluso, en algún pasaje, el discurso puede perder cierto grado de estabilidad, pero sin llegar a mayores. Y una vez cogido impulso, el efecto se prolonga hasta la *en re menor*. Llegados a este punto nos encontramos en la cumbre de un álbum que ha ido ganando vigor y, con ello, entidad. La llama que prendió en esa magnífica *Tercera* incendia ahora una *Cuarta* que escucharemos pletórica y robusta, tocada por una orquesta completamente entregada. Una *Op. 120* que lo tiene todo y sirve bien para poner el broche a una integral que puede competir con cualquiera de las mejores. A falta de alguna de las oberturas que suelen ser complemento habitual se incluye la no demasiado frecuente *Konzertstück para cuatro trompas*, excelentemente plasmada.

**Juan García-Rico**

¿no encuentra sus discos?

**diverdi.com**

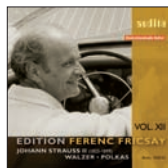
**SHOSTAKOVICH:**  
**Cuartetos de cuerda n°s 7 y 8**  
**opp. 108, 110. Quinteto con**  
**piano op. 57.** EVGENI KOROLIOV,  
piano. CUARTETO PRAZÁK.  
PRAGA PRD/DSD 250270 (Diverdi).  
2010. 67'. DDD. **PN**



Es éste uno de esos discos excelentes que es muy probable que se conviertan en clásicos de la fonografía en poco tiempo. Imaginemos un aficionado que, acaso por reticencia, no se ha zambullido aún en esa maravilla que es la música de cámara de Shostakovich, dominada por quince cuartetos de cuerda. Pues bien, éste sería *su disco*. El más conocido de los cuartetos, el *Octavo, op. 110*, de 1960; y el inmediatamente anterior. Más el perfecto *Quinteto con piano en sol menor, op. 57*, de veinte años antes. Son estas tres piezas un resumen de los humores y las inspiraciones del compositor ruso (soviético), desde la vivacidad hasta la desolación, pasando por la denigración sonora, por lo grotesco. Pero es bien conocido del aficionado el buen hacer, el rigor, la intensidad del Cuarteto Prazák en este repertorio y en otros muy distintos. Por ejemplo, un magnífico disco es el que contiene ese otro gran quinteto de la historia, el *Op. 44* de Schumann; allí el Prazák toca con el mismo pianista, Evgeni Koroliov. El Shostakovich de 1960 es el que ya se atreve a volar sin grandes disimulos y obtiene la complicidad, el concurso, el apoyo de no pocos intérpretes de generaciones posteriores. Así fueron surgiendo los quince *Cuartetos*. Pero gracias a la renovación de los grupos de cámara se mantiene viva esa aportación (que, como la sinfónica del mismo compositor, *crece con el tiempo*, y perdonen esta expresión que a uno le gusta repetir cuando viene a cuento). El Cuarteto Prazák, formado por músicos checos, es uno de esos grupos que recoge el testigo con sabiduría, virtuosismo y equilibrio entre profundidad y humorismo oscuro. Pero adviértase que, pese a que es un cuarteto con treinta y cinco años de edad, se forma justamente cuando fallece el compositor. Por eso un disco como éste es una pequeña maravilla, gracias al Prazák y a sus asociados, de algo más de una hora; para alimento del alma, y el alma sólo es de Dios.

Santiago Martín Bermúdez

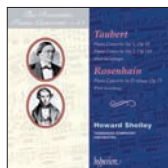
**J. STRAUSS II:**  
**Valses y polcas.** SINFÓNICA RIAS DE BERLÍN. Director: FERENC FRICISAY.  
AUDITE 95.629 (Diverdi). 1950-1952.  
68'. Mono/ADD. **PN**



Volumen duodécimo de la excelente *Edición Fricsay* de Audite cuyos once primeros álbumes ya han sido comentados puntualmente desde estas mismas páginas. El que motiva este comentario contiene varias de las páginas más populares del rey del vals (*Danubio azul, Voces de primavera, Vals del Emperador, Vida de artista, Perpetuum mobile, Polka pizzicato*, etc.), interpretadas con la convicción, intensidad y brillantez a que nos tenía acostumbrados este sensacional director, cuyo talento, idioma y sentido del estilo nos parecen los adecuados para traducir esta deliciosa música, al nivel de los Krauss, Boskovsky, Kleiber, Karajan o quien se les ocurra en la recreación de estas páginas. Las grabaciones, hechas en sonido monofónico por la RIAS de Berlín entre 1950 y 1952, es la primera vez que se publican, son técnicamente perfectas y nos muestran sin problemas el intenso *modus operandi* del genial Fricsay. Imprescindible tanto para los amantes del segundo de los Strauss como para seguidores del director.

Enrique Pérez Adrián

**TAUBERT:**  
**Conciertos para piano y**  
**orquesta n°s 1 y 2.**  
**ROSENHAIN: Concierto para**  
**piano y orquesta op. 73.**  
HOWARD SHELLEY, piano y director.  
SINFÓNICA DE TASMANIA.  
HYPERION 67765 (Harmonia Mundi).  
2009. 72'. DDD. **PN**



Como ya se ha comentado desde éstas líneas, la labor que están realizando el pianista Howard Shelley y la Tasmanian Symphony Orchestra es asombrosa, tanto desde el punto de vista musicológico como por la feliz asociación artística que forman. Esta vez unen sus esfuerzos para iluminar obras de dos autores alemanes coetáneos de Chopin, quienes escribieron música desde la óptica más romántica a partir de un piano virtuoso e imaginativo expresi-

vamente. Los conciertos aquí incluidos tienen su garra y bastantes bondades; una escritura rica en recursos y un discurso de fácil escucha. El berlinés Wilhelm Taubert (1811-1891) es quien muestra una herencia chopiniana más acusadamente, con un tratamiento del instrumento solista a lo virtuoso, con constantes diálogos con la orquesta y una partitura elaborada a partir de una sólida técnica (no en vano era pianista). La música respira grandilocuencia pero no sentimentalismos insubstanciales, una expresión franca que busca emocionar sin demasiado almiar. Orquesta y piano alternan agradadamente con riqueza temática y equilibrio estructural. La obra del también pianista alemán Jacob Rosenhain (1813-1894) tiene más personalidad al mismo tiempo que ingenuidad. A pesar de que es un concierto de gran vitalidad temática (con ciertos aromas a Brahms), con un piano solista como indiscutible protagonista, su escritura abusa de recursos académicos (¿quizás influencia del que fuera su profesor Johann Baptist Cramer?), aunque no por ello pueda decirse que no goza de inspiración. De las interpretaciones ha de decirse que como siempre, respiran vitalidad y credibilidad, eficacia y palpación. Shelley y los suyos están en forma, y parece que hay para rato.

Emili Blasco

**TUPPURAINEN:**  
**Rod/Bla.** MAGNUS BROO, trompeta,  
percusión; MIKKO INNANEN, saxofón;  
JOONAS RIIPPA, armónica; AKI  
RISSANEN, piano; PEKKA TUPPURAINEN,  
electrónica, guitarra.  
2 CD AEON AECD 1091 (Diverdi). 2009.  
120'. DDD. **PN**



Es al campo del jazz y de la improvisación adonde pertenece esta grabación del sello francés Aeon, que lleva ya cuatro registros, en alianza con la firma escandinava Ilma, de música presidida por el virtuosismo y la inspiración del instante y, siempre, con un grupo reducido de intérpretes. A los discos anteriores, comandados por Risanen, Pohjola e Innanen, se suma ahora este doble CD que viene liderado por Pekka Tuppurainen (n. 1980), sin duda una figura en el campo de las músicas libres y desprejuiciadas en este momento en Finlandia. Tuppurainen defiende con un largo, excesivo

texto insertado en el cuadernillo que acompaña al CD, esta propuesta, nacida como mezcla de combo de jazz y de música improvisatoria, pero que no deja de tener un hilo conductor. Ese hilo, que el propio Tuppurainen justifica en sus notas como un concepto de la música cercano al que artistas como Bowie o Eno han desarrollado sobre todo en los últimos 70 y primeros 80, no se deja ver aquí con claridad y si más bien una consideración de la banda de improvisación como ente mutante, tanto en la plantilla y arsenal instrumental (silbidos, electrónica, armónica, clarinete indio, aparato de radio, sonidos de pájaros) como en la creación de las mismas piezas que conforman el extenso repertorio (dos horas de música). La variedad está asegurada, como lo atestigua esta alternancia entre temas muy característicos del jazz tradicional, presente en las piezas impares del registro, y en el gusto por el ruido y la experimentación en los temas pares. Así tenemos que al primer tema, *Abdulmajid*, de muy simple concepción, le sucede una pieza muy sofisticada, cuyo título y ritmo metronómico (*Tick tock*), guarda alguna relación con ciertas prácticas del Pink Floyd de los años 70 (se piensa en el álbum *Wish you were here*). De entre las secciones más llamativas, por la espectacularidad de la sonoridad y por la espléndida grabación, destaca la sexta pieza, una formidable *Un homme avec un chapeau*. En el uso aquí, como también en momentos felices del segundo CD (*The sun also rises, Good evening*), de instrumentos exóticos y el empleo ocasional de la voz (recitativa, también de ecos tribales) enlazan esta propuesta de Tuppurainen con la que planteara Heiner Goebbels en su excelente ciclo *Black on White*: el intérprete sobrepasa el papel convencional para erigirse en multiinstrumentista.

Francisco Ramos

**TURINA:**  
**Canto a Sevilla.** LUCIA  
DUCHONOVÁ, mezzosoprano. NDR  
RADIOPHILARMONIE. Director: CELSO  
ANTUNES.  
HÄNSSLER CD 98.608 (Diverdi). 2010.  
55'. DDD. **PN**



Es probable que esta nueva versión de las canciones orquestales más conocidas de Turina pueda ser una buena embajado-

ra de nuestra música en el extranjero. La orquesta hace justicia a la paleta tímbrica imaginada por el compositor, tan colorista. Maderas y vientos dialogan especialmente bien a los órdenes del brasileño Celso Antunes, un músico creativo y atento al que sólo en ocasiones se le podría objetar cierta contención expresiva ante la libertad de trazo de estas páginas. También la voz de Duchonová tiene atractivo y anchura suficientes para abordar las piezas más comprometidas, como la *Salve* o la *Farruca*.

Sin embargo, es posible que las versiones presenten algún problema de escucha a los compatriotas del compositor, que podríamos echar en falta algunos criterios interpretativos habituales. Por ejemplo, la emisión vocal es demasiado próxima estilísticamente al modelo clásico-romántico, por lo que ciertos ornamentos y pasajes deudores de la cultura popular y el flamenco quedan refinados en exceso. Un ejemplo lo constituiría el conocido quejido inicial de *Cantares*, un "ay" interpretado con tal suavidad y encanto que nos podría recordar a Mozart. El otro lo constituiría la dicción: a las dificultades habituales entre los extranjeros a la hora de asumir las eñes o la erre, se añade una extraña resonancia de aire en la c y la t. Lo cierto es que, si nos sobreponemos a estas dificultades, lograremos disfrutar de momentos muy agradables.

En el libreto, una omisión importante: los poemas.

Elisa Rapado Jambrina

### VIEUXTEMPS:

**Conciertos para violín y orquesta n°s 4 y 5. Fantasia appassionata.** VIVIANE HAGNER, violín. FILARMÓNICA FLAMENCA.

Director: MARTYN BRABBINS. HYPERION CDA67798 (Harmonia Mundi). 2009. 67'. DDD. **PN**



Vieuxtemps destacó en vida como gran violinista y muchos le consideraron el sucesor natural de Paganini. Fue un virtuoso extraordinario según dicen



Valeri Gergiev

## WAGNERIANO CONFIRMADO



### WAGNER: Parsifal.

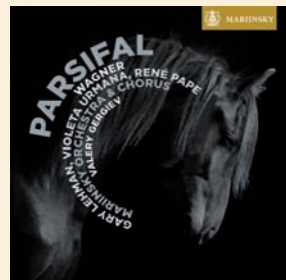
EVGENI NIKITIN (Amfortas), RENÉ PAPE (Gurnemanz), GARY LEHMAN (Parsifal), ALEXEI TANOVITSKI (Titurel), NIKOLAI PUTILIN (Klingsor), VIOLETA URMANA (Kundry). CORO Y ORQUESTA DEL TEATRO MARIINSKI. Director: VALERI GERGIEV.

4 CD MARIINSKY MAR0508 Diverdi). 2009. 258'. DDD. **PN**

Ya es sabido que no siempre coinciden las excelencias interpretativas en los buenos maestros de ópera. Podía haber ocurrido que el protagonista de esta versión, magnífico director del repertorio ruso (recuerden las más de 20 óperas de compositores de su país llevadas a la escena en el Mariinski y publicadas en su mayoría en DVD, todas ellas de un nivel artístico y musical extraordinario), no tenía por qué estar igual de acertado en otros repertorios operísticos de culturas y estilos distintos. Pero Gergiev, como otros veteranos de la ópera (recordemos a Abbado, Muti, Levine o Maazel, por citar a cuatro de los directores vivos más conocidos), está visto que brilla por igual en cualquier ópera de cualquier clase y estilo. Desde el punto de vista orquestal, este nuevo *Parsifal* nos muestra a un verdadero wagneriano confirmado. Sólo tienen que oír el primer prelude, que posee la emoción, amplitud, introspección y refinamiento de los grandes en esta música

(Knappertsbusch, Kubelik y Solti incluidos). Gergiev sirve con justeza y equilibrio absolutos el propósito estilístico y dramático de la obra, todo expuesto sin exceso ni precipitación, todo paladeado con *tempi* relativamente amplios que no tienen nada de estáticos y que hacen que la magnífica orquesta, de timbres coloristas y brillos rutilantes, sea la protagonista absoluta de esta recreación (como quería su autor).

El reparto vocal es muy adecuado, brillando sobre todo el bajo René Pape en un Gurnemanz de antología, en plenitud canora y expresiva, con una humanidad y una interiorización del personaje que nos muestran a un inmenso artista. Lehman es un Parsifal de timbre agradable aunque algo anodino, con un *vibrato* demasiado presente y una emisión no demasiado acertada; tampoco su caracterización del papel tiene una marcada personalidad (lejos de los Vickers, Windgassen e incluso Kollo, que hicieron del personaje recreaciones memorables). Urmann asegura a Kundry su feminidad animal, su amplitud y profundidad dramática, con excelente prestación técnica. El resto del reparto es enteramente ruso, destacando el Klingsor negro y demoníaco de Putilin, el doliente y dramático Amfortas de Nikitin y el profundo y grave Titurel de Tanovitski. Perfecto el resto



del reparto. Por otra parte, parece que en el jardín de Klingsor hay más muchachas-flor de las deseables (seguramente reforzadas por otras componentes del coro) y asimismo el coro da la impresión de ser más masivo de lo acostumbrado, dos pequeños inconvenientes sin ninguna trascendencia dados los excelentes resultados globales.

En resumen, un excelente *Parsifal* que nos muestra a Valeri Gergiev, el competente e inspirado maestro ruso conocido de todos, como un verdadero wagneriano confirmado. La interpretación, aunque no alcance la pura poesía mística de las versiones de Knappertsbusch en Bayreuth, es una sensible y cuidada producción que puede tutear sin complejos a otras de las producciones de estudio más conseguidas (Solti, Kubelik). Sonido amplio y equilibrado y correcta presentación en los idiomas habituales (más el ruso, por razones obvias).

Enrique Pérez Adrián

las crónicas y compuso mucho para su instrumento, aunque fue un poco más allá que la mayoría de sus colegas virtuosos que componían de modo más o menos continuado. Él se tomó en serio su actividad creativa e intentó crear algo más —aunque también— que meros vehículos de lucimiento. Su mundo estético fue, evidentemente, el romanticismo pero en su música percibimos afecto por el clasicismo y un deseo de claridad y serenidad que trascienda la bravura y los fuegos artificiales. Por supuesto que el solista se luce con esta música, pero no sólo en el plano técnico sino también en el auténticamente interpretativo. En las tres obras que aquí escuchamos hay momentos de gran intensidad dramática y otros de amplio vuelo lírico, incluso hay episo-

dios de cierta contemplación y hasta de sobriedad que demuestran que Vieuxtemps quería ofrecer algo más que aquello que su público esperaba. Música brillante en todo momento, bien escrita y de innegable atractivo que tiene en los intérpretes congregados en esta grabación para darle vida unos entusiastas defensores. Viviane Hager deslumbra, por supuesto, en los momentos más espectaculares pero sobre todo cautiva cuando hace cantar su violín, como es el caso del maravilloso Adagio religioso del *Concierto n° 4* —sólo por poner un ejemplo, pero no cuesta nada encontrar otros. La orquesta, estupenda, a las órdenes de un gran conocedor del repertorio romántico.

Josep Pascual

### VIVALDI:

**Sonatas para flauta y bajo continuo RV 48, 49, 51 y 50. Sonatas en trío para dos flautas y bajo continuo RV 80 y 800. La primavera (arr. J. J. Rousseau).**

CONCERTO MUSICO. Directores: MARIO FOLENA, ROBERTO LOREGGIAN. BRILLIANT 93703 (Cat Music). 2007. 64'. DDD. **PE**



Con Stefania Marusi con el segundo trío para las breves obras en trío, Mario Folena afronta la interpretación de una serie de *Sonatas* de Vivaldi con sobriedad y solvencia, sin alardes. Con un bajo continuo que se limita a un teclado (alternan clave y órgano), las versiones de



ConSerto Musico son moderadas en *tempi* y contrastes, austeras en materia de ornamentación, rigurosas en rítmica y algo parcas en colorido. Una corrección más bien monocorde que se hace extensible a la curiosidad de escuchar la famosa *Primavera* en la versión de Rousseau.

Pablo J. Vayón

**VIVALDI:**  
**Las cuatro estaciones.**  
**Concierto para oboe y violín RV 548. Concierto para violonchelo RV 424. Concierto para viola d'amore RV 397.**

RAINER KUSSMAUL, violín y dirección;  
WOLFRAM CHRIST, VIOLA D'AMORE;  
GEORG FAUST, violonchelo;  
JONATHAN KELLY, oboe. BERLINER BAROCK SOLISTEN.  
PHIL.HARMONIE PHIL 06003  
(Harmonia Mundi). 1998, 2004, 2009.  
65'. DDD. **CD** **PN**



Reedición de un antiguo disco publicado en 2004 bajo el sello BBS (y que no recuerdo que fuera distribuido en España) al que se ha añadido un concierto de grabación reciente (RV 548). Llama la atención que, pese a contener las celeberrimas *Cuatro estaciones*, en la portada figure sólo el título *Concerti*, no se sabe si tratando de evitar el hartazgo o reivindicando la altura estética de las obras menos conocidas del programa. Los Berliner Barock Solisten son un grupo fundado en 1995 por solistas de la Filarmónica de Berlín (hoy, la mayoría son exmiembros de la orquesta de la capital germana) que se dedican a hacer música barroca con instrumentos modernos pero con criterios estilísticos cercanos a los de los grupos historicistas. Buena parte de sus discos ha sido publicada por grandes multinacionales, como EMI o DG, con muy buena recepción crítica.

El conjunto elude el estilo más agresivo de acercamiento a la música de Vivaldi, situándose en un terreno en el que dominan las frases bien articuladas pero sin acentos explosivos, los contrastes progresivos, el buen equilibrio y la mesura. El RV 548, versión alternativa para oboe y violín de un concierto para dos violines, el más reciente de los grabados, lleva esta moderación al máximo, pues tanto en el RV 424 como en el RV 397 el tratamiento es mucho más incisivo. Los desempeños solísticos son adecuados en

todos los casos, con especial mención para el violonchelo de extraordinaria expresividad de Georg Faust. La versión de las *Cuatro estaciones* es tan correcta como fría, sin la encendida visión colorista o enfáticamente onomatopéyica que ofrecen tantos conjuntos (preferentemente italianos, pero no sólo) desde principios de los 90, de finura técnica, solista bien integrado en el conjunto, sentido ornamental más bien sobrio y bajo continuo (sin cuerda pulsada) algo anodino. En la selva vivaldiana de nuestros días, poco nuevo se ofrece aquí.

Pablo J. Vayón

## RECITALES

**IAN BOSTRIDGE.** Tenor.  
**Three Baroque Tenors. Arias de Haendel, Vivaldi, Gasparini, Conti, Arne, Caldara, A. Scarlatti, Boyce y Galliard.** THE ENGLISH CONCERT. Director: BERNARD LABADIE.  
EMI 6 26864 2. 2010. 66'. DDD. **CD** **PN**



Ian Bostridge se nos muestra uno y trino, musicalmente hablando, en este proyecto que quiere recordar a tres de los más importantes tenores del siglo XVIII, como fueron John Beard, Francesco Borisini y Annibale Pio Fabri, a través de las arias que les hicieron más célebres en su tiempo. Es así como el artista londinense recoge piezas de Haendel, Vivaldi, A. Scarlatti, Francesco Conti, Antonio Caldara o William Boyce, entre otros, y confecciona un atractivo programa que le sirve para cristalizar múltiples facetas de su técnica vocal, exhibir una extensa paleta de recursos tímbricos y adornar su espléndida dicción con diversos y sugestivos modos de ornamentación y color.

Si Fabri fue un tenor de gran amplitud vocal, increíble *coloratura* y elegante *cantabile* (Vivaldi adaptó su estilo en *L'Atenaide* pensando en sus posibilidades y Haendel vio disparada gracias a él su inventiva musical), Borisini demostró siempre una alta capacidad dramática y la mayor sensibilidad para la floritura (Gasparini y Haendel escribieron sus correspondientes *Bajazet* teniéndole en mente), explorando los registros más extremos de su tesitura (interpretando asimismo papeles como barítono), mientras Beard (miembro de la Chapel Royal cuyo talento fue descubierto por

Vadim Repin

## CAMALEONISMO

**VADIM REPIN.** Violinista.  
**Obras de Franck, Grieg y Janáček.** NIKOLAI LUGANSKI, piano.  
DEUTSCHE GRAMMOPHON  
4778794 (Universal). 2010. 64'. DDD.  
**CD** **PN**



La interpretación de Janáček aquí es tan soberbia que, por sí misma, pone la valoración del disco en las cotas más altas. La bravura del arco de Repin y el vigor incisivo de Luganski encuentran en esta *Sonata* la horma de sus zapatos. Son extraordinarios sus ataques, la capacidad camaleónica para adaptarse a los cambios constantes que exige la partitura o la multiplicidad anímica en la que transforman los diversos patrones texturales volcados página tras página. La toma sonora, perfecta, nos pone en bandeja una lectura que se convierte en referencia insoslayable.

No es posible decir tanto acerca de la traducción de la *Segunda* de Grieg. Aquí son igualmente capaces de amoldarse a las exigencias de sutileza extrema que piden muchos de sus rincones. No es, obviamente, una mala aproximación, pero no llega a conseguir el grado de delicadeza vaporosa que enlaza esta escritura con el impresionismo. Mientras Repin sí consigue, en cierta medida, cambiar su color y adaptar el peso del arco, Luganski permanece afe-

rrado a un matiz dinámico expansivo, notable en los terrenos de la *f* pero sólo suficiente en los de la *p*. No obstante hemos de señalar aciertos dignos de mención como la vitalidad explosiva del movimiento final.

Retomará el disco, de nuevo, el nivel del elogio entusiasta con Franck. Si no la excepcionalidad con la que abrimos, sí escucharemos poner en pie la obra hasta llegar a concederle su enorme dimensión. Caldeándose poco a poco, ambos músicos van entrando al trapo de todo lo ahí escrito, llegando incluso a tomar decisiones arriesgadas en puntos dejados por el compositor a la libertad del intérprete. La solidez lógica de estas apuestas acaba por convencernos de su plausibilidad, en medio de perfiles bien definidos y contrastes muy acentuados que, si en Grieg resultaban demasiado explícitos, aquí encuentran su ámbito óptimo.

Juan García-Rico

Haendel), destacó sobre todo como representante del más ardoroso y opulento repertorio británico (como ejemplifica *Rise, Glory, Rise* de la *Rosamond* de Thomas Arne). Bostridge no consigue, cierto es, el milagro de encarnarse en estos tres tenores de características muy distintas, pero logra a cambio desplegar unas personalidades vocales bien diferenciadas por medio del matiz cromático adecuado, el tono emocional llevado hasta sus últimas consecuencias y un extenso conocimiento de los criterios interpretativos barrocos.

Bien arropado, bajo la dirección de Bernard Labadie, por The English Concert, de sonoridades lustrosas, exuberantes en las piezas italianas, el tenor británico aporta un claroscuro de exquisita sutileza en arias como *La tiranna e avversa sorte* de la *Arsilda* de Vivaldi, *D'un Barbaro*

*scortese del Poro* de Caldara o *Forté e lieto a morte andrei* (en primer registro mundial, como otras cinco obras) de *Il Bajazet* de Gasparini, sobresaliendo su especial fuego declamatorio en el repertorio haendeliano.

Javier Palacio

**KIRI TE KANAWA.** Soprano.  
**Obras de Mozart y Strauss.** GABRIELA FONTANA, soprano; GILLES CACHEMILLE, tenor; FRANZ GRUNDHEBER, barítono; KURT RYDL, bajo. VARIAS ORQUESTAS. Directores: JEFFREY TATE, GEORG SOLTI, COLIN DAVIS, GYÖRGY FISCHER, JOHN PRITCHARD, ULF SCHIRMER. GEORG SOLTI, piano.  
2 CD DECCA 478 2352 DX2 (Universal). 1980-1995. 151'. DDD. **CD** **PN**

Excelente idea es la de esta antología, que reúne a los dos



compositores que mejor supo interpretar la soprano neozelandesa y en los más lucidos años de su carrera. En efecto, Kiri destacó por distintas razones en un Mozart depurado y sensible y en un Strauss que reúne ambas cua-

lidades pero vertidas en un talante más complejo, extrovertido y enfático, que ella consiguió perfilar con equilibrio de expresión y una musicalidad destilada y detallista.

Así desfilan, en el renglón mozartiano, su melancólica y elegante Condesa, las frágiles y tocantes Zaire, Aminta, Pamina e Ilia, los alardes virtuosos de Fior-

diligi, Servilia y Mademoiselle Silberklang, junto a un par de impecables arias de concierto. En Strauss, su Arabella y la Condesa de *Capriccio* alcanzan memorables referencias. En las *Cuatro últimas canciones*, la sabiduría de Solti la arroja y le señala esa nostálgica voluptuosidad que exige esta suerte de canto del cine, del mismo modo que descue-

lla en las páginas de cámara más meditativas como *Mañana, La noche y Todas las almas*. Prolijo y superfluo sería encomiar los acompañamientos, tanto en las brillantes formaciones inglesas y vienesas como el citado Solti en una de sus contadas intervenciones como pianista acompañante.

Blas Matamoro

Fritz Wunderlich

## EL CALOR DE LA PLATA

**Fritz Wunderlich en Escena.** Arias, dúos y escenas de *La flauta mágica*, *Don Giovanni*, *El barbero de Sevilla*, *Capriccio*, *Daphne*, *El caballero de la rosa*, *la mujer silenciosa* y *El rapto en el serrallo*. ANNELESE ROTHENBERGER, LUCIA POPP, LISA DELLA CASA, HILDE GÜDEN, INGBORG HALLSTEIN, sopranos; WALDEMAR KMENTT, tenor; EBERHARD WÄCHTER, ROBERT KERNS, barítonos; KARL CHRISTIAN KOHN, KURT BÖHME, bajo. ORQUESTAS DE LA ÓPERA DE BAVIERA, ÓPERA DE VIENA, SINFÓNICA DE VIENA Y FILARMÓNICA DE MÚNICH. Directores: FRITZ RIEGER, HERBERT VON KARAJAN, KARL BÖHM, GEORGES PRÉTRE, RUDOLF KEMPE, HEINZ WALBERG, JOSEF KRIPS. DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 9109 (Universal). 1962-1966. 74' ADD.

modo reunidas, es difícil encontrar en un solo cantante. Y aquí las hallamos, en esta magnífica serie de grabaciones realizadas en público durante los últimos años de actividad. Excepto las correspondientes a las straussianas *Capriccio* y *Daphne*, todas las demás son auténticas primicias, lo que redobla el interés de la publicación.

Wunderlich nos lamina, nos asombra con una interpretación ten efusiva, cálida, cuajada de bellas *sfumature* y de hermosos filados, como la que ofrece del aria *Konstanze, dich wiederzusehen!... O wie ängstlich* de *Die Entführung aus dem Serail*, que nos recuerda que fue, probablemente, el mejor tenor mozartiano de la posguerra después de su antecesor Peter Anders, con el que guardaba ciertas semejanzas, y del gran Richard Tauber, de maneras más sutiles y tinte más oscuro. Y no es que la voz de nuestro artista fuera por completo clara, ya que tenía sus zonas penumbrosas, que le concedían un fenomenal atractivo.

Ni que decir tiene que los fragmentos de *Die Zauberflöte* son magistrales, empezando por el aria del retrato, aunque hemos escuchado otras versiones del mismo tenor mejores, y más afinadas, que ésta dirigida



por Rieger en Múnich. Resulta curioso seguir su interpretación de las dos arias de *Don Giovanni* en italiano cuando él casi siempre las cantaba en alemán —era la época de Karajan en la Ópera de Viena: obligaba a emplear la lengua original—; y se nota, pues su pronunciación es deficiente. Pero el arte de canto no. Está más a gusto, le va más sin duda, en *Il mio tesoro*, que delinea muy lentamente pero con ardor guerrero, como debe ser en un aria de bravura. Realiza una excelente *volata*, aunque respira una vez en la mitad, pero, cosa insólita, enlaza en un solo aliento con la repetición. Sin embargo, *Ecco ridente* de *El barbero rossiniano* está enunciada —aquí en versión abreviada—, como el dúo subsiguiente con Figaro —un apañado Wächter— en la lengua de Goethe; eran los tiempos poste-

riores en los que la Staatsoper estaba gobernada por el nacionalista Egon Hilbert. Wunderlich reproduce de manera impecable las agilidades. En italiano, claro, como está mandado, se canta *Di rigori armato* de *Der Rosenkavalier*. Sin ningún problema en esos espinosos si bemoles y si naturales agudos, que refulgen como diamantes. Hubiéramos preferido, en todo caso, una interpretación más irónica e intencionada y más fluidamente ligada. También en la prescrita misma lengua el sexteto *Addio, mia vita, addio* de *Capriccio*, en donde el cantante está acompañado por ilustres nombres. Él y Popp se van al do sobreguido con mucho descaro. Quizá la afinación, en este registro dirigido por Prêtre, no sea perfecta. Para descubrirse *Leukkipus, du?* de *Daphne* junto a Güden y para los anales las complicadas píruetas en todo lo alto de *Die schweigsame Frau*, con una espléndida Hallstein y un sólido Böhme.

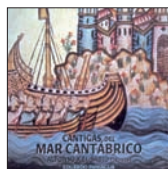
Las batutas y orquestas son de alto nivel e incluso Böhme está gracioso en *El barbero*. Karajan ofrece un acercamiento rotundamente camerístico a *Don Giovanni*.

Arturo Reverter

## VARIOS

### CANTIGAS DEL MAR CANTÁBRICO.

*Cantigas de Alfonso X el Sabio*. MÚSICA ANTIGUA. Director: EDUARDO PANIAGUA. PNEUMA PN-1170 (Karonte). 2009. 61'. DDD.



Continúa Eduardo Paniagua su incansable peregrinar por las *Cantigas del Rey*

Sabio y es difícil saber después de tantos años de trabajo cuánta tarea está ya hecha y sobre todo cuánta queda por hacer. Varios de los discos editados responden al criterio de agrupación regional o local y este último es uno de ellos, con cantigas ceñidas a hechos supuestamente acaecidos en tierras del Cantábrico oriental o Golfo de Vizcaya.

Como es habitual en esta pretendida edición completa en disco, el presente incluye la CSM 247 en versión puramente ins-

trumental, que aparecerá más tarde completa y con otra variante. Las ocho restantes se refieren a milagros de Nuestra Señora, aunque la inicial (CSM 209) tiene un curioso carácter autobiográfico y narra cómo el propio rey Alfonso curó en Vitoria de una enfermedad colocándose en el pecho el códice de las cantigas que siempre llevaba consigo. Las demás son historias de marineros desarrolladas dos de ellas en Laredo y otras en Santander, Colliure o Cahors,

que acaban con los consigüentes finales felices gracias a la compasión de la Virgen por las abundantes y variadas debilidades de los mortales.

Como en discos precedentes, destaca la brillantez de la interpretación, con una gran variedad de instrumentos y particularmente de percusión. Las dos voces masculinas que narran y cantan no consiguen evitar del todo una cierta monotonía, bien que paliada por la exuberancia instrumental. Disco

imprescindible para los que persigan la edición completa e interesante para todos, en particular para los que pudieran estarlo por motivos de localización geográfica de este volumen.

José Luis Fernández

### D'AMOR RAGIONANDO.

*Obras de Landini, Da Perugia, Zacara de Teramo, Ciconia y Caserta.* MALA PUNICA. Director: PEDRO MEMELSDORFF. ARCANA A345 (Diverdi). 1994. 65'. DDD. **PN**



A partir de un manuscrito hallado en la Biblioteca Colombina de Sevilla, en este disco se construye o reconstruye una imagen de la música principalmente cultivada en el norte de Italia (Pavía, Florencia...) a finales del siglo XIV y comienzos del XV. La teoría la expone con profusión de detalles eruditos el argentino de formación europea Pedro Memelsdorff (Buenos Aires, 1959) en la carpetilla. En la práctica nos encontramos con un puñado de hermosas reproducciones de lo que debió de ser la renovación del *stilo nuovo* practicada por una segunda generación de compositores (algunos anónimos, quizá ellos mismos en revisiones) sobre materiales previos. El tema es el amor, sobre el que, con algunos interludios instrumentales, una soprano y un tenor conversan (de ahí el título de la selección) con deliciosas limpieza y musicalidad. No menos encantantes, por un lado, la delicadeza con que suenan las flautas y viellas junto al *organetto*, el laúd y, al fondo, las campanas; por otro, la que se exhibe en la fusión de voces e instrumentos. Lógica, hasta necesariamente y por desgracia minoritaria, pero muy hermoso.

Alfredo Brotons Muñoz

### DEL SONETO A LA SONATA.

*Obras de Toldrà, Messiaen y Franck.* ALEJANDRO BUSTAMANTE, violín; JOSÉ ENRIQUE BAGARÍA, piano. COLUMNNA MÚSICA 1CM0255 (Diverdi). 2009. 63'. DDD. **PN**



Con vivacidad pero sin precipitación, acaso un punto más rápido de lo deseable,

Forma Antiqua

## EN ESTILO MODERNO

**CONCERTO ZAPICO.** FORMA ANTIQVA. *Obras de Kapsberger, Murzia, Ortiz, Valente y Pasquini.* WINTER & WINTER 910 173-2 (Diverdi). 2010. 55'. DDD. **PN**

En su segundo disco para el sello Winter & Winter, Forma Antiqua vuelve a sus orígenes, presentándose como el trío que creó el grupo y sigue constituyendo su núcleo básico: doce años después, esto es, los hermanos Zapico: Aarón, clave y órgano; Pablo, guitarra y Daniel, tiorba. Su objetivo, un acercamiento a los ritmos de danza del Barroco, un repertorio que permite profundizar en el característico estilo de interpretación del conjunto, que deja siempre un amplio margen a la creatividad y la improvisación. Aunque la música que aquí interpreta Forma Antiqua parte de las obras de compositores como Kapsberger, Murzia, Ortiz, Valente o Pasquini, el resultado final es bien diferente del de cualquier otra interpretación que pueda escucharse de esta música.

Los Zapico hacen suyas las melodías, que modelan rítmica, tímbrica y armónicamente de forma personalísima, aunque

siempre desde la perspectiva barroca, esto es, según los parámetros que habría empleado cualquier intérprete de, pongamos por caso, principios del siglo XVIII a la hora de afrontar la *Capona* de Kapsberger, una *Recercada* de Diego Ortiz, los diversos fandangos que se incluyen en el CD (dos de ellos atribuidos a Scarlatti y Nebra) o la *Giga* de Murzia, escrita a partir de Corelli, y esto último nos dice ya mucho acerca de la pertinencia de esta práctica en el movimiento historicista: Santiago de Murzia improvisó sobre obras de Corelli (y sobre otras muchas) y dejó escritas algunas de esas improvisaciones, las que más le gustaron. Por eso, un músico de hoy que quiera hacer justicia a Murzia no tocará su música tal cual aparece en su libro, sino sólo después de haberla pasado por el tamiz de su propia experiencia como artista, de su visión de ese universo, que tiene mucho que ver con las improvisaciones a partir de *bassi ostinati*, lo que es una forma excelente de unir los principios de la repetición y de la variación. *Concerto Zapico* puede en realidad escucharse como una sola pieza de 55 minutos en la que, con fluidez y naturalidad desarmantes, los



miembros de Forma Antiqua van improvisando sobre esquemas armónicos y rítmicos de los siglos XVI a XVIII, utilizando para ello las melodías escritas por grandes maestros de la época, que son variadas con una originalidad y un sentido del espectáculo que tiene mucho más que ver con la mezcla de timbres, siempre en permanente transformación, con la riqueza de las texturas cambiantes que de ello se deriva, que con las demostraciones de virtuosismo individuales (un concepto más cercano por ejemplo al disco que, con argumentos parecidos, More Hispano registró en el sello *Carpe Diem*). Una nueva demostración del gran estado de salud de los jóvenes grupos españoles dedicados a la música antigua.

Pablo J. Vayón

empieza una convincente interpretación del primero de los *Sis sonets* de Toldrà a cargo de este dúo formado por un violinista madrileño y un pianista barcelonés, ambos habituales en las salas de conciertos de aquí, de allí y de más allá. La premura que percibimos en su versión del encantador *Sonet de la rosa da* —que no impide que éste sea, como decíamos antes, convincente— se torna absoluta placidez, casi ensimismamiento, en el *Ave María* posterior. Y es que la clave del acercamiento a esta exquisita obra de Toldrà está en la libertad con la que se enfrentan a ella, de ahí la vitalidad que le imprimen que, obviamente, no es ajena a ciertas dosis —saludables— de subjetividad. Con *Thème et variations* de Messiaen resultan igualmente convincentes desde la sensibilidad con que expresan tan profunda y exigente composición, y otros tanto diríamos de la mucho más habitual *Sonata* de Franck, expuesta de un modo realmente

romántico que es como decir adecuada al espíritu de la obra. En resumen, un programa exigente en el que este dúo más que prometedor nos muestra su personal visión de unas obras suficientemente conocidas a las que se enfrentan valientemente.

Josep Pascual

### L'AMOR DE LONH.

*Canciones medievales de amor y pérdida.* ENSEMBLE GILLES BINCHOIS. Director: DOMINIQUE VELLARD. GLOSSA Platinum GCD P32304 (Diverdi). 2009. 62'. DDD. **PN**



Después de algún tiempo, Dominique Vellard vuelve sobre el repertorio profano medieval, donde ha dejado trabajos inolvidables dedicados a Machaut, Dufay, Binchois o

Jehan de Lescurel. Esta vez para Glossa, Vellard ha preparado un programa en torno a la idea del "amor lejano", tema común a toda la lírica europea medieval, como muestra mezclando las canciones de amor cortés de los trovadores provenzales (Rudel, Faidit, Vaqueiras) con las de algún trovero (Adam de la Halle) y con las cantigas de amigo de los poetas y músicos gallegos (Martín Códax). Los rastros de esta forma de poner música al sentimiento de melancolía o dolor que causa la lejanía del amado han quedado en muchos cancioneros tradicionales, como también recoge aquí el Ensemble Gilles Binchois visitando la música sefardita, así como la de distintas regiones francesas y la de Galicia (*Meu amor, meu amorinho*, en transcripción de Joaquín Nin). En algunos casos, el conjunto de Vellard ha recurrido a los *contrafacta* adaptando melodías a poemas que se han conservado originalmente sin música.

Para la ocasión, el Ensemble Gilles Binchois se configura como trío vocal (a las voces de Vellard y su compañera Anne-Marie Lablaude se une la de Cyprianos Sadek) más un par de instrumentistas, que hacen sonar una fídula, una cornamusa y diferentes artilugios percutivos (a lo que debe unirse el 'ud del propio Vellard). Interpretaciones muy variadas, que parten de una canción sefardita cantada por Lablaude en una concepción absolutamente medievalizada, y termina con una pieza instrumental en la que se enfatiza el color orientalizante, si bien hay muchas obras interpretadas con criterios de sobriedad y la delicadeza y el cuidado en pronunciación, adornos y matices de dicción es la norma de todo el disco. El programa está organizado buscando el contraste de ritmos, timbres y ambientes (por ejemplo a la canción sefardí *Una hija tiene el rey*, cantada sin acompañamiento sigue un aire instrumental del Lemosín tocado con cornamusa y percusiones). En un contexto dominado por la canción monódica causa un apreciable efecto el hermoso rondó polifónico de Adam de la Halle *Trop desir a veoir*, pero resulta un tanto extraño escuchar una de las dos cantigas de amigo de Martín Códax en una voz masculina. De cualquier modo, un hermoso CD, un afortunado regreso de Vellard a un repertorio en el que no ha dejado de ser un grande.

Pablo J. Vayón

## LOS VIAJES DE TIRANTE EL BLANCO.

PILAR ESTEBAN, mezzos; MARTA INFANTE, contralto; JORDI RICART, barítono. CAPELLA DE MINISTRERS. Director: CARLES MAGRANER. 2 CD CDM 1029 (Diverdi). 2010. 137' DDD. **PN**



Tercero de la serie de libros con disco o, si se quiere, discos en un libro, emprendida por Carles Magraner y su conjunto Capella de Ministrers y editados en su sello propio CDM. Los anteriores estuvieron dedicados a Jaime I y a Ausiàs March y es ahora el turno de *Tirant lo Blanch*, libro de caballerías escrito en valenciano por Joanot Martorell a finales del siglo XV y cuyo título nos suena mucho mejor que en su traducción al castellano, pero en este idioma estamos escribiendo.

Dos son los discos que ilustran musicalmente las peripecias del caballero bretón, hijo del señor de la marca de Tirania y de Blanca, hija del duque de Bretaña y por eso llamado Tirante el Blanco. Las piezas musicales recogidas, estrechamente vinculadas a las situaciones narradas, se encuentran divididas en seis partes, las cuatro que sitúan a Tirante en Inglaterra, en Sicilia y Rodas, en el imperio griego (Constantinopla) y en África, más una primera sobre la tradición caballeresca y una última dedicada al amor y la muerte del caballero.

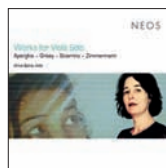
En disco-libro son pocas veces tan inseparables lo escrito y lo grabado como en este. El trabajo de Maricarmen Gómez sobre la música en el *Tirante*, además de contener una interesante introducción general permite ir siguiendo paso a paso la relación entre los distintos episodios y la música para ellos seleccionada, resultando una excelente aportación tanto sobre el libro como sobre la música, realmente soberbio. Se completa con otro previo de Rafael Beltrán sobre el larguísimo libro de Martorell y Mario Vargas Llosa escribe una elegante y sabia introducción. Unas estupendas ilustraciones y la presentación en cuatro idiomas completan el magnífico libro.

En los discos encontramos música occidental tanto sacra como profana, bien de autores anónimos o de otros como Dufay, Mateo Flecha, Josquin y varios ilustres más, así como piezas griegas u otomanas en versión instrumental. La calidad sonora es la normalmente buena de la Capella de Ministrers, así como las voces de sus cantantes habituales Pilar Esteban y Jordi Ricart más la de la estupenda Marta Infante, pero en eso de figurar como contralto, mejor no meterse.

José Luis Fernández

## OBRAS PARA VIOLA SOLA.

*Obras de Aperghis, Sciarrino, Zimmermann y Grisey.* ANNA SPINA, VIOLA. NEOS 10920 (Diverdi). 2008. 55'. DDD. **PN**



Cuando aún no se han apagado los ecos del doble CD *Alto/ Multiples*, el recital del viola Christophe Desjardins editado por el sello Aeon, apa-

rece en el mercado un nuevo programa enteramente consagrado a la viola, en este caso a cargo de la suiza Anna Spina para la firma Neos. Coinciden las dos propuestas en recoger sendas obras de Zimmermann, autor ya de un clásico, la *Sonata para viola*, de 1955, y Grisey, cuyo *Prologue* va camino de convertirse en otra pieza de absoluta referencia. Si Desjardins presentaba un álbum de corte conceptual, en donde el arreglo de piezas del pasado establecía un interesante diálogo entre distintas tendencias, el programa de Spina es más estrictamente contemporáneo. Es con *Dolte-face*, la obra de Georges Aperghis (n. 1945), con quien estudió Spina en los años noventa, por donde se empuja la presente propuesta, pues la pieza no va más allá de una simple recreación de una antigua *Fantasia* de Carl Philipp Emanuel Bach. Aperghis demuestra, una vez más, sus carencias a la hora de encarar el formato puramente instrumental, muy lejos de la continua inventiva que entrega en sus piezas para teatro o música mixta. La versión de la *Sonata* de Bernd Alois Zimmermann sigue la estela de anteriores prestaciones, quedando clara aquí la atmósfera opresiva con la que el autor alemán quiso diseñar su pieza, compuesta tras el fallecimiento de su hija (¡qué triste la vida de este músico!). Pero lo que siempre llama la atención en una música como ésta, creada en tiempos de renovación en el mismo entorno en el que se movía Zimmermann, es que el autor de Colonia sabía compaginar en la misma partitura la técnica dodecafónica con elementos tomados del pasado, en este caso, un coral luterano como eje, sin tener que hablar, en su caso, de una actitud regresiva. Las dos piezas de Sciarrino por fin conocen un registro fonográfico y en ellas se puede observar que, todavía, en los años 70, la paleta del italiano privilegiaba el ruido y la tensión por encima del ensimismamiento al que luego derivaría. Los muy interesantes *Tre notturni brillanti*, de 1974, dan paso, en la grabación, a la pieza fuerte, el *Prologue* de Gérard Grisey (1948-1998), que, al igual que pasara en el disco de Desjardins, merece conocerse por sí misma, aun si tuviéramos que obviar el resto del programa. Es de tal envergadura la versión de Spina que casi tienta recomendar desde aquí al posible receptor que, en una próxima escucha de cualquiera de los registros disponibles de *Les*

*espaces acoustiques*, se empezara por la audición de este *Prologue*, pues la excelente espacialización y el tono empleado por Spina parecen anunciar la llegada de todo el ciclo completo de Grisey, lo prepara de forma ideal, a diferencia de Desjardins, que está más pendiente de la obra como objeto aislado, reforzando extraordinariamente los timbres más siniestros. Con la lectura de Spina, la viola del *Prologue* cobra un alto vuelo, capaz de suscitar en el oyente las más prodigiosas imágenes.

Francisco Ramos

## POPSONGS.

*Transcripciones de canciones de Elliott Smith, A-Ha, Peter Gabriel, The Divine Comedy, Beach Boys y otros.* CUARTETO FAURÉ.

DEUTSCHE GRAMMOPHON 476 361-0. (Universal). 2009. 53'. DDD. **PN**



El *impurista* que soy sonríe de soslayo frente a este diluvio de híbridos que inundan y ensanchan el mercado del disco clásico o, por lo menos, el repertorio de las casas discográficas más respetables.

Unas perversas corrientes se forman, que van de lo *pop* a lo clásico (algunas corrientes frecuentadas desde siempre por divos de la ópera que no llegan a finales de mes); perversas en cierto sentido, pues superponen la ley y su infracción, o porque se dirigen acaso al oyente de música "cultura" que puede, sin abandonar la sala de conciertos por los bajos fondos, escuchar un repertorio que —acaso— finge despreciar.

Hace poco, comenté en esta revista un CD que se inscribía en una de estas corrientes: canciones de culto de Mina o Serge Gainsbourg adaptadas por el fabuloso conjunto vocal Les Cris de Paris. El éxito de esa operación de cambio de voces —las "canallescás" por las "cultas"— iba quizá en detrimento del encanto de estas obras en versión original, pues el condimento —la voz de sus autores—, a veces y en este caso, podría valer más que lo condimentado, es decir, la música propiamente dicha.

El Cuarteto Fauré es más perverso que Les Cris de Paris, y por ello, creo, resuelve los problemas inherentes al "cambio de voces": transcribe y arregla una serie de *popsongs* para el con-

junto paradigmático de la música culta, el cuarteto de cuerdas. El sonido del cuarteto, de este cuarteto, evoca, sin luchar con ellas, las voces de los Beach Boys, de Neil Hannon (alias The Divine Comedy), de los Pet Shop Boys... y en vez de ahogar las canciones con una sobrecarga polifónica o contrapuntística (pero ¿quién sabe lo que hubiera podido imaginar un Schnittke?), los arreglistas diseñaron para las melodías unos vestidos ligeros, transparentes, ideales para flirtear con el *kitsch*: el Cuarteto Faure inventa un "Pop de cámara", algo entre el cabaret y la música que escuchaban durante los atardeceres de verano unos adolescentes en descapotables, los brazos apoyados contra el volante, el mentón sobre el dorso de la mano, meditando al son de la radio...

Pierre Élie Mamou

### SHHH!

Obras de Nigel Kennedy y Nick Drake. THE NIGEL KENNEDY QUINTET. EMI 6 08502 2. 2009. 54'. DDD. **PN**



La carrera de Nigel Kennedy se está pareciendo cada vez más a la del actor Mickey Rourke,

erótico protagonista de 9 semanas y media, que dejó el cine para dedicarse al boxeo y volvió a la gran pantalla, hecho una bestia, en *Sin City* y otras lindezas del género.

En su anterior CD, *A very nice album*, comentado en SCHERZO hace año y medio, Nigel Kennedy y su quinteto parecían aguardar una música por llegar, acaso esa música mítica del misterio de las ciudades, yendo y viniendo melancólicamente de la calle a la alcantarilla: parecían sentir o anunciar que un cambio se preparaba; parecían saber que algunos (este pobre comentarista, entre otros) confiaban, esperaban su decisión sobre lo que —en la música, supongo— hay que destruir o esconder...

En este CD, los músicos consiguen resolver los problemas de empatía entre instrumentos (y sobre todo entre instrumentistas) tan dispares, y las preguntas se hacen más agudas,

apasionantes: ¿por qué ciertas personas siguen estando, habiendo alcanzado una edad madura, aferradas a una época de su vida? Nigel Kennedy evoca —parece aferrado a— una época que, siendo músico "clásico", no vivió; y esto — el no haber vivido lo que finge o desea perpetuar— es precisamente lo que le evita devenir la caricatura decrépita de lo que fue en su apogeo... La música que se inventa Nigel Kennedy con su Quintet es una suerte de cosa perversa: echar de menos una juventud, una fiesta, que no existió, unos bajos fondos con olor a azufre que Nigel Kennedy no conoció cuando le correspondía, es decir, durante la adolescencia... El intérprete compositor (canta, toca el violín eléctrico y el ¡*Keyboard Shhhit!*) nos ofrece pues esa fiesta en las obras más movidas y convenientes, y la nostalgia (¿podemos aceptar que el mundo no fuera un eterno guateque?) de unos recuerdos inventados en los sorprendentes *SHHH!* y *The Empty Bottle*. Y es cuando la poesía, quiero decir la ambigüedad rozada en el álbum anterior, se apodera del CD y culmina con la intervención de Boy George, más ronco, más andrógino, que nunca, sublime.

Pierre Élie Mamou

### TRANSMIGRATION.

Obras de Barber, Higdon, Corigliano y Adams. NMON FORD, barítono. GWINNETT YOUNG SINGERS. Coro, Coro de Cámara y Sinfónica de Atlanta. Director: ROBERTO SPANO.

TELARC CD-80673 (Índigo). 2006-2008. 73'. DDD. **PN**



Del *Adagio* de un juvenil cuarteto de cuerda Barber realizó una versión para orquesta de cuerda (*Adagio for Strings*) y una para coro a *cappella* (*Agnus Dei*). Una y otra enmarcan las otras tres composiciones que conforman este compacto, todas ellas de marcado carácter elegiaco. La primera de ellas, debida a la compositora Jennifer Higdon, *Dooryard Bloom*, se graba por primera vez y su texto de Walt Whitman ya sirvió en 1946 a

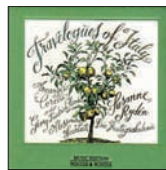
Hindemith para crear una composición para solistas, coro y orquesta. Ésta de Higdon es para barítono y orquesta, y su estilo sereno y melancólico, perfectamente tonal, es apto para todos los públicos. A destacar la extensa intervención del barítono Nmon Ford que vive y canta su papel sin dar muestras del más mínimo cansancio ni de tedio, lo cual tiene su mérito ya que, dejando aparte algún que otro episodio muy puntual de cierta agitación, la obra resulta bastante larga. *Elegy* de Corigliano es una composición muy característica de su autor, deliberadamente romántica que tiene en Barber una de sus fuentes. El clima elegiaco se consigue plenamente llegando a ser en algún momento de cierta inquietud. La ya famosa obra que Adams compuso en recuerdo de los ataques terroristas al World Trade Center de Nueva York en 2001, *On the transmigration of souls*, es sin duda el gran atractivo del compacto. Por supuesto el minimalismo tiene aquí su espacio, pero también detectamos influencias y reminiscencias bastante evidentes, como las de Ives (*The Unanswered Question*) y de Copland (*Quiet City*). Obra impresionante, de gran intensidad expresiva y de un dramatismo que no tiene nada de teatral, es de lo mejor de su autor y por sí sola ya justifica este disco. Las versiones son en todos los casos magníficas, quizá perfectas en su ejecución, y eso que no se trata de composiciones precisamente fáciles. Incluso en el caso de las dos obras de Barber, ampliamente conocidas, resisten cualquier comparación.

Josep Pascual

### TRAVELOGUES OF ITALY.

Obras de Haendel, A. Scarlatti y Corelli. SUSANNE RYDÉN, soprano.

DIE FREITAGSAKADÉMIE. WINTER & WINTER 910 158-2 (Diverdi). 2009. 77'. DDD. **PN**



Una ojeada a la música que se tocaba en Italia en la primera mitad del siglo XVIII viene a ser el contenido de este disco con un título (notas o cuadernos de viaje) lleno de sentido

para el mercado anglosajón, pero un tanto impropcedente para el resto. Lo más importante en él, dos cantatas para soprano de Haendel pertenecientes a la época romana del compositor, aunque *Mi palpita il cor* está compuesta ya en Londres si bien como reelaboración de otra escrita en Roma. Reelaboración de la que Haendel hizo cuatro versiones según el instrumento obligado fuera el oboe, la flauta, la combinación de ambos o ninguno, habiéndose escogido aquí la versión con oboe. La otra cantata, *Delirio amoroso*, posee una soberbia riqueza instrumental y es la primera que el sajón compuso en Roma nada más entrar al servicio del Cardenal Pamphili, autor del texto cantado. De Haendel también aparece el *Concierto para oboe n.º 3*, cuya autenticidad es dudosa, aunque de ser suyo pertenecería a la juvenil época de Hamburgo. Se completa la visión italiana del hipotético viajero inglés con una soberbia *Toccata para clave "d'ottava stesa"* de los últimos años de Alessandro Scarlatti y la *Sonata para violín y bajo continuo n.º 5 de la Op. 6* de Corelli. En fin, debe ser que el tal viajero pasó por Hamburgo y se detuvo en Roma antes de volver a Londres.

Cuenta el conjunto Die Freitagsakademie con unos instrumentistas de primera categoría que les permiten hacer frente con absoluta solvencia a las variadas demandas de las diferentes obras. Katharina Suske es una soberbia oboísta que deja bien patente su calidad en las tres obras de Haendel, particularmente en el concierto para su instrumento y en la cantata *Mi palpita il cor*. Otro tanto o más puede decirse de la violinista Hélène Schmitt, con notabilísimas intervenciones en la sonata de Corelli y en la deliciosa y barroquísima aria *Un pensiero voli in ciel* de la cantata *Delirio amoroso*, sin olvidarnos del clavecinista Jörg-Andreas Bötticher en la nada fácil *Toccata* de Scarlatti.

La soprano Susanne Rydén cumple adecuadamente su función protagonista en las dos cantatas con su bella y afinada voz y se aprecia que sabe lo que está cantando. Notable es el dominio del barroco italiano que tienen actualmente varias cantantes suecas, Rydén entre ellas.

José Luis Fernández

¿no encuentra sus discos?

diverdi.com

**BELLINI:**

**I puritani.** NINO MACHAIDZE (Elvira), JUAN DIEGO FLÓREZ (Arturo), GABRIELE VIVIANI (Riccardo), ILDEBRANDO D'ARCANGELO (Giorgio), NADIA PIRAZZINI (Enrichetta), UGO GUAGLIARDO (Valton). CORO Y ORQUESTA DEL TEATRO COMUNALE DE BOLOGNA. Director musical: MICHELE MARIOTTI. Director de escena: PIER' ALLI. Director de vídeo: ANDREA BEVILACQUA. 2 DVD DECCA 074 3351 (Universal). 2009. 174'. **PN**



Pocos comentarios merece el montaje escénico, sencillo, casi mezquino de Alli, que se limita a narrar la obra con claridad y corrección, a través de una dirección de actores que podría definirse de clásica, tradicional. Un espectáculo que permite centrarse en la música y el canto. La dirección de Mariotti es la esperada: relieve de la orquesta que se equilibra a la perfección con los solistas, cuyo cometido comenta y amplía de forma notoria, tal como la obra requiere. La representación gira en torno a Flórez cuyo canto impecable, superlativo *legato*, registro generoso, genuina musicalidad, incluso su presencia física, le convierten en el centro de esta velada boloñesa. Sin embargo, y esto va dicho como peculiaridad y no como desaprobación, su Arturo, por sus características vocales, no tiene la condición de excepcionalidad que el tenor alcanza en tantos personajes rossinianos que le conocemos. Machaidze es guapa (su cara recuerda nada menos que a Angelina Jolie) y canta muy bien; transmite alguna emoción que le procuran no pocos momentos de Elvira y resuelve luego con tranquilidad las partes de lucimiento instrumental, pero le falta como algo más de brillo o de mayor intensidad expresiva. D'Arcangelo y Viviani colaboran al notable resultado de la versión; el joven barítono, de medios muy líricos y atractivos, se achica un tanto tras la conveniente lectura de su excelente página de presentación; el bajo, asimismo óptima su traducción del aria, quizás un poco influenciado por su compañero otra vez de nuevo achicado, se queda un tanto corto en el magnífico dúo que disfrutan, susceptible por parte de ambos de mayor contundencia. Colaboran sin desentonar del cuarteto, Pirazzini y Guagliardo. La mezzo, Enrichetta, se beneficia de un ter-

ceto con Arturo y Riccardo, rescatado por la edición crítica de Della Seta, la cual prevé también que la cabaletta final se cante al alimón por tenor y soprano. Excelente realización visual con planos interesantes desde el fondo del escenario, que dan a la representación una amplitud espacial inesperada.

**Fernando Fraga**

**BORODIN:**

**El Príncipe Igor.** EVGENI NESTERENKO (Príncipe Igor), VLADIMIR SHERBAKOV (Vladimir Igorevich), ALEXANDER VEDERNIKOV (Príncipe Galitski), BORIS MOROZOV (Konchak), TAMARA SINIAVSKAIA (Kochakovna), ELENA KUROVSKAIA (Iaroslavna). CORO Y ORQUESTA DEL TEATRO BOLSHOI DE MOSCÚ. Director musical: MARK ERMILER. Director de escena: OLEG MORALEV. Escenografía: FEDOR FEDOROVSKI. VAI 4513 (LR Music). 1981. 170'. **PN**



Es lo normal en producciones del Bolshoi desde hace muchas décadas hasta el cierre del teatro hace unos pocos años: espléndidas voces (todavía), muy buena orquesta y un buen director que no es genial y que domina esta obra y el foso en general, puesta en escena muy antigua y rutinaria, filmación torpe (especialmente en este caso), no se ve demasiado bien... Los nombres del reparto son figuras indiscutibles de un pasado vocal reciente en los teatros rusos, y algunos son legendarios, como el protagonista titular. Nesterenko, en plena forma, desborda en el protagonista; es éste uno de sus grandes papeles, junto con Boris, Ivan Susanin, Ruslan, Jovanski e incluso el Barbazul de Bartók y el Felipe II del *Don Carlo*. Sherbakov, de bella voz lírica que acaso no desmerecería en lo heroico, es un Vladimir excelente, con su especial momento en el acto segundo, con Siniavskaya. Morozov, espléndido y noble Konchak, tiene su réplica o contrafigura en Vedernikov en su muy caracterizado Galitski (en exceso, tal vez).

Las voces femeninas parecen insuperables, aunque a esas dos maravillosas cantantes las han vestido diseñadores y sastres crueles. A quién se le ha ocurrido ese figurín para Konchakovna, esto es, para Tamara Siniavskaya. Diseño barato para señora estu-penda en barra para atender bus-

cones. Para no creerlo. Pero ahí está, en el Kremlin de Chernienko, en 1981. Felizmente, Siniavskaya era una mezzo-contralto maravillosa, impresionante en esmalte, en alcance, en poder vocal. En qué historicismo barato se basan para el atuendo monjil de Yaroslavna, esto es, de Ielena Kurovskaya, magnífica cantante. Los torpes movimientos de "las masas" conviven con una conjunción de gran nivel de coro y solistas más acompañamiento. Musicalmente, interesante y a veces superior. Vocalmente, superior casi siempre. La producción es pobre, además de lo que ya hemos dicho. Pero este DVD es algo más que un documento, porque hay mucho talento vocal, dramático y orquestal, al margen de lo visual y escénico.

**Santiago Martín Bermúdez**

**JANÁČEK:**

**Jenufa.** NINA STEMME (Jenufa), EVA MARTON (Kostelnicka), JORMA SILVASTI (Laca), PÄR LINDSKOG (Steva), VIORICA CORTEZ (Abuela). CORO Y SINFÓNICA DEL GRAN TEATRO DEL LICEO. Director musical: PETER SCHNEIDER. Director de escena: OLIVIER TAMBOSI. Escenografía y vestuario: FRANK PHILIPP SCHLÖSSMANN. Director de vídeo: PIETRO D'AGOSTINO. ARTHAUS 107 183 (Ferysa). 2005. 127'. **PM**



Hace tres años que reseñábamos este espléndido DVD y le concedíamos nuestra distinción de excepcionalidad. Es una versión intensa y al mismo tiempo sobria de Peter Schneider, con una puesta en escena de Olivier Tambosi que, apoyada en la toma de D'Agostino, constituía un film teatral emocionante y riguroso. Elogiábamos entonces a la joven soprano sueca Nina Stemme, gran wagneriana, straussiana y pucciniana. Desde entonces, hemos visto a Stemme tanto en el Liceo como en el Real, y sabemos que es una de las grandes voces de nuestro tiempo. "Su construcción vocal y dramática de Jenufa —escribíamos entonces— es portentosa, poderosa, vibrante, dolorosa, nunca débil aunque siempre frágil. Junto a ella, la madura Eva Marton crea una Kostelnicka muy humana, muy alejada de ese otro papel del mismo compositor, la Kabanicha de *Katja Kabanová*, que a veces sirve de equivocado referente. Es una opción nada obvia, porque otras cantantes

Michel Plasson

## EL WERTHER DE HOY



## MASSENET: Werther.

JONAS KAUFMANN (Werther), SOPHIE KOCH (Charlotte), ANNE-CATHERINE GILLET (Sophie), LUDOVIC TÉZIER (Albert), ALAIN VERNHES (Bailli). MAITRISE DE HAUTS DE SEINE. CORO DE NIÑOS DE LA ÓPERA NACIONAL DE PARÍS. ORQUESTA DE LA ÓPERA NACIONAL DE PARÍS. Director musical: MICHEL PLASSON. Directores de escena y vídeo: BENOÎT JACQUOT, LOUISE NARBONI. 2 DVD DECCA 074 3406 (Universal). 2010. 162'. **PN**

Jacquot, como responsable en parte de la filmación del espectáculo, recuerda en su planteamiento los procedimientos utilizados con su película sobre *Tosca* de hace diez años: entretener planos del escenario con otros entre bambalinas, ampliando los espacios a costa de hacernos correr el peligro de perder un tanto la intensidad lograda por el relato. Decorados grandes y

con los mínimos elementos, donde dirige con meritoria atención a los protagonistas que por allí se mueven exhibiendo sus problemas y desencuentros. Impactantes las escenas en la casa de Charlotte, en esas habitaciones inmensas, frías, donde la muchacha parece vivir con mayor intensidad sus angustias. La escena final, más concentrada la acción en los dos solistas, es de un efecto sorprendente. Kaufmann hace un Werther alejado de cualquier tradición. Por voz oscura —puede que en este aspecto sólo sea remitible a quien estrenara la obra: Ernest van Dick—, concepto sobrio, e interiorizado, de una intimidad a veces quizás rozando la artificiosidad, sin que ello impida que la voz hermosa a su manera, rotunda, ancha y poderosa, se lance a una exposición desprendida de matices muchos de ellos de una novedad pasmosa. Su



presencia física, ideal para un personaje romántico hasta la náusea, suma un dato significativo más y la variedad de expresiones faciales (que la cámara recoge puntual y detalladamente) son el perfecto complemento a una interpretación musical y dramática hoy día excepcional. Koch no se queda muy atrás. Tiene la tesitura de Charlotte,

aprovecha las variadas posibilidades vocales y expresivas que la parte ofrece y se mueve por escena acorde al planeamiento canoro. Tézier está muy por encima de las limitadas posibilidades que le ofrece Albert y la Sophie de Gillet es una auténtica delicia, tanto verla como escucharla. Vernhes saca a la luz lo poco que puede permitirle el Bailli y a los dos borrachines (Jaggi y Tréguier) sólo se les puede encarar que a veces se pasen un poco de alcohol. Plasson (aunque parezca increíble, para la ocasión debutaba en la parisina Ópera Nacional) es fiel al ya conocido planteamiento, con sus *tempi* tendentes a lo lento que no poco favorece la ejecución de Kaufmann. Su envidiable experiencia con la tan extraordinaria partitura redondea una velada superlativa.

Fernando Fraga

optan por una Kostelnicka más dura, más rígida. Ambas sopranos tienen su culminación en los monólogos del acto segundo, magistrales, insuperables. Y brillan en los dúos y en los conjuntos. Los dos tenores dan una excelente réplica, en especial Jorma Silvasti en Laca, pero no es menor el complejo y matizado Steva de Lindskog". Volver a verla es un placer, y ya lo fue en el propio teatro de las Ramblas. Aunque es uno de esos placeres dolorosos por la tensión que acumulan las mejores obras de Janáček, incluida la aparente broma que es *Bystrouska*. En fin, sorprende un tan rápido cambio de sello de una toma tan espléndida, de un DVD de tan alto nivel. Misterios del mercado. Pero esto sigue siendo una maravilla.

Santiago Martín Bermúdez

## PFITZNER:

**Palestrina.** CHRISTOPHER VENTRIS (Palestrina), PETER ROSE (Papa Pío IV), MICHAEL VOLLE (Giovanni Morone), JOHN DASZAK (Bernardo Novagerio), ROLAND BRACHT (Cardenal Christoph Madruscht), FALK STRUCKMANN (Carlo Borromeo), CHRISTIANE KARK (Ighino). CORO Y ORQUESTA DE LA ÓPERA ESTATAL DE BAVIERA. Directora musical: SIMONE YOUNG. Director de escena: CHRISTIAN STÜCKL. Directora de vídeo: KARINA FIBICH. 2 DVD EUROARTS 2072528 (Ferysa). 2009. 197'. **PN**



Es una exhumación relativa, porque ya a finales de los 70 Deutsche Grammophon publicó aquí en España en LP la bella versión de *Palestrina* grabada por Kubelik en 1973 con un elenco espectacular que contaba con Gedda, Dieskau, Fassbaender, Donath Weikl y Prey como principales figuras (disponible hoy en un álbum de 3 CDs de la serie *20th Century Classics*), por cierto que fue un fiasco comercial y artístico sin precedentes, ya que pasó totalmente inadvertida y los pocos que la compraron no pasaron del primero de los cuatro discos que tenía el álbum. Por su parte, la distribuidora Diverdi nos trajo hace algún tiempo, ya en la época del CD, la muy notable versión en vivo del sello italiano Myto tomada en la Ópera de Viena en 1964, dirigida por Heger y con el sensacional Fritz Wunderlich en el papel que da nombre a la ópera. Salvo estas dos aproximaciones y alguna que otra que no ha llegado por aquí (la de Otmar Suitner en Berlin Classics), tenemos que considerar como un verdadero desenterramiento esta versión filmada que comentamos ahora, de innegables cualidades artísticas, con una sobria y discreta puesta en escena de Christian

Stückl, de excelente dirección de actores; una dirección musical femenina a cargo de Simone Young, atenta, profesional y competente, de discurso algo impersonal (desde luego sin la imaginación de Kubelik o el idioma del todoterreno Heger), además de un buen equipo vocal que cuenta con el muy notable tenor británico Christopher Ventris (recuerden sus excelentes intervenciones en *Parsifal* con Haitink y en *Lady Macbeth de Mzensk* con Jansons y Anissimov), que puede con el personaje tanto vocal como interpretativamente y no desentona al lado de los citados Gedda y Wunderlich. Destaca también Falk Struckmann como Borromeo (con un diálogo con el protagonista de la ópera en el primer acto de más de media hora de duración que hace de Gurnemann, por ejemplo, un prodigio de ligereza e incluso diversión), por no hablar de las dos principales voces femeninas de Christiane Karg y Claudia Mahnke (Ighino y Silla respectivamente) que cumplen sin problemas con el hijo y discípulo del maestro de Santa María la Maggiore. El resto de los numerosos solistas (casi 30) da buena cuenta de sus personajes, y en conjunto es una recreación muy aceptable, aunque la obra sea larga, desmesurada, en ocasiones monótona, estática y difícilmente digerible para el público actual. El bello alemán del texto del propio Pfitzner no ha sido tra-

ducido al español, por lo que quien se enfrente a esta película tendrá que saber al menos inglés o francés para poder enterarse de los subtítulos.

En suma, un descubrimiento relativo, pues nos tememos que tras esta publicación *Palestrina* seguirá en el olvido más absoluto, a pesar de que Bruno Walter (quien la estrenó en 1917) dijo que era una obra maestra que perduraría y resistiría el paso del tiempo. Por otro lado, la personalidad del *bichejo* Pfitzner, un ultramontano idealista que mantuvo estrechas relaciones con los nazis y rehusó expresar cualquier perdón por su furibundo antisemitismo, no le ayudará demasiado a que el público conecte con su obra (sí, ya sabemos que es una cuestión extra-musical y que en teoría no tenía que influir, pero creemos que hay que decir estas cosas).

Enrique Pérez Adrián

## PUCCINI:

**Tosca.** SHIRLEY VERRETT (Tosca), LUCIANO PAVAROTTI (Cavaradossi), CORNELL MACNEIL (Scarpia), FERNANDO CORENA (Sacristán). CORO Y ORQUESTA DEL METROPOLITAN DE NUEVA YORK. Director musical: JAMES CONLON. Director de escena: TITO GOBBI. Director de vídeo: KIRK BROWNING. DECCA 074 3410 (Universal). 1978. 154'. **PN**



Con cierto retraso llega esta producción neoyorquina dirigida por quien fuera (y sigue siendo gracias al disco) un Scarpia de referencia. Gobbi, en un montaje feliz y completamente convencional, mueve a unos personajes muy bien definidos (aunque luego cada cantante les saque su personal provecho) con base en su envidiable experiencia, en cuyas directivas pueden rastrearse ascendientes o influjos. Poco que ver la producción, en general a favor de Gobbi, con la sucesiva de Zeffirelli y la actual de Bondy en el escenario norteamericano. Verrett, con esa voz ambigua y sus capacidades extraordinarias de intérprete, realiza un protagonismo digno de su fama: da a los recitados un conveniente contenido dramático y despliega las melodías con la debida musicalidad. Una Tosca, en conjunto, señorial, intensa y siempre convincente, aunque no sea a la postre un personaje del todo asociable a la magnífica cantante recientemente fallecida. Pavarotti expande la suntuosidad de sus medios en pleno esplendor, pero con ciertos manierismos que pueden resultar un poco molestos. Su Cavaradossi es escénicamente vulgar pero vocalmente generoso. MacNeil (que en el bonus discute, en inglés sin traducción su Scarpia con Gobbi) impone por la inquietante presencia física y por la personalidad de una voz grandiosa que, sin embargo, luce más en otros repertorios (léase verdianos). Corena es de nuevo un Sacristán (ha dejado constancia de no menos de dos docenas de ejecuciones) al que el artista suizo destaca como pocos lograban hacerlo en tan episódico cometido. El resto, muy del momento neoyorquino (Cheek, Velis, Christopher), eficaces sin más. Conlon conoce la partitura, la desentraña con oficio y permite que sus solistas disfruten de sus posibilidades.

Fernando Fraga



Franz Welser-Möst

## HUMOR BIEN MEDIDO

**MOZART: *Così fan tutte*.**

MALIN HARTELIUS (Fiordiligi), ANNA BONITATIBUS (Dorabella), MARTINA JANKOVÁ (Despina), JAVIER CAMARENA (Ferrando), RUBEN DROLE (Guglielmo), OLIVER WIDMER (DON ALFONSO). Director musical: FRANZ WELSER-MÖST. Director de escena: SVEN-ERIC BECHTOLF. Director de vídeo: FELIX BREISACH. 2 DVD ARTHAUS 101 495 (Ferysa). 2009. 200'. **PN**

Nueva producción de la serie mozartiana que el regista Bechtolf ha venido preparando para la Ópera de Zúrich, uno de los teatros mejor organizados del planeta, que sabe extraer de sus limitadas habilidades un rendimiento insólito. No es infrecuente contemplar en él espectáculos muy estimulantes, bien orientados, en los que se equilibra inteligentemente lo moderno o vanguardista con lo tradicional, todo ello servido con medida y dosis adecuadas.

Este ciclo del Mozart daponiano está excelentemente realizado. En este caso Bechtolf traslada la acción de la ópera al tiempo del compositor, lo que no parece ninguna barbaridad. Todo está perfectamente ensamblado, sutilmente enhebrado, prácticamente sobre el mismo decorado, blanco, funcional y estilizado, con unas cuantas sillas de época por todo mobiliario y un ciprés en el centro del escenario. Movimientos ajustados, animada gestualidad, planteamiento lúdico, muy en el estilo del regista, con detalles inesperados, como el envenenamiento

involuntario de Fiordiligi en el cierre de la obra; una manera de dar un giro a un final que siempre se antoja inadecuado. Lo que no obsta para que el mejor humor, a veces un tanto grotesco, resplandezca de principio a fin. Incluso en la acción paralela a un aria tan decididamente seria como *Per pietà*, que, por cierto, canta espléndidamente Hartelius.

Esta soprano sueca, de carrera ascendente, que en pocos años ha pasado de ser una Barbarina o una Blondchen a atreverse con una Konstanze o esta Fiordiligi, es musical y templada y maneja con conocimiento una voz que ahora mismo es la de una lírica ancha, dotada de hermoso metal, homogénea y suficientemente extensa, por arriba y por abajo. Resulta estimulante escucharla; y verla actuar con aplomo y gracia. No le faltan desde luego ambas cosas a sus compañeras, Bonitatibus — que actuó hace poco en Madrid—, una mezzo lírica flexible y segura, y Janková, una soprano lírico-ligera hábil y diestra en el matiz.

El trío masculino brilla a menor nivel, aunque también nos hace disfrutar. El mejicano Camarena es un lírico-ligero que ha de crecer todavía. La voz es timbrada y bien coloreada, tiene extensión y metal, aunque, pese a sus buenas maneras (bien delineada *Un aura amorosa*), no termina de mantener en todo momento una seguridad de emisión. Buen futuro se le presenta asimismo al suizo Drole, un bar-



tono igualmente muy joven, de buena pasta, que ha de despejar en mayor medida ciertas zonas de sombra en el pasaje de registro. La voz de Widmer no vale gran cosa y su emisión es casi siempre *cupa*. Dentro de una notable contención, posee vis cómica, pero su emisión es en exceso teutona.

Todo el juego, de trasfondo en realidad trágico, que organiza el director escénico está muy bien sostenido, aparte de por las voces, por la dirección musical de Welser-Möst, que brinda la partitura prácticamente en su totalidad y que nos ha parecido aquí menos seco que de costumbre. La música fluye con facilidad, todo está en su sitio, bien articulado y matizado; incluso las partes más *cantabile*, las serenatas, el famoso *terzettino Soave sia il vento*, tiene su adecuado tratamiento. Y, como es norma en este músico, el factor rítmico está bien encauzado. Todo contribuye al éxito.

Arturo Reverter

**VERDI:**

**Falstaff.** OTTO EDELMANN (Falstaff), HANS GÜNTHER GRIMM (Ford), RICHARD VAN VROOMAN (Fenton), ERICK KLAUS (Dr. Cajus), MARSHALL RAYNOR (Bardolfo), WOLFGANG HACKENBERG (Pistola), MELITTA MUSZELY (Alice), GRAZIELLA SCIUTTI (Nannetta), ELISABETH HÖNGEN (Mrs. Quickly), EVA MARIA GÖRGEN (Mrs. Page). CORO DE LA ÓPERA DE VIENA. SINFÓNICA DE VIENA. Director musical: NELLO SANTI. Director de escena: HELLMUTH MATIASEK. ARTHAUS 101 507 (Ferysa). 1963. 118'. **PN**

Es una lástima que esta película, realizada muy honestamente en estudio, nos ofrezca la ópera de Verdi en alemán, lo que priva a



la partitura de una de sus señas de identidad: la musicalidad de la frase, la fluidez de la palabra, la *cantabilità*, la *italianità* brillan así por su ausencia. Por lo demás, la realización cinematográfica es muy digna y detallista, con unas cámaras bien situadas. La acción se sigue sin rupturas, sin montaje de laboratorio; en tomas continuadas, lo que facilita la progresión del discurso dramático-musical. Eso sí, en blanco y negro. Todo está movido con inteligencia, en la

más rancia tradición teatral de primeros del siglo XX o finales del XIX, con escenografía y *atrezzo* realistas, dentro de la época en la que Boito y Verdi, siguiendo a Shakespeare, situaron la historia.

Otto Edelmann era un barítono de tinte más bien heroico, capaz de enfrentarse con cierta dignidad a un Wotan o un Sachs, pero también hábil para vestir las pieles bufas de un Leporello o un Ochs. Su labor como panzudo es loable, dentro de una línea más bien cómica y un punto exagerada en la que practica un declamado excesivo, con escaso relieve *cantabile*. Incluso en la *canzonetta Quand'era paggio* se aprecia la falta



David Crescenzi

## EXOTISMO EGIPCIO

**ROSSI: Cleopatra.** DIMITRA THEODOSSIU (Cleopatra), ALESSANDRO LIBERATORE (Marco Antonio), PAOLO PECCHIOLI (Ottavio Cesare), SEBASTIAN CATANA (Diomedes), WILLIAM CORRÒ (Proculejo), TIZIANA CARRARO (Ottavia). CORO LÍRICO MARCHIGIANO. FILARMÓNICA MARCHIGIANA. Director musical: DAVID CRESCENZI. Director de escena, decorados y vestuario: PIER LUIGI PIZZI. Director de vídeo: DAVIDE MANCINI. NAXOS 2.110279 (Ferysa). 2008. 115'. **PN**

Conocido, ante todo, por haber sido convocado por Giuseppe Verdi para contribuir con su participación en la *Misa* en memoria de Gioachino Rossini (que constituiría, como es sabido, la base de la futura *Gran Misa de Réquiem* del compositor de Busseto), Lauro Rossi (1812-1885) es la mayor gloria local de la ciudad de Macerata. Es, por lo tanto, un acto de absoluta justicia que el actual director del festival que se desarrolla en la singularísima Arena Sferisterio de aquella localidad, Pier Luigi Pizzi, haya querido

recuperar una de las óperas más importantes del compositor, presentándola en el bello teatro que lleva su nombre, y que podemos contemplar al comienzo de este DVD.

*Cleopatra* es una gran ópera en cuatro actos, y fue estrenada en el Teatro Regio de Turín el 5 de marzo de 1876. Continúa la moda egipcia marcada por *Aida*, cinco años anterior, y nos presenta a la legendaria reina ya al final de su relación amorosa con Marco Antonio, con su llegada a Roma y el consecuente enfrentamiento con Octavia, y termina con el suicidio de la protagonista. La obra revela a un compositor de sólido oficio, adquirido en el prestigioso Conservatorio de San Pietro in Majella en Nápoles, y hay en ella momentos en los que aflora una verdadera inspiración, como el aria de la reina de Egipto en el acto II, seguida de su dúo con Diomedes (un sacerdote agorero que nos recuerda mucho a Ramfís), así como el brillante final de ese mismo acto; el aria de César Octavio (hermano de la citada Octavia), en el acto III, o el



concertante de la boda de Marco Antonio y Octavia, muy lucido, así como el espléndido final del acto III, con las palabras "Anatema", que nos hacen pensar inevitablemente en la maldición de Amneris. El coro nupcial tiene unas sonoridades propias de la época, con ese aire angelical conferido por el arpa.

La producción, muy cuidada, presenta esa estética elegante bien conocida de Pizzi —un tanto estándar también—, a base de escaleras como principal elemento escénico. David Crescenzi dirige con acertado criterio a los conjuntos locales,

en una partitura cuyo peso recae, realmente, en el papel titular, para el que se ha tenido la enorme fortuna de contar con la soprano griega, afinada en Italia, Dimitra Theodossiu, entregada de principio a fin a un papel agotador, propio de las heroínas del melodrama italiano de las últimas décadas del siglo XIX, y que logra aquí una de sus mejores interpretaciones, compensando ciertas asperezas ocasionales con toda la panoplia de sus recursos vocales y expresivos. El barítono Paolo Pecchioli —que parece físicamente un verdadero romano— tiene toda la fiera requerida por César Octavio. El tenor Alessandro Liberatore defiende con coraje el papel de Marco Antonio, a medio camino entre lo lírico y lo "spinto", con un aria muy bella que abre el último acto. Ha estudiado con Rockwell Blake, y se le nota la buena escuela, así como la adecuada forma de atacar los agudos. Muy valiente también en la especie de cabaletta que le sigue.

Rafael Banús Irueta

de habilidad para el canto *legato*, aunque el artista se esfuerza en aplicar un falsetillo de no muy buena calidad. Pero Edelmán tenía personalidad, era buen actor y, aun con durezas emisoras, asperezas varias y agudos nos siempre católicos, da el tipo y viste un barrigudo convincente.

Aplausos para la veterana — 60 años en 1963— Höngen, artista inteligente aún muy audible y con capacidad para emitir notas graves muy potables sin exageraciones. Gentilísima Sciutti, con su vibrato *stretto*, asentada Muszely, a la que le faltan dosis de lirismo, y pálido, con su timbre de ligero, Van Vrooman, a quien recordamos años ha en Madrid. Discretitos los demás, con un Bardolfo y un Pistola que parecen tener la misma e indefinida voz de tenor segundo. Todos, eso sí, incluido el irregular Grimm, actúan con propiedad, bien dirigidos en lo escénico.

Y en lo musical, porque el entonces joven Santi, que aún hoy sigue en la brecha, muestra, ya que no refinamiento —nunca lo tuvo— ni facultad para establecer los variados pla-

nos dentro del tejido contrapuntístico, seguridad para construir y modelar con decoro los repetidos fugatos y para mantener un *tempo*-ritmo constante y conveniente.

Arturo Reverter

**WAGNER: Rienzi, el último de los tribunos.** TORSTEN KERL (Rienzi), CAMILLA NYLUND (Irene), ANTE JERKUNICA (Steffano Colonna), KATE ALDRICH (Adriano Colonna), KRZYSZTOF SZUMANSKI (Cardenal Orvieto), CLEMENS BIBER (Baroncelli), STEPHEN BRONK (Cecco del Vecchio). CORO Y ORQUESTA DE LA ÓPERA ALEMANA DE BERLÍN. Director musical: SEBASTIAN LANG-LESSING. Director de escena: PHILIPP STÖLZL. Director de vídeo: JOHANNES GREBERT. 2 DVD ARTHAUS 101 521 (Ferysa). 2010. 182'. **PN**

Nueva oportunidad perdida para ofrecernos completa la ópera sobre este tribuno demagogo, megalómano e histrión a la que aquí le faltan casi cien minutos de música, comprensible por otra parte si tenemos en



cuenta que es una producción larga, costosa y de difíciles elementos vocales, además de que no sabemos hasta qué punto hubiese sido acertado publicarla totalmente entera (todas las grabaciones existentes tienen cortes, Sawallisch, Krips y Holleiser entre ellas, y la única versión completa es una de la Radio de Hesse de los cincuenta no disponible en CD). Tiene la ventaja de ser la única representación filmada, con una escena convencional y no demasiado bella en la que destacan los acostumbrados trajes modernos, cazadoras de cuero, caretas y atuendos militares propios de la Europa de entreguerras, además de las consabidas alusiones a la Alemania nacionalsocialista (no en vano *Rienzi* era la ópera favorita de Hitler, con cuyo protagonista se identificaba y cuya música altisonante y efectista seguramente le dejó impactado cuando la vio en Graz en sus

años jóvenes, aunque, recordemos, la mentalidad del tribuno no es totalitaria, pues siempre invoca a Dios y a la Ley Civil como instancias superiores). La dirección musical es competente, ordenada y efectiva, acompaña correctamente a los cantantes y conjuntos, y aunque no es demasiado imaginativa ni inspirada, saca adelante sin problemas y con solvencia este complicado espectáculo. El protagonista de esta producción, Torsten Kerl, voz firme, tosca y sólida, con pocos matices expresivos, hace una plausible recreación del personaje, aunque lejísimos del heroico y carismático Rienzi de Max Lorenz, si bien hoy todos estén lejos de él (selección de la ópera en el sello Preiser, muy recomendable). La Irene de Nylund es de medios más que suficientes para su breve cometido (canta poco teniendo en cuenta la desmedida duración). Posiblemente, la mejor del reparto sea Kate Aldrich para el papel travestido de Adriano Colonna, convincente desde el punto de vista teatral (a pesar de su corta estatura física) y también de aceptables medios canoros que

de todas formas no hacen que nos olvidemos de la inmensa Margarete Klose (en la citada selección con Max Lorenz). El resto del reparto cumple no sin dificultades (el vacilante e inseguro Szumanski para el Cardinal Orvieto), y coros y orquesta

se nos muestran con sus acostumbradas brillantez y efectividad. Buenos sonido y filmación, así como los correctos subtítulos en español.

En suma, la primera versión filmada de *Rienzi* (de fragmentos de *Rienzi*, cabría decir) en

aceptables condiciones artísticas y técnicas. La opinión del que suscribe es que lo más endeble es la música (Wagner aquí sólo está en embrión a pesar de su genial instinto dramático), aunque recreada con entusiasmo y cierta convicción. La representa-

ción se completa con 26 minutos de entrevistas y ensayos (el *Making Of*) que ayudarán al espectador a comprender sobre todo la peculiar aproximación escénica.

Enrique Pérez Adrián

Antonio Pappano

## BUEN GUSTO

**VERDI: Don Carlo.** ROLANDO VILLAZÓN (Don Carlo), MARINA POPLAVSKAIA (Elisabetta), SIMON KEENLYSIDE (Posa), SONIA GANASSI (Eboli), FERRUCCIO FURLANETTO (Filippo II), ERIC HALFVARSON (Gran Inquisidor), ROBERT LLOYD (Carlos V). CORO Y ORQUESTA DE LA ROYAL OPERA HOUSE DE LONDRES. Director musical: ANTONIO PAPPANO. Director de escena: NICHOLAS HYTNER. Director de vídeo: ROBIN LOUGH.

2 DVD EMI 6 31609 9. 2008. 211'. **PN**

Hace unas semanas podíamos ver en cines la transmisión, prácticamente en directo, desde el Metropolitan de Nueva York, de *Don Carlo* de Verdi. Era una coproducción entre ese Teatro, la Ópera Nacional de Noruega y la Royal Opera House Covent Garden de Londres. En estos dos DVDs es posible contemplar, con reparo similar, lo que ha de considerarse el estreno del proyecto escénico, realizado en el coliseo citado en último lugar. Un montaje con muchos puntos positivos, construido sobre decorados que mezclan lo minimalista (cuadro inicial, cuadro segundo del acto segundo) con lo realista no exento de magnificencia y cargado de discutible oropel, aunque cerrando absurdamente espacios (auto de fe).

Exceptuando ese punto negro, la escenografía abre terreno, airea situaciones y deja que los personajes circulen con libertad, sin constreñimientos, envueltos en una luz difusa y romántica, bien cuidados sus comportamientos, bien estudiadas sus actitudes, bien observadas sus evoluciones. Nada que objetar al tratamiento, muy detallista, que Hytner, excelente director de teatro, da a cada carácter, que aparece así dotado de humanidad; aquélla que la música de Verdi, apoyada en el libreto de Méry y du Locle — aquí en la traducción italiana de Zanardini y de Lauzières — subraya tan inteligente como

emotivamente.

La partitura, ofrecida en la versión de 1886 que, afortunadamente, incluye el acto de Fontainebleau, es iluminada con genio, gusto y sentido dramático, hábilmente coloreada y dotada de los impresionables claroscuros, por la batuta del excelente verdiano en que ha devenido Antonio Pappano, que se conoce los intersticios de unos pentagramas cargados de vida, de una variedad expresiva insólita y de una riqueza maravillosa, en la que las más bellas melodías se imbrican en un tejido magistral para alumbrar conductas y psicologías. La abundancia temática, tan clara en números soberanamente ordenados como el gran dúo entre Elisabetta y Carlo, el aria de Felipe II, el aria de Eboli o la extraordinaria *Tu, che le vanità* de la reina, queda al descubierto; lo mismo que los grandes conjuntos del auto de fe en el que todo funciona a la perfección, incluida la inesperada intervención de un fraile que lee jaculatorias y lanza admoniciones a los ahorrados herejes; colorista cosecha del director de escena.

El nivel de voces es aceptable, aunque discutible en algunos casos. No es, desde luego, el de Marina Poplavskaja, una gentil soprano, de rasgos angulosos y, sin embargo, de dulce expresión, que posee una bien timbrada voz, no especialmente penetrante, pero corpórea, consistente, dotada de un sugerente y velado brillo. Matiza y dice con mucha propiedad y construye frase a frase con intención musical indudable. Apiana con delicadeza y nos conmueve. Su gran aria del último acto es diseñada inteligentemente, paso a paso, con graves sólidos y naturales y agudos bien puestos. Villazón está, como casi siempre, exagerado y pone continuamente ojos de loco, aunque eso pueda ser adecuado para describir un



carácter alterado y débil como el del infante. Ataca los agudos fieramente, con la cara descomulgada y la boca muy abierta, lo que produce con frecuencia sonidos destemplados. Sabe, en todo caso, recogerse en los pasajes más líricos. Se nota que el papel es para una voz de más robustez que la suya y canta más esforzadamente que en la interpretación de hace años en Ámsterdam, también en DVD.

Uno de los mejores Felipes de hoy es, a pesar de sus sonidos nasales, sus engolamientos y su timbre opaco, Furlanetto, que tiene al menos personalidad y redaños para pintar un conturbado monarca. Excelente línea la de su gran aria. Mal sin paliativos, muy desencajadamente aconsejado por Hytner, el Gran Inquisidor de Halfvarson, puro vibrato, de emisión *cupa* y graves insuficientes. A su buen nivel de siempre el muy lírico Keenlyside, que incorpora un Posa lleno de matices e intención, bellamente fraseado y vivo. Lo que le falta de cuerpo, lo suplente con buen arte e igualdad de registros. Ganassi dibuja una Eboli de clase y viste con precisión vocal el personaje que pide un poco más de tinte dramático, de arrostos y vibración. Viejo ya, pero aún competente, Lloyd. Muy atractivo el timbre fresco de Anita Watson, una voz celestial.

Arturo Reverter

## RECITALES

**KARITA MATTILA.** Soprano. **Recital de Helsinki.** *Obras de Duparc, Saariaho, Rachmaninov, Dvorák, Young y tradicional finlandesa.* MARTIN KATZ, piano.

ONDINE 4004 [+ CD, 55'] (Diverdi). 2006. 90'. **PN**



Con algunos años de diferencia nos llega este nuevo ejemplo de la faceta como cantante de cámara de Mattila, voz importante y

artista interesante, de mayor efecto cuando se exterioriza en un escenario operístico. Ello no obsta para que la soprano finlandesa sepa adaptarse a la intimidad del mundo liederístico, cuidando la dicción, manejando la línea, concentrando el mensaje en el minúsculo espacio que la canción le permite. Pero hay compositores con los que su arte encaja mejor, como el Saariaho de *Quatre instants* (canciones compuestas en 2002 y a ella dedicadas) o los cinco momentos destinados al catálogo de Rachmaninov donde incluye una bonita versión de la tan manoseada *No me cantes ya más*. Especialmente llamativa le queda la lectura de las *Canciones gitanas op. 55* de Dvorák, así como el muy disfrutable arreglo de Katz (siempre excelente pianista acompañante) del tema de *Golden Earrings* que aquí se llamó *En las rayas de la mano*, film de Mitchell Leisen de 1947 con Marlene Dietrich maquillada de gitana. La presencia imponente de la soprano actúa como un enorme catalizador de impresiones y satisfacciones. En el CD de relleno, también captado en Helsinki en diferentes años y sesiones, asimismo con otra buena asistencia al teclado de Ilmo Ranta, Mattila, con la voz más clara y menos densa pero igualmente pastosa y sólida, con su personal y atractivo mordente, brilla sobre todo en los cinco Sibelius, en los dos Toivo Kuula y en las *Mirjam-laude* de Melartin; en el res-

to, demuestra el suficiente oficio y sensibilidad para sacar adelante con dignidad lieder tan sugestivos como *Die Forelle* o *An die Musik* de Schubert o *Von ewiger Liebe* de Brahms.

Fernando Fraga

## VARIOS

### CONCIERTO DE AÑO NUEVO 2011.

*Obras de J. Strauss I, J. Strauss II, Lanner, Liszt, Josef Strauss, J. Hellmesberger II y Eduard Strauss.* FILARMÓNICA DE VIENA. Director: FRANZ WELSER-MÖST. Director de vídeo: BRIAN LARGE. 2 DVD DECCA 074 3411 (Universal). 2011. 101'. **PN**



Tras la inesperada rai-gambre vienesa de Mehta, la seriedad teatral —es perfectamente compatible— del sólido Barenboim y el formidable sentido del *rubato* del cantarán Prêtre, la Filarmónica de Viena se ha decidido este 2011 por el titular de la Staatsoper, Franz Welser-Möst, natural de Linz, con credenciales austríacas por tanto, y triunfador en América a pesar de algún que otro lío con la crítica, para que sea su director en el Concierto de Año Nuevo. Escuchar —y sobre todo ver— a los Philharmoniker en este Neujahrskonzert es comprobar cómo una orquesta así puede moverse casi sola —y que me perdone su maestro en la ocasión, quien seguramente tendrá otras para confirmar unas cualidades esta vez sólo a medias mostradas— por un estilo que dominan a la perfección. Tanto como para dar la sensación de que, sí, en efecto, una orquesta puede sonar sola, sin director, que no pasa nada, que aquel pertenece al terreno de lo prescindible. Ya sabemos que no es así, pero mucha gente lo piensa aunque también sean legión quienes una vez oído este concierto u otros como este salen de él o se van a la cocina a preparar la comida del día de San Manuel con la sensación de que para estar frente a esa orquesta hay que ser un genio. Pues bien, no recuerdo otro caso en el que la

presencia del director haya parecido menos relevante en este acontecimiento. El anciano Karajan —a quien parecía que la orquesta habría de llevarle en parihuelas— puso mucho de su cosecha. Ozawa, un manchú, apeló al *genius loci* y éste acudió en su ayuda. Harnoncourt le echó imaginación y ojos de loco. Y así casi todos, unos cuantos —Boskowski, Maazel, Kleiber— en el Olimpo, inalcanzables para el resto que se apaño con solvencia. Aquí, bajo la presencia impalpable del maestro, todo está bien hecho. Nada es, sin embargo, excepcional, pues para eso hubiera sido necesario que saltara la chispa entre una orquesta extraordinaria y un director a su altura —el *Vals Mefisto*, tocado de maravilla, hubo calor pero no fuego— es un ejemplo de ello. Y en el resto una corrección que nos deja con el apetito intacto. Además, vaya por Dios, el repertorio es demasiado ligero. Quien colecciona año tras año este concierto no se lo perderá. Quien quiera pasar un buen rato, lo pasará bien. El que crea en esta música, no tanto.

Claire Vaquero Williams

### SUMMER NIGHT CONCERT.

*Schönbrunn 2010 Moon-Planets-Stars.* *Obras de Williams, Josef Strauss, Liszt, Lanner, Nicolai, Holst, Schumann y J. Strauss II.* YEFIM BRONFMAN, piano. SINGVEREIN DER GESELLSCHAFT DER MUSIKFREUNDE IN WIEN. FILARMÓNICA DE VIENA. Director: FRANZ WELSER-MÖST. Directora de vídeo: KARINA FIBICH. DEUTSCHE GRAMMOPHON 00440 076 2776 (Universal). 94'. 2010. **PN**



Cada verano, en el palacio vienes de Schönbrunn, la Filarmónica de Viena ofrece un concierto. El de este año tuvo lugar el 8 de junio —repárese en que, sin llegar a los tiempos récord del Concierto de Año Nuevo, el CD y el DVD nos llegan rápidamente— y el programa se articulaba en torno al lema *Luna, planetas y estrellas*. Al aire libre —con la música amplificada, por supuesto— y con un lleno absoluto, los jardines repletos de

gente, debió de ser inolvidable para los asistentes.

La cosa empezó con música de *Stars Wars*, y era la primera vez que la orquesta vienesa tocaba música de John Williams. La idea fue de Ozawa, director de la Staatsoper, quien se vio obligado a cancelar su compromiso de dirigirla en Schönbrunn, y fue su sustituto —que también lo será al frente de la Staatsoper— Welser-Möst, quien se encargó de hacerlo. Las obras genuinamente vienesas parecen ser un anticipo del próximo Concierto de Año Nuevo, ya que Welser-Möst será el encargado de dirigir la próxima edición. Sin duda, lo hará estupidamente si nos guiamos por lo escuchado en este concierto estival —hay otras coincidencias con el Concierto de Año Nuevo, como las bromas de las que participan miembros de la orquesta y el director y, en esta ocasión, la realización del DVD correspondiente, debida a Karina Fibich, quien en este último Concierto de Año Nuevo sustituyó al habitual Brian Large. Welser-Möst sabe de qué va el asunto y, siendo como es un director versátil, convence tanto en la elegancia straussiana —de Johann, Josef, etc.— como en la espectacularidad de Williams, cuya música suena auténticamente postromántica y straussiana —de Richard, claro. Entre ambas se sitúa la deliciosa y a ratos casi wagneriana *Sphären-Klänge* de Josef Strauss, un magistral vals con aspecto de poema sinfónico que cuenta con excelentes referencias discográficas y cuya audición nunca viene mal. La inclusión de la música de Holst —*Marte* de *Los planetas*— y de sendas obras del resto de compositores más o menos relacionadas con la Luna, los planetas y las estrellas tiene su razón de ser a excepción del *Concierto para piano n.º 2* de Liszt, con el siempre brillante Bronfman como solista en un repertorio que domina. Y es que la inclusión aquí de este concierto lisztiano no se entiende, pero siendo como es una obra extraordinaria en versión de campanillas, pues no está de más —Bronfman, además, ofrece un bis lisztiano, uno de los estudios basados en Paganini. Al terminar la velada, un homenaje a Schumann por su bicentenario en el primer bis —versión orquestal de *Träumerei* de Johann Ritter von Herbeck—,

*Wiener Blut* de Johann Strauss II que nunca falta en este concierto como segundo bis y, al final, otra perla de Josef Strauss, la polca *De vacaciones*. De los tres bises, sólo se conserva el segundo en la edición en compacto (DG 476 3793).

Josep Pascual

### TRIP TO ASIA.

*La búsqueda de la armonía.* FILARMÓNICA DE BERLÍN. Director: SIMON RATTLE. Director de vídeo: THOMAS GRUBE. CAMEO 0923 (Diverdi). 2008. 108'. **PN**



Al ya famoso documental *¡Esto es ritmo!* de 2004 protagonizado entre otros por la Filarmónica de Berlín y Rattle, le sigue ahora otro del mismo director con los mismos protagonistas pero en un entorno bien distinto y que es mucho más que lo que parece. Coproducción de la ZDF y de la BBC, no se trata del habitual reportaje sobre música y músicos. Tampoco es solamente la crónica de una gira por el lejano Oriente, aunque el viaje de la orquesta y director por un escenario tan peculiar adquiere relevancia como no podría ser menos. Se trata de una aproximación a la personalidad de los músicos de la orquesta en un entorno especial y en unas circunstancias muy especiales. Hay referencias al mundo interior de cada uno de los que intervienen, recuerdos, miedos, esperanzas, pero también a su integración en el gran grupo que es la orquesta, no sólo desde la perspectiva musical sino también —incluso, sobre todo— humana. También se recoge la expectativa que la presencia de una orquesta tan importante crea allí donde va y que en el caso de Asia es un acontecimiento de un alcance extraordinario. Como documental, es sorprendente y original, y además es realmente interesante. La música escrita para la ocasión por Simon Stockhausen cumple su función sin destacar especialmente ni para bien ni para mal. Mayor relevancia adquiere la música de los ensayos y conciertos realizados durante la gira: *Vida de héroe* de Strauss, la *Heroica* de Beethoven y *Asyla* de Thomas Adès.

Josep Pascual

scherzo 89

## ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS

- Albéniz:** *Iberia*. Fernández. Warner. . . . . 64
- Albinoni:** *Conciertos para oboe*. Goodwin/King. Hyperion. . . 63
- Amor de Ionh.** Canciones medievales de amor y pérdida. Vellard. Glossa. . . . . 81
- Amor ragonando.** Obras de Landini, Da Perugia y otros. Memelsdorff. Arcana. . . . . 81
- Aracil:** *Epitafio*. Leaper. Anemos. . . . . 52
- Arnold:** *Polly*. Albino McLeod Grossman/Mallon. Naxos. . . 64
- Bach, J. S.:** *Cantatas*. Vols. 12, 18. Gardiner. SDG. . . . . 65  
— *Conciertos de Brandemburgo*. Akademie Berlin. H. Mundi. 62  
— *Transcripciones*. Galliano. DG. . . . . 64
- Bach, C. P. E.:** *Sinfonías*. Akademie Berlin. H. Mundi. . . . 62
- Bach, W. F.:** *Conciertos para clave*. Penson/Dombrecht. Ricercar. . 65
- Bartók:** *Concierto para orquesta*. Frühbeck. Brilliant. . . . . 63  
— *Sonatas para violín*. Faust/Kupiec. H. Mundi. . . 62
- Beethoven:** *Misa solemne*. Herreweghe. H. Mundi. . . . . 62  
— *Sonatas para piano 6, 12, 14*. Hewitt. Hyperion. . . . . 65  
— *Sonatas para piano Patética, Appassionata*. Brendel. Brilliant. 63  
— *Tríos con piano*. Ludwig. Aglae. . . . . 66
- Bellini:** *Puritani*. Machaidze, Flórez, Viviani/Mariotti. Decca. 84
- Bloch:** *Israel*. Svetlanov. Brilliant. . . . . 63
- Borodin:** *Príncipe Igor*. Nesterenko, Sherbakov, Vedernikov/Ermler. VAL. . . . . 84
- Bostridge, Ian.** Tenor. Obras de Haendel, Vivaldi y otros. EMI. 79
- Bouteiller:** *Réquiem*. Niquet. Glossa. . . . . 66
- Brahms:** *Obras corales*. Creed. Akademie Berlin. H. Mundi. 62  
— *Sonatas para violín y piano*. Pauk/Vignoles. Brilliant. . . 63
- Britten:** *Sinfonia da Requiem*. Britten. Hanssler. . . . . 66
- Bruckner:** *Te Deum*. Best. Hyperion. . . . . 63
- Cage:** *Sonatas e interludios*. Ape-lániz. Rozart. . . . . 59
- Caldara:** *Arias olvidadas de castrato*. Jaroussky/Haïm. Virgin. . . 67
- Canciones alemanas del barroco.** Obras de Albert, Krieger y otros. Scholl. H. Mundi. . . . 62
- Cantigas del Cantábrico.** Panigagua. Pneuma. . . . . 80
- Casablancas:** *Alter Klang*. Pons. Anemos. . . . . 52  
— *Cuartetos 2, 3*. Arditti. Tritó. 67  
— *Siete escenas de Hamlet*. Encinar. Stradivarius. . . . . 68
- Castellnuovo-Tedesco:** *Rondo. Variations*. Escarpa. Ópera Tres. . . 68
- Chaikovski:** *Trío con piano*. Rachmaninov de Moscú. Hyperion. . . . . 63
- Chopin:** *Canciones*. Jarnot/Mursky. Hänssler. . . . . 68  
— *Mazurkas*. Tiberghien. H. Mundi. . . . . 68  
— *Nocturnos*. Engerer. H. Mundi. 62
- Concierto Zapico.** Obras de Kapsberger, Murzia y otros. Forma Antiqua. Winter & Winter. . . 81
- Concierto de Año Nuevo 2011.** Valses y polkas. Welser-Möst. Decca. . . . . 89
- Corelli:** *Concerti grossi*. Banchini. H. Mundi. . . . . 62
- Dargomishki:** *Convidado de piedra*. Atlantov, Milashkina/Ermler. VAL. . . . . 54
- Darmstadt.** Obras de Krenek, Fortner y otros. Maderna e. a. Neos. . . . . 53
- Del soneto a la sonata.** Obras de Toldrà, Messiaen y Franck. Bustamante/Bagaría. Columna Música. . . . . 81
- De Pablo:** *Casi un espejo*. Nose-da. Anemos. . . . . 52
- Elgar:** *Concierto para violín*. Accardo/Hickox. Brilliant. . . 63
- Enescu:** *Sonata para violín 3*. Gatto/Popovic. Fuga Libera. . . 68
- Feldman:** *Rothko chapel*. Cerveró. Rozart. . . . . 59
- Fritz Wunderlich en escena.** Obras de Mozart, Rossini y Strauss. DG. . . . . 80
- Galán:** *Canto del alma*. Recasens. Lauda. . . . . 69
- Giles, Emil.** Pianista. Obras de Chaikovski, Rachmaninov y otros. Naxos. . . . . 61
- Guerrero:** *Misa Congratulamini mihi*. Carwood. Hyperion. . . 69
- Halftrier, C.:** *Cuartetos 2, 7*. Arditti. Anemos. . . . . 52
- Haydn:** *Cuartetos op. 50*. Leipzig. MDG. . . . . 69  
— *Siete últimas palabras de Cristo*. Leipzig. MDG. . . . . 69
- Holst:** *Planetas*. Svetlanov. Brilliant. . . . . 63
- Janáček:** *Jenufa*. Stemme, Marton, Silvastí/Schneider. Arthaus. . 84  
— *Obras para piano*. Planès. H. Mundi. . . . . 62
- Jolivet:** *Misa*. Creed. Carus. . 56
- Kanawa, Kiri Te.** Soprano. Obras de Mozart y Strauss. Decca. 79
- Kittel:** *Arias y cantatas*. Jacobs. H. Mundi. . . . . 62
- Lanchares:** *Castor y Pollux*. Sukarlan. Anemos. . . . . 52
- Liszt:** *Canciones completas*. Vol. 1. Polenzani/Drake. Hyperion. . . . . 70
- Lutoslawski:** *Cuarteto*. La Salle. Brilliant. . . . . 63
- Maderna:** *Quadrivium*. Sinopoli. Brilliant. . . . . 63
- Mahler:** *Sinfonia 7*. Järvi. Chandos. 69
- Massenet:** *Werther*. Kaufmann, Koch, Giller/Plasson. Decca. 85
- Mattila, Karita.** Soprano. Obras de Duparc, Saariaho y otros. Ondine. . . . . 88
- Mendelssohn:** *Concierto para violín*. Ehnes/Ashkenazi. Onyx. . 71  
— *Cuartetos opp. 44, 2, 80*. Zemlinsky. Praga. . . . . 70  
— *Sinfonia 2*. Fey. Hänssler. . 71  
— *Variaciones serias*. Schmitt-Leonardy. Brilliant. . . . . 70
- Moiseiwitsch, Benno.** Pianista. Obras de Chopin y Mendelssohn. Naxos. . . . . 61
- Monteverdi:** *Selva morale*. Goodman. Hyperion. . . . . 63  
— *Vísperas*. Herreweghe. H. Mundi. . . . . 62
- Mozart:** *Conciertos para piano 17, 20, 22, 24, 25*. Fischer/Barbirolli. APR. . . . . 71  
— *Così fan tutte*. Hartelius, Bonitatibus, Camarena/Welser-Möst. Arthaus. . . . . 86  
— *Così fan tutte*. Persson, Leonard, Lehtipuu/Fischer. Euroarts. . . . . 58  
— *Don Giovanni*. Maltman, Kotscherga, Dasch/De Billy. Euroarts. . . . . 58  
— *Quinteto con clarinete*. Meyer/Carmina. Sony. . . . . 71
- Mudge:** *Conciertos*. Capriccio Basel. Tudor. . . . . 72
- Música contemporánea china.** Obras de Tan, Chen y otros. Cerveró. Rozart. . . . . 59
- Obras para viola sola.** Obras de Aperghis, Sciarino y otros. Spina. Neos. . . . . 82
- Ockeghem:** *Misa De plus en plus*. Orlando. Brilliant. . . . . 63
- Paganini:** *Conciertos para violín 2, 5*. Dubasch/Foster. Brilliant. . 63
- Pärt:** *Fratres*. Sondeckis. ECM. 72
- Pfütznert:** *Palestrina*. Ventris. Rose. Volle/Young. Euroarts. 85
- Pierné:** *Obras para piano*. Wagschal. Timpani. . . . . 72
- Popsongs.** Transcripciones de canciones. Fauré. DG. . . . . 82
- Puccini:** *Tosca*. Verrett, Pavarotti, MacNeil/Conlon. Decca. . . . 85
- Rathgeber:** *Missa St. Benedicti*. Beckert. CPO. . . . . 72
- Repin, Vadim.** Violinista. Obras de Franck, Grieg y Janáček. DG. . . . . 79
- Rheinberger:** *Misa en la menor*. Grün. Carus. . . . . 73
- Rimski-Korsakov:** *Gallo de oro*. Gondjian, Chakhoyan/Katannian. VAL. . . . . 54  
— *Novia del zar*. Kovaleva, Terentieva/Simonov. VAL. . . 54  
— *Scheherazade*. Dúo Trenkner-Speidel. MDG. . . . . 73
- Rodrigo:** *Concierto andaluz*. Los Angeles Guitar Quartet/Amado. Telarc. . . . . 73
- Rossi:** *Cleopatra*. Theodosiou, Liberatore, Pecchioli/Crescenzi. Naxos. . . . . 87
- Rossini:** *Canciones*. Bonitatibus/Marzacchi. RCA. . . . . 74  
— *Stabat Mater*. Netrebko, DiDonato, Brownlee/Pappano. EMI. . . . . 74
- Rubinstein, Artur.** Pianista. Obras de Chopin. Naxos. . . 61  
— Obras de Chopin. Melodiya. 61
- Sánchez-Verdú:** *Aura*. Sun, Fischer/Sánchez-Verdú. Kairos. 75
- Schubert:** *Noche y sueños*. Goerne/Schmalcz. H. Mundi. . . 75  
— *Obras para piano a cuatro manos*. Lewis/Orborne. Hyperion. . . . . 74  
— *Quinteto de cuerda*. Raphael. Hyperion. . . . . 63  
— *Sonata Arpeggione*. Tamestit/Hadulla. Naïve. . . . . 76  
— *Viaje de invierno*. Hilz/Sellheim. Brilliant. . . . . 74
- Schumann:** *Kinderszenen*. Hewitt. Hyperion. . . . . 76  
— *Peregrinación de la rosa*. Richter, Prégardien/Jenemann. Carus. . 76  
— *Sinfonías*. Luisi. Orfeo. . . . 76  
— *Vida de poeta*. Gura/Schulz. H. Mundi. . . . . 62
- Shhh!** Obras de Kennedy y Drake. Quinteto Kennedy. EMI. . . . 83
- Shostakovich:** *Cuartetos 7, 8*. Prazák. Praga. . . . . 77  
— *Nariz*. Akimov, Lomonosov/Rozhdestvenski. VAL. . . . . 54
- Sibelius:** *Kullervo*. Varios. . . . 50
- Strauss, J. II:** *Valses y polcas*. Fricsay. Audite. . . . . 77
- Summer night concert.** Obras de Williams, Liszt y otros. Welser-Möst. DG. . . . . 89
- Taubert:** *Conciertos para piano 1, 2*. Shelley. Hyperion. . . . . 77
- Tennstedt, Klaus.** Director. Obras de Bruckner, Beethoven y otros. Testament. . . . . 60
- Transmigration.** Obras de Barber, Higdon y otros. Spano. Telarc. 83
- Travologues of Italy.** Obras de Haendel, A. Scarlatti y Corelli. Freitagsakademie. Winter & Winter. . . . . 83
- Trip to Asia.** Rattle. Cameo. . . 89
- Tuppurainen:** *Rod/Bla*. Tuppurainen Aeon. . . . . 77
- Turina:** *Canto a Sevilla*. Ducho-nová/Antunes. Hänssler. . . . 77
- Verdi:** *Don Carlo*. Villazón, Poplavskaja, Keenlyside/Pappano. EMI. . . . . 88  
— *Falstaff*. Edelmann, Grimm, Muszely/Santi. Arthaus. . . . 86
- Viajes de Tirante el Blanco.** Esteban, Infante, Ricart/ Magraner. CDM. . . . . 82
- Victoria:** *Motetes*. Mena/Rivera. H. Mundi. . . . . 62
- Vieuxtemps:** *Conciertos para violín 4, 5*. Hagner/Brabbins. Hyperion. . 78
- Vivaldi:** *Cuatro estaciones*. Kussmaul. Phil.Harmonie. . . . . 79  
— *Sonatas para flauta y continuo*. Folena, Loreggian. Brilliant. . 78
- Wagner:** *Parsifal*. Nikitin, Pape, Urmana/Gergiev. Mariinsky. 78  
— *Rienzi*. Kerl, Nylund, Jerkunica/Lang-Lessing. Arthaus. . . 87

# PETRUCHKA

1911-2011



El 13 de junio de 1911, en el Teatro Châtelet de París, subía por vez primera a las tablas de un escenario el ballet *Petruška* de Igor Stravinski. Ejemplo de confluencia extraordinaria de talentos en el marco de los Ballets Rusos de Diaghilev, la segunda de las músicas danzables compuestas por Stravinski dentro de su llamada etapa rusa marca un hito en la historia del ritmo. Los artículos que siguen buscan recordar aquel acontecimiento que contribuyó a cambiar la música del siglo XX.

## EL BALLET RUSO ANTES DE *PETRUCHKA*

“El ballet constituye la encarnación del sentido aristocrático de la belleza”, Stravinski

El interés por la danza en Rusia ya se había mostrado a lo largo de la historia. Los mejores bailarines de los siglos pasados habían sido invitados a actuar en Rusia. La corte del zar había seguido de cerca todas las costumbres culturales europeas, especialmente las francesas, desde la época de Pedro el Grande (1725).

En 1734, el francés Jean-Baptiste Landé, bailarín y maestro de ballet, partió hacia Rusia como profesor de ballet de los hijos de los sirvientes del Palacio Real, con los que se presentó ante la Emperatriz Anna Ivanovna y del Zar Pedro el Grande, en 1735. La representación tuvo tanto éxito que inspiró la creación de la Escuela Imperial de Danza de San Petersburgo en 1738, posterior Escuela de Coreografía de Leningrado y Ballet Kirov. En 1742, Rinaldo Fusano fue nombrado asistente de Landé, y en 1746 le sucedió en la dirección de la escuela.

En 1766 se creó la Junta Directiva de los Teatros Imperiales, que supervisará la ópera, el teatro dramático y el ballet.

En 1773, durante el reinado de Catalina la Grande, comienzan las clases de baile en el Orfanato de Moscú para preparar niños para el teatro. En 1783 la escuela del Orfanato se traslada al Teatro Petroski lugar que ocuparía el Bolshoi.

En 1799, Ivan Valverg, primer coreógrafo ruso, presenta una gran novedad, el *Nuevo Werther*, ballet en trajes de época.

En 1847 llega a San Petersburgo una figura que sería determinante no sólo para el auge del Ballet del Kirov (entonces Ballet de San Petersburgo) sino para el desarrollo del ballet clásico: Marius Petipa. Primero como bailarín y luego como director de la Compañía, que en 1869 se estableció en la que todavía hoy es su sede, el monumental y bellísimo Teatro Mariinski.

La etapa que va desde 1850 a 1900 son años de decadencia para el ballet académico europeo. Pero la gran escuela de danza occidental, perdida en Francia y en Italia, será recogida en Rusia y mantenida por los zares, propietarios de los Teatros Imperiales de Moscú y San Petersburgo.

Algunos de los coreógrafos e intérpretes más importantes que trabajaron en Rusia durante los siglos XIX y XX fueron extranjeros.

**Charles-Louis Didelot** (1767-1837). Sueco. Maestro de ballet y coreógrafo en San Petersburgo entre 1801 y 1811. Aportó progresos en la simplificación de la indumentaria, ya que si bien por esa época un modisto francés llamado Maillot había creado la malla y el mismo Papa la había autorizado si era de color azul, Didelot se atrevió a usar con sus discípulas mallas de color carne y faldas de gasa, algo bastante audaz.

**Adam Pavlovich Glussovski** (1793-1870). Ruso. Estudió en la Escuela del Teatro Imperial de San Petersburgo; alumno de Didelot. En 1812 marchó a Moscú como primer bailarín y coreógrafo del Teatro Bolshoi, contribuyendo en gran medida al desarrollo de la escuela rusa.

**Jules Joseph Perrot** (1810-1892). Francés. Representó en la formación del ballet ruso un papel muy importante. Presentó ballets en San Petersburgo entre 1840 y 1850. Fue maestro de ballet del Teatro Imperial de San Petersburgo



Carlotta Grisi en *Giselle*, 1841

(1851-1859). Algunos de sus ballets: *Ondine, ou La naïade* (Pugni, 1843), *Esmeralda*, (Pugni, 1844), *Eoline, ou La dryade* (Pugni, 1845), *Pas de quatre* (Pugni, 1845), bailado por Marie Taglioni, Carlotta Grisi, Lucile Grahn y Fanny Cerrito, *Le jugement de Pâris* (Pugni, 1846), *Les éléments* (Bajetti, 1847), *La filleule des fées* (Adam, (1849), *Armida* (Pugni, 1855) y *Gazelda* (Pugni y Giorza, 1864).

**Carlotta Grisi** (1819-1899). Italiana. Poseía unos grandes ojos azules, y un rostro dulce y delicado. Tenía puntas increíbles, de acero, y conseguía obtener, en equilibrio sobre una punta, efectos de estatua. En Nápoles conoció a Jules Perrot, que se convirtió en su maestro y amante. Bailó gran cantidad de ballets coreografiados por Perrot. Fue primera bailarina de la Ópera de París entre 1841 y 1849. En 1850 marchó con Perrot a San Petersburgo, y en 1854 Carlotta Grisi abandonó los escenarios para siempre, después de haber sido madre de una niña.

**Arthur Saint-Léon** (1821-1870). Francés. En 1859, sucedió a Perrot como maestro de ballet de los Teatros Imperiales de San Petersburgo. Abandonó Rusia en 1869. Se instaló en París y coreografió su último y más exitoso ballet considerado el último gran ballet romántico: *Coppelia*. Se estrenó el 25 de mayo de 1870 en la Ópera de París.

Entre sus logros se encuentra el de haber desarrollado un método de notación para sus obras que permitió la conservación del *paso a seis* de su pequeña obra maestra, *La vivandière*.

**Marius Petipa** (1818-1910). Francés. En 1847, con 21 años, es solicitado por el Ballet Imperial del Teatro Mariinski de San Petersburgo, como primer bailarín de la compañía que dirigía el profesor Jules Perrot. Al retirarse éste, Petipa, duro y avisado, le sucede y en el transcurso del tiempo logra crear la generación de bailarines más impresionante



Juicio de Paris con Fanny Cerrito, Arthur Saint-Léon, Marie Taglioni, y Lucille Grahn, Londres, 1846

que ha conocido la historia del baile.

En la formación técnica de los bailarines le acompaña en los últimos tiempos, Enrico Cecchetti.

Creador de los *solí*. Muy meticuloso y con una misma línea de trabajo para desarrollar la técnica. Exigía a sus solistas y a los bailarines en formación la más alta capacidad de ejecución, y aquí residía la fuerza del ballet ruso.

Su primer ballet en solitario fue *La estrella de Granada* (varios, 1855), *Le marché des innocents* (Pugni, 1859) creado para su mujer María Sourovshchikova, *La bella del Líbano* (Pugni, 1863), *Florida* (Pugni, 1866), *Fausto* (Panica y Pugni, 1867), *Don Quijote* (Minkus, 1869), *Camargo* (Minkus, 1872), *La bayadera*, (Minkus, 1877), *La hija de las nieves* (Minkus, 1879), *Paquita* (Deldevez, 1881), *Noche y día* (Minkus, 1883), *Las pildoras mágicas* (Minkus, 1886), *Esmeralda* (Pugni, 1886), *La perla* (Drigo, 1896), *El espejo mágico* (Koreshchenko, 1903)...

Colaboraron maravillosamente con él Chaikovski y Glazunov. Tres ballets pasarían a la historia, con partituras de Chaikovski: *La bella durmiente*, coreografiada por Petipa y estrenada el 15 de enero de 1890 en el Teatro Mariinski de San Petersburgo, bailando Carlota Brianza, Pavel Gerdt y Enrico Cecchetti; *El cascanueces*, Coreografía de Lev Ivanov, se estrenó en el Mariinski el 5 de diciembre de 1892, bailando Antonietta Dell'Era, Pavel Gerdt, Olga Preobrajenska y Nicolas Legat. *El lago de los cisnes*, con coreografía de Petipa, se estrenó, en versión completa, el 15 de enero de 1895, bailando Pierina Legnani y Pavel Gerdt (el más notable de los bailarines rusos).

**Christian Johansson** (1817-1903). Sueco. Había sido alumno de Boumville y recibido la "distinción de la perfección". En 1841 firmó contrato como primer bailarín del Teatro Mariinski, donde estrenó los ballets de Jules Perrot: *La guerra de las mujeres* (1852), *Gazelda* (1853) y *Marcobomba* (1854), así como el papel de

Mutchka en *El caballito jorobado* (1864) de Arthur-Léon. En 1860 empezó a impartir docencia en la Escuela del Teatro Imperial, favoreciendo el resurgimiento de la danza masculina. Pavel Gerdt, Tamara Karsavina, Mathilde Kschessinska, Anna Pavlova y Agripina Vaganova fueron algunos de sus alumnos, además de su propia hija, Anna Johansson.

**Enrico Cecchetti** (1850-1928). Italiano. En 1887 marchó a Rusia, y fue nombrado bailarín principal y segundo maestro de ballet del Teatro Mariinski. En 1892 se hizo cargo de la Escuela del mismo Teatro. En 1910 se unió a los Ballets Rusos de Diaghilev, en calidad de maestro de ballet, supervisor de ensayos y bailarín de carácter. Con esta compañía estrenó el papel del Jefe de los Eunucos en *Scheherazade* (1910)...

**Lev Ivanov** (1834-1901). Ruso. Bailarín, coreógrafo y maestro de ballet. En 1869 llegó a ser primer bailarín del Teatro Mariinski. Entre sus coreografías, hay que citar una de verdadero aire español: *La bella de Sevilla* (Sbornaia, 1887). Hubiera sido un gran coreógrafo si no se hubiera frustrado a sí mismo. Tal vez fue el hecho de que siempre vivió a la sombra de Petipa, y fue éste quien recibió elogios por coreografías que eran de aquél.

**Sergei Pavlovich Diaghilev** (1872-1929). Ruso. Creador de los Ballets Rusos. El ballet de todo el mundo, incluso en el primer periodo soviético, estuvo condicionado por la acción de este mítico personaje. Él fue el impulsor del renacimiento del ballet a principios del siglo XX, junto con el coreógrafo Fokine y los bailarines Nijinski, Paulova, Karsavina...

Hijo de un general del ejército imperial y de una dama de la nobleza rusa que murió cuando Diaghilev era aún muy pequeño. En 1880 marchó a San Petersburgo para estudiar Derecho, graduándose en 1896.

El 19 de mayo de 1909, el Teatro del Châtelet rebosa de público. A las ocho y treinta en punto, el telón se alza para presenciar *El pabellón de Armida*. Si la coreografía de Fokine, los decorados y el vestuario de Benois y la música de Cherepnin entusiasman a la brillante asistencia, Nijinski y Karsavina la deslumbran por su virtuosismo. *Las danzas polovtsianas del príncipe Igor* suceden a *El pabellón de Armida*, en cuyo ballet Elena Smirnova y Adolph Bolm evolucionan al ritmo de la música de Borodin. *El festín* cierra con broche de oro esta inolvidable velada. Diaghilev acaba de conquistar París.

Diaghilev contrató para su compañía a una constelación de estrellas del Teatro Imperial: Anna Pavlova, Fokine, Tamara Karsavina, Ida Rubinstein, Adolph Bolm, Elena Smirnova y Nijinski, y a un jovencísimo compositor que daría a conocer al mundo: Stravinski.

**Mikhail Mikhailovich Fokine** (1880-1942). Ruso. Ingresó en 1889 en la Escuela de Ballet del Teatro Mariinski de San Petersburgo, graduándose en 1898, y pasando a formar parte de la compañía. En

1904, con 18 años, ascendió a bailarín solista en el estreno de *Raymonda*. Destacó pronto por su técnica y expresividad y, casi de modo simultáneo, Fokine comenzó su carrera como maestro y coreógrafo.

Fokine intentó eliminar de su trabajo la cursilería, artifi-



Stravinski, Sergei Diaghilev y Serge Lifar



Mikhail Mikhailovich Fokine

cialidad y ornamentación que habían estorbado al ballet del siglo XIX. En lugar de los acostumbrados gestos vacíos y la sobreabundancia de mímica entre sus predecesores, él insistía en que los bailarines se expresaran con todo el cuerpo y usaran únicamente aquellos gestos requeridos por la acción dramática. Le sacó partido a la ventaja masculina de fuerza y elevación, cultivando la virtuosa técnica desarrollada antes que él por Marius Petipa, caracterizada por los espectaculares saltos y giros que tanto admiramos en los bailarines rusos de hoy.

Desde 1909 hasta 1913, formó parte de la compañía de los Ballets Rusos de Diaghilev.

Entre sus mejores coreografías, antes de *Petruchka*, están: *Las sílfides*, *Scheherazade*, *El pájaro de fuego*, *La muerte del cisne*, (montado especialmente para Anna Pavlova) y *El pabellón de Armida*.

**Vera Petrovna Fokina** (1886-1958). Rusa. Estudió en la Academia de Ballet Imperial de San Petersburgo, ingresando en la compañía del Teatro Mariinski en 1904. En 1905 se casó con su maestro, el coreógrafo Mikhail Fokine, pasando a ser una de las principales intérpretes de sus ballets. En 1910, ingresó junto con Fokine, en los Ballets Rusos de Diaghilev.

**Anna Pavlova** (1881-1931). Rusa. Inició sus estudios en 1891, en la Escuela de Ballet del Teatro Mariinski con Pavel Gerdt, Christian Johansson y Eugenia Sokolova, debutando en la compañía el 1 de julio de 1899 con *La vestal*. En 1905, Mikhail Fokine creó para ella *La muerte del cisne*, estrenada en San Petersburgo y presentada en el Metropolitan Opera House de Nueva York cinco años más tarde. Fue nombrada primera bailarina en 1906, llevando a cabo el estreno de los



Anna Pavlova

papeles principales de los ballets *El pabellón de Armida* (1907) *Chopiniana* (1908) y *Noches egipcias* (1908) de Fokine, algunos de los cuales volvió a bailar en el debut de los Ballets Rusos de Diaghilev en París el año 1909.

Intérprete excepcional, su estilo era formalmente clásico, pero matizado por una profunda expresividad. Flexible y etérea, parecía escapar a las leyes de la gravedad.

**Tamara Karsavina** (1885-1978). Rusa. En 1894, inició los estudios de danza en la Escuela del Teatro Imperial de San Petersburgo, graduándose en 1902. Ese mismo año debutó con la compañía en el *Paso a dos* de La Perla del ballet *Javotta*, de Marius Petipa. Fue primera bailarina del Teatro Mariinski, y participó en el estreno de los ballets de Mikhail Fokine *La vigne* (1906), *Danse assyrienne* (1907), *La noche de Terpsicore* (1907), *Chopiniana* (1908)...

**Vaslav Nijinski** (1890-1950). Ruso. Considerado "el dios de la danza", estudió en la Escuela del Teatro Imperial de San Petersburgo, graduándose en la primavera de 1907. Debutó como solista del Teatro Mariinski el 14 de julio de 1907, con el ballet *La source* junto a la bailarina Julia Sedova, al que siguieron *Eunice* (1907), *El pabellón de Armida* (1907) y *Noches egipcias* (1908) de Mikhail Fokine.

En 1909, Diaghilev lo contrató para la presentación de su compañía, en calidad de bailarín principal y coreógrafo, poniendo en escena nuevos papeles en ballets de Fokine, entre ellos: *Las sílfides* (1909), *El espectro de la rosa* (1911)...

En 1910, durante la segunda temporada de los Ballets Rusos en París, baila *Scheherazade*, *El carnaval*, *Giselle*, *Las orientales* y *El pájaro de fuego*. Hace pareja con Tamara Karsavina.

**Bronislava Nijinska** (1891-1972). Rusa. Hermana de Vaslav Nijinski. Estudió en la Escuela Imperial de San Petersburgo, graduándose en 1908. Ese mismo año debutó en el Ballet del Teatro Mariinski, y un año más tarde intervino en la presentación de los Ballets Rusos de Diaghilev, estrenando varios ballets.





Tamara Karsavina y Vaslav Nijinski, 1911

**Ekaterina Vasilievna Geltzer** (1876-1962). Rusa. Ingresó en la Escuela Coreográfica de Moscú, donde se graduó en 1894, y tras dos años como bailarina del Teatro Bolshoi, marchó a San Petersburgo para estudiar con Christian Johansson, mejorando su técnica y estilo hasta niveles nada usuales para la época.

En 1901 fue nombrada primera bailarina de la compañía, para la que bailó todos los grandes clásicos, siempre con un especial sentido dramático.

En 1910 viajó con los Ballets Rusos de Diaghilev a Berlín y París, bailando en esta última ciudad, sobre la escena del Teatro Nacional de la Ópera, el ballet *Les orientales*, de Mikhail Fokine, además del Vals de *Las sílfides* durante las ausencias de Tamara Karsavina.

**Ida Rubinstein** (1885-1960). Rusa. Realizó estudios de teatro, música y danza, debutando como actriz y bailarina en las obras de teatro *Antigone* (1904) y *Salomé* (1908), esta última con coreografía de su maestro Mikhail Fokine. En 1909, fue contratada para el debut de los Ballets Rusos de Diaghilev en París, estrenando el papel titular de *Cleopatra* (1909) y el de la Sultana Zobeida en *Scheherazade* (1910), ambos coreografiados por Fokine.

**Agripina Vaganova** (1879-1951). Rusa. Estudió en la Escuela del Teatro Imperial de San Petersburgo. Tras su graduación en 1897 se unió al Teatro Mariinski, donde pronto fue conocida como la “reina de las variaciones” por la brillantez de su técnica. Gracias a su trabajo, la escuela rusa alcanzó un elevado grado de virtuosismo.

En conclusión, puede decirse que el ballet en la Rusia Imperial tuvo un gran apoyo, hasta el extremo de que el propio zar Nicolás asistía no sólo a las funciones sino también a los ensayos.

Bailarines y coreógrafos extranjeros contribuyeron muchísimo a establecer las bases del ballet en Rusia: Dideot crearía el “ballet volante, al sustituir el diálogo en mímica por los prestigios de la ligereza del vuelo romántico.

Petipa, genial coreógrafo, incansable y meticuloso, trabajó para los Teatros Imperiales durante casi 60 años sin interrupción, llegando a componer 57 ballets de larga duración.

Christian Johansson aportó la técnica francesa, rebosante

de gracia, llegando a ser uno de los grandes maestros de su generación, pues era inmejorable para enseñar a las alumnas.

Enrico Cecchetti, severísimo profesor, llegó a considerarse como “el maestro del ballet ruso”.

Fokine, dotado de un gran talento y fantasía, tuvo la suerte de contar con un equipo de bailarines técnicamente prodigioso, obra de Petipa y Cecchetti, en San Petersburgo, y de Carlo Blasis en Moscú. Así pudo revelarse como un coreógrafo genial y apasionado contra el ballet frío y afectado del momento.

Con ello vemos que las dos naciones generadoras de la danza clásica, Italia y Francia, están representadas esencialmente en la formación del arte coreográfico nacional ruso.

Vaslav Nijinski ha sido legendariamente el mejor bailarín que ha existido. Ocupa, dentro de la mitología del ballet, un lugar único. Su maestro, Enrico Cecchetti, hizo de él un bailarín irreprochable. A los dieciocho años ya era un bailarín técnicamente sin fallo, perfecto.

El 19 de mayo de 1909 fue una fecha apoteósica para Diaghilev, ya que deslumbró al París de la *Belle époque* por el grandioso espectáculo de ballet en el Teatro Châtelet: la brillante coreografía de Fokine, los decorados y vestuario de Benois, la música de Cherepnin y el virtuosismo de los geniales bailarines Nijinski y Karsavina.

Un crítico dirá al día siguiente: “Hubo dos épocas en mi vida, antes y después de los Ballets Rusos”.

Lo esencial en Diaghilev eran la unidad y la estricta atención al menor detalle. Fue muy hábil para combinar el talento creativo de los demás, inspirarlos, guiarlos, forzarlos, halagarlos, amenazarlos o darles oportunidades de progresar.

**Marina Barrientos Báez**

## BIBLIOGRAFÍA

- Ana María Abad Carlès, *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- Roger Alier (dir.), *Los mejores ballets*. Barcelona, Punto Clave, 1988.
- Julio Bravo, *ABC Cultural*, Madrid, 7 de enero de 1999, págs. 48-49.
- Delfín Colomé, *Pensar la Danza*. Madrid, Turner, 2007.
- Los dioses de la música*. Barcelona, Planeta, 1989.
- Enciclopedia Temática Cies*. Barcelona, Cía. Internacional, 1967.
- Fernández, C. y Domínguez I., “El Ballet: Los bailarines rusos de Diaghilev”, *El Mundo*, Madrid, 28 de febrero de 2001.
- Gran Enciclopedia Universal*. Biblioteca El Mundo, Madrid, Espasa-Calpe, 2004.
- Ellen Jacob, *Danzando: Guía para bailarines, profesores y padres*. Santiago de Chile, Cuatro Vientos, 2003.
- Arnold L. Haskell, *¿Qué es el Ballet?* La Habana, Cuadernos Populares, 1973.
- Néstor Luján, “Diaghilev y sus ballets rusos”, *Historia y Vida*, Extra nº 53 La danza, Barcelona, 1989.
- Artemis Markessinis, *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid, Librerías Deportivas Esteban Sanz, 1995.
- Blas Matamoros, *El Ballet*. Madrid, Acento, 1998.
- Roberto Méndez Martínez, *El ballet: Guía para espectadores*. Santiago de Cuba, Oriente, 2000.
- Parmenia Migel, *Great Ballet Prints of the Romantic Era – 109 Illustrations*. Nueva York, Dover, 1981.
- Vaslav Nijinski, *Diario*. Traducción de Helena Diana Moradell. Barcelona, Acantilado, 2003.
- Jean-Georges Noverre, *Cartas sobre la danza y los ballets*. Madrid, Librerías Deportivas Esteban Sanz, 2004.
- Nueva Enciclopedia Sopena*. Barcelona, Ramón Sopena, 1962.
- Carmen Paris y Javier Bayo, *Diccionario biográfico de la danza*. Madrid, Librerías Deportivas Esteban Sanz, 1997.
- Mario Pasi, *El Ballet: Enciclopedia del Arte Coreográfico*. Madrid, Aguilar, 1980.
- Ferdinando Reyna, *Historia del ballet*. Barcelona, Daimon, 1985.

## DISONANCIAS PARA CARNAVAL

El legendario productor ruso Sergei Diaghilev (1872-1927) presentó sus primeros espectáculos parisienses en 1907. A partir del año siguiente, sus actividades se convirtieron en un impresionante fenómeno de moda. La representación, en 1908, de la ópera *Boris Godunov*, de Modest Musorgski, y la creación, en 1909, de los Ballets Russes hicieron del gusto por el exotismo ruso una especie de manía, que atacó de forma particularmente virulenta a los miembros de la alta burguesía y la aristocracia con mayor afán de distinción. Marcel Proust, en su imprescindible novela *À la recherche du temps perdu*, retrató a algunos de ellos con ironía y perspicacia. Las memorias de Misia Godebska, una de las primeras mecenas de Diaghilev, también son crónicas de aquella época. Misia, la amiga de Picasso, Cocteau y Coco Chanel, asistió, por ejemplo, al estreno de *La consagración de la primavera*, en 1913, y nos dejó un relato sonriente y mundano de lo que suele ser considerado por la historiografía de la música como una importante batalla simbólica entre el modernismo y la tradición.

Estrenado hace un siglo, *Petruchka*, fue uno de los montajes más importantes de la compañía, a la que el París elegante se había rendido definitivamente el año anterior con *Sheherazade*. Fue también uno de los espectáculos en los que el trabajo en equipo y la reelaboración de elementos plásticos, gestuales y sonoros “rusos” alcanzaron un punto perfecto de equilibrio. El coreógrafo Mikhail Fokine (1880-1942), el director de escena Alexandre Benois (1870-1960) y el compositor Igor Stravinski (1882-1971) colaboraron en el proceso creativo de la pieza, a pesar de que cada uno de ellos reclamaran posteriormente y por separado, en sus respectivas memorias, el principal mérito de su concepción. A la conjunción de estos tres talentos extraordinarios, se sumaron las fornidas piernas y la belleza de los bailarines y bailarinas de la compañía, cuyo seductor efecto en el público fue cómicamente subrayado por los satiristas de la época. En particular, brilló la extraordinaria técnica y la magnética presencia de Vaslav Nijinski (1890-1950), que tuvo en el personaje de Petruchka su consagración. Su arte fue así descrito por Benois: “mitad gato, mitad serpiente, diabólicamente ágil, femenino y, sin embargo, completamente aterrador”.

### “Obra de arte total” en versión rusa

Es bien sabido que *Petruchka* fue recibido como una novedad en París, aunque tal vez no lo sea tanto el hecho de que lo que todos estos artistas propusieron se derivaba directamente del ambiente cultural que, desde algunos años antes, se vivía en San Petersburgo. Obviamente, la intuición visionaria de Diaghilev fue fundamental para el éxito de los Ballets Russes, pero a su aclamación también contribuyó de forma decisiva la propia experiencia rusa, que, en lo que se refiere a Fokine, Benois y Nijinski, había sido adquirida en el Teatro Mariinski en los primeros años del siglo XX. Así que, por un lado, lo que fue recibido como “novedad” en París y, posteriormente, en las principales capitales europeas y americanas, era relativamente “normal” en San Petersburgo o, al menos, se encuadraba en una tradición previa. Por otro lado, los artistas implicados no cayeron en la tentación del *kitsch* facilón: reformularon de forma realmente innovadora dicha tradición, particularmente la del ballet, un género apreciado por la corte de los zares.



Cocteau, Picasso, Stravinski y Olga Picasso en el verano de 1925

Fokine tuvo un papel crucial en el proyecto de Diaghilev entre 1909 y 1912. Abandonó entonces la compañía como consecuencia de la rivalidad con Nijinski, a quien el empresario decidió a apoyar en su nueva faceta de coreógrafo. En los años anteriores, las coreografías de Fokine cimentaron el éxito de los Ballets Russes, creando, por ende, las bases del ballet moderno. Concebía su trabajo como una forma de expresión que se basaba en cinco principios fundamentales: el rechazo a utilizar los pasos de danza ya conocidos; la adaptación de la coreografía a las exigencias del libreto; el uso de todo el cuerpo por parte de los bailarines; la utilización con fines expresivos de los solos, particularmente de los solos masculinos, y de los grupos en igual grado; y, por último, la obligatoriedad de aliar la danza con las restantes artes.

Este último elemento es muy importante en lo que se refiere a *Petruchka*, porque constituyó el fundamento de la cooperación que desarrollaron Fokine, Benois y Stravinski, que perseguía una actualización de la noción wagneriana de “obra de arte total”. La forma como estos artistas entendían tal concepto la podemos comprobar en la siguiente declaración de principios, sintetizada en la perspectiva de Fokine: “el nuevo ballet que se niega a someterse a la música o a la escenografía y que reconoce la alianza entre las artes únicamente cuando ésta se produce en un plano de total igualdad otorga una libertad plena, tanto al compositor



Cartel de *Petruška* en el Teatro Mariinski, dirigida por Emil Cooper, 20 de noviembre de 1920

como al director de escena. A diferencia del ballet antiguo, el moderno no le exige al compositor una ‘música de ballet’, entendida como acompañamiento de la danza, sino que acepta cualquier tipo de música, siempre y cuando sea de buena calidad y expresiva. No exige al escenógrafo que vista a las bailarinas de rosa, con tutú y zapatillas de punta. No les dicta ninguna condición específica, dejando libres sus facultades creativas”.

Por su parte, Benois había comenzado a colaborar con Diaghilev en 1899, año en el que, juntamente con Leo Bakst, ambos fundaron la revista *Mundo del Arte* (*Mir Iskusstva*). Nacido en el seno de una familia de artistas, Benois se distinguió como pintor e ilustrador, además de como crítico y hombre de teatro. Su aportación a *Petruška* fue determinante en la elaboración del libreto, así como en su traducción visual. En lo que se refiere a Stravinski, más joven que Fokine y Benois, tenía en común con ambos su relación con San Petersburgo, donde vivió hasta 1910, y también su vinculación —personal en su caso— con el Teatro Mariinski: su padre fue cantante de su compañía y, cuando tenía ocho años, asistió al ballet de Chaikovski *La bella durmiente*, en aquel teatro fue una experiencia marcante. Entre 1905 y 1908, Stravinski fue alumno privado de Rimski-Korsakov, el más influyente compositor ruso del momento. En 1909, en una audición privada de *Fuegos artificiales*, organizada también en San Petersburgo, cambió su vida. Diaghilev se encontraba en la audiencia. Impresionado, y a pesar de que Stravinski era un completo desconocido, se arriesgó a encargarle una nueva partitura. Como consecuencia, antes de cumplir los 30 años, Stravinski pudo mostrar su talento en *El pájaro de fuego* (1910). Vinieron después *Petruška*, de 1911 como ya hemos indicado, *La consagración de la primavera* y, después de la Primera Guerra Mundial, *Pulcinella* (1920), *Las bodas* (1923) y *Apolon musagète* (1928), entre otras.

Simbolizada en una historia de muñecos de feria, Benois, Stravinski y Fokine crearon con *Petruška* una fábula en torno al desgarramiento interior y la dualidad típicos de la experiencia moderna del arte. Dicha dualidad no se expresa apenas en términos psicológicos, sino que también

atraviesa la concepción de la obra en su totalidad. Sus creadores aplicaron, de forma extraordinariamente coherente, un orden binario sobre el que, seguramente, se fundamenta la fascinación que, todavía hoy, ejerce la obra. Contraste y simbiosis circulan de forma constante en la pieza. Primeramente, se trata de un espectáculo culto cuyo tema es popular o “vulgar”, como llegó a ser escrito en la prensa española cuando fue estrenado. Se mueve también en el orden duplo del realismo y la fantasía. No sólo difuminaron los límites entre fantasía y realidad, sino que, a su vez, en una vuelta de tuerca genial, los títeres protagonistas se comportan como personajes de un drama verista. También el orden de la tragedia y de la comedia grotesca se presentan en una perspectiva dupla: los ridículos personajes protagonistas, particularmente *Petruška*, son juguetes del destino. Están en las manos de la siniestra figura del Titiritero que es, como se muestra claramente en la puesta en escena original, su creador.

### La vida como ilusión

Sin introducción alguna, brota desde el foso el sonido de las flautas. Tocan un pegadizo motivo que comienza con una cuarta ascendente. Se destacan sobre el acompañamiento en obstinado de los clarinetes y las trompas. Éste se mantiene todavía varios compases, a medida que otros instrumentos (violonchelos, primer arpegio del piano, toda la orquesta) se van incorporando en la textura. Este inicio surge como una aparición en la sala de concierto. Hace pensar en una especie de escultura sonora y todavía sorprende hoy en día, cuando *Petruška* se ejecuta de forma autónoma, en la versión que Stravinski realizó en 1947. Si a lo que asistimos es a una representación de ballet (particularmente si se trata de una reconstrucción de la coreografía y de la escenografía originales), lo que admira es el resultado final, en el que el sonido, los colores y formas y los movimientos se complementan y provocan una experiencia estética completamente diferente. Lo que vemos, en este segundo caso, no es una orquesta formada por músicos vestidos de negro, sino una vibrante reconstitución del Carnaval en la Plaza del Almirantazgo de San Petersburgo. Sobre el escenario, se encuentran diferentes personajes, que tipifican el público popular de una feria. De la misma manera, las canciones tradicionales que cita Stravinski en la partitura garantizan las raíces rusas de la obra. Tanto en este cuadro como en el último, que se localiza en la misma plaza y también se basa musicalmente en el uso de citas, corresponden al ideal de “ilusión de vida” definido por Benois en sus ensayos críticos.

Se abre ante la audiencia un plano panorámico, donde vemos la feria y una multitud. La coreografía del cuerpo de baile es, de hecho, el foco de la primera parte de este número. Se van destacando personajes particulares, que van ocupando sucesivamente un primer plano. Las mencionadas cuartas ascendentes de las flautas son los gritos de los vendedores. Después, toman mayor protagonismo un grupo de borrachines alborotadores y dos organilleros, acompañando sendas bailarinas, que se enfrentan en un peculiar duelo. La combinación entre música, coreografía y escenografía a la que antes aludíamos es lo que explica que a veces se describa esta obra a partir del concepto de “montaje”. En realidad, lo que comprobamos es la sofisticación de este tipo de espectáculo músico-teatral que fue, en realidad, el modelo que posteriormente siguieron los estudios: la técnica cinematográfica de la época era todavía bastante rudimentaria.

De repente, después de un redoble de tambor, se asoma el misterioso Mago-titiritero por detrás del telón de su barraca. Después de asegurarse la atención del público, hace bailar una *Danza rusa* a sus tres marionetas, *Petruška*, la Bailarina y el Moro. Es teatro dentro del teatro, o

mejor, “ilusión de vida” dentro de “ilusión de vida”, ya que hay un momento en el que empiezan a danzar libres de sus resortes. Aquí, Stravinski se sirve del mismo procedimiento que acabamos de describir. Altera el *tempo*, el tipo de orquestación y el misterioso personaje se asocia a los arábigos de una flauta mágica. Al contrario, el número siguiente, se caracteriza por el diatonismo y por su regularidad: se trata de la *Danza rusa*. Los muñecos la bailan primero como los autómatas que son, pero, en el momento en el que el Mago les insufla vida, la acción pasa a preannunciar la “tragedia” final: Petrushka ataca al Moro con un garrote que el propio titiritero le entrega pero, a pesar de todo, es el Moro el que danza con la Bailarina...

En el segundo cuadro, cambia la escena: abandonamos el espacio escénico que acabamos de describir, construido siguiendo parcialmente las convenciones del realismo, y nos adentramos en otro de carácter más bien onírico, una especie de prisión cuyo techo es el cielo estrellado y que está dominado por un retrato del Mago-titiritero. La atención se enfoca sobre Petrushka. El desmañado y feo títere da rienda suelta a su rabia. Lo interrumpe la entrada de la Bailarina de quien está enamorado (¿o la imagen está sólo en su imaginación?) y, entonces, se deja dominar por la euforia y la asusta al intentar declararle, de forma patética, su amor. Es en este número donde evidencia más claramente el proyecto inicialmente acariciado por Stravinski, que era el de escribir una obra concertante. La virtuosística parte de piano tiene aquí un papel particularmente destacado. La referencia al género concertístico y al tópico que se le asocia de la “lucha” entre el individuo y el mundo exterior coincide con el momento en el que Petrushka exterioriza, en solitario, su angustia. No hemos mencionado todavía que la idea de que el muñeco, un personaje popular en el imaginario infantil ruso, fuera el protagonista se debió al compositor. Petrushka es inmortal y bastante irritante (comparable hasta cierto punto con el conocido gato Tom de los dibujos animados), pero Stravinski, tal como sus compatriotas, lo trata con una notable ternura.

Todo lo contrario de lo que ocurre con el Moro y con la Bailarina, personajes de los que Stravinski (juntamente con Fokine y Benois) se burla sin piedad. Si escuchamos con cuidado el inicio del tercer acto, podemos observar cómo el compositor utiliza la instrumentación y el perfil melódico y rítmico del material para retratar al temible Moro como un lánguido dandy oriental. La Bailarina, por su parte, irrumpe en el magnífico aposito que aquél ocupa ¡al son de una trompeta! Y el idilio de ambos es sellado al ritmo de una banal versión del vals vienés, a partir de la cita de obras originales de Joseph Lanner... El idilio se interrumpe con la llegada brusca del celoso Petrushka. El Moro se le abalanza esgrimiendo su cimitarra y el muñeco desdeñado huye, aterrizado... El desenlace no es, sin embargo, inmediato. En *Fiesta y muerte de Petrushka*, el cuarto cuadro, volvemos al exterior, al alborozo de la feria, al que se presta de nuevo atención. Súbitamente, perseguido por el Moro que lo sigue amenazando con su cimitarra, el protagonista se lanza contra la multitud. No consigue escapar. Es herido ante la mirada de todos y, por supuesto, durante su agonía, todavía puede ver cómo el Moro y la Bailarina se van juntos. Llamen a la policía, que aparece alarmada por el desorden, pero el titiritero le muestra que se trata apenas de un muñeco. Parece que todo acaba ahí, pero, cuando todos menos el Mago se han ido, el fantasma Petrushka resurge, furioso, en el tejado del teatro ambulante, como en ocasiones anteriores, identificado por el sonido estridente de la trompeta. Ni siquiera la muerte ha conseguido poner fin a su desesperación. ¿O era todo una broma y se está burlando del Mago y de su rival, del público e, incluso, de la muerte?

## Disonancias

El célebre encontronazo de las tríadas de do mayor y fa sostenido mayor a la distancia de un tritono, en el acorde conocido como “de Petrushka” (y que se escucha muy claramente, arpegiado, al principio de este segundo número, tocado por los clarinetes), obligó a los contemporáneos a escuchar la disonancia con oídos nuevos. Este asunto merece una breve digresión final, justificada por la importancia que la historiografía ha atribuido tradicionalmente a los paulatinos cambios introducidos en el estilo tonal por los compositores de los siglos XIX y XX. Es ciertamente reductor considerar exclusivamente este parámetro, sobre todo cuando se comenta la música de Stravinski, quien se identifica con la transformación del ritmo en un elemento central de la composición y que es por ello justamente considerado uno de los mayores innovadores de la música del siglo pasado. El tratamiento del ritmo, de hecho, es uno de los aspectos que le dan a *Petrushka* una apariencia más compleja. Stravinski se sirve, desde el primer número, de texturas polirrítmicas (en las que superpone varias capas con ritmos discrepantes, o “disonantes” si se prefiere) y de dislocaciones de acentos para eludir la tiranía de la regularidad impuesta por la barra del compás.

Más allá, *Petrushka* también representa una especie de “emancipación” de la disonancia por una vía diferente a la seguida por Schoenberg. En su caso, se integra en una tradición de la que forman parte Ferenc Liszt, Rimski-Korsakov y Maurice Ravel, quienes usaron la misma combinación acórdica en obras de su autoría. Siguiendo dicha tradición, la elección por parte de Stravinski de combinaciones de notas que no se corresponden con las reglas del estilo tonal vino por la vía de la intuición y del efecto colorístico: dado que el ritmo y el timbre asumen en sus composiciones un papel dinamizador fundamental, la función de la armonía es en sus obras más bien estática. Esto es, volviendo al acorde de Petrushka para usarlo como ejemplo, Stravinski usa dicho aglomerado como una unidad en sí misma (no como la superposición de dos tonalidades), vacío, por lo tanto, de cualquier función tonal. Analizado en una perspectiva narrativa, refuerza sin duda el dualismo simbólico que caracteriza toda la obra.

La partitura subraya, divide y envuelve la acción de forma asombrosa. Stravinski yuxtapone, como tantas veces se ha señalado, diferentes materiales, haciéndolos pasar por un peculiar tipo de transformación de carácter fundamentalmente rítmico y colorístico que, a su vez, constituye el fundamento estructural de la propia composición. Sus amigos Claude Debussy y Manuel de Falla (véase el cuadro adjunto “El estreno de *Petrushka* en España”) elogiaron esa idea de que el ritmo y el color pudieran ser motor suficiente para la composición. Nos conformaremos con dar un ejemplo de cómo funciona este tipo de “montaje”. Al comienzo de la obra, se escucha el mencionado motivo del pregón en las flautas, que se caracteriza por el intervalo de cuarta ascendente. La primera sección se caracteriza por una especie de heterofonía de motivos breves, de perfil esencialmente rítmico, que se repiten de forma casi obsesiva. Este tipo de dinamismo rítmico, soportado por el acorde ostinato que se escucha en los clarinetes y las trompas, es uno de los elementos definidores del estilo del compositor. Esta sección contrasta con la homofonía de la segunda, en la que se cita un coral pascual ruso de forma irónica, ya que ese momento es aquel en el que los borrachines pasan al primer plano del conjunto.

*Petrushka* forma parte de la fase más conocida de Stravinski, la que habitualmente se denomina “período ruso”, y es una de las obras más tocadas del compositor. Fue una de las primeras que registró en disco y, en la versión para piano, fue popularizada a través de los recitales internacionales

de virtuosos como Artur Rubinstein (para quien fue transcrita). Aunque la justa celebridad de *La consagración de la primavera*, en gran parte debida al espectacular y radical uso del ritmo y del impacto físico del sonido como elemento de la composición, ha hecho que asuma el papel de una especie de hermana menor de su vasto catálogo. Sin embargo, la luminosa partitura de *Petruchka* fue un precursor necesario. Constituye igualmente una referencia absoluta en lo que se refiere a la aproximación de modernismo y localismo tal como se reflejó en el paulatino proceso de estiliza-

ción “esencial” de la música tradicional por donde se desarrolló una parte importante de la composición musical durante el siglo XX. El propio Stravinski la llevó todavía más lejos en *Les noces*, cuya primera versión data de 1919, y la ópera *Mavra*, de 1922. Esta conjunción, de hecho, también puede ser analizada como una disonancia cultural, cuyos resultados, como bien sabemos, son tan valiosos como problemáticos.

Teresa Cascudo

## EL ESTRENO DE *PETRUCHKA* EN MADRID



Madrid, Hotel Ritz. Sentados: Masine, Conrado del Campo, Ansermet, Diaghilev, Miguel Salvador, Stravinski, Manuel de Falla y Adolph Bolm. Adolfo Salazar, se encuentra detrás de Stravinski y Falla. Mayo de 1916.

En Madrid, *Petruchka* fue estrenado durante la primera temporada española de los “Bailes Rusos”, organizada en 1916 por el Teatro Real. Fue dirigido por Ernest Ansermet y, entre los asistentes, se contaba el compositor. Éste se llevó en la memoria el noctívago paisaje sonoro de los organillos y las tabernas de la capital, inmortalizadas poco después en una pieza para pianola que posteriormente orquestó. Stravinski dividió a los compositores y a la crítica. Por ejemplo, para el tradicionalista Rogelio Villar, la música moderna representada por Stravinski era una especie de “mal de San Vito”. Sus “exageradas contorsiones, cabriolas, disonancias bárbaras deprimentes (el que nuestro oído se acostumbre a ellas no es una razón para que dejen de ser deprimentes a un oído normal), muecas rítmicas ridículas” reclamaban, en su opinión, una “reacción salvadora” que la purificase. Manuel de Falla, situándose en el campo contrario, defendió a Stravinski como el modelo de una tendencia absolutamente contemporánea: “La de producir la más intensa emoción por medio de nuevas formas melódicas y modales; de nuevas combinaciones sonoras armónicas y contrapuntísticas, de ritmos obsesiones que obedecen al espíritu

primitivo de la música, que no fue otro que el actual y el que siempre debiera haber conservado; un arte mágico de evocación de sentimientos, de seres y aún de lugares por medio del ritmo y de la sonoridad”.

Curiosamente, *Petruchka* fue aceptada de forma pacífica e, incluso, entusiasta por la audiencia y una parte considerable de la crítica. Sólo se habían escuchado en Madrid dos obras de su autoría y, por supuesto, se extrañó la música. Sin embargo, la partitura se entendió en un contexto donde lo visual proporcionaba las claves necesarias para su asimilación. La serena aceptación de una estética de la sensación (en la que el color orquestal tenía un papel preponderante) y de la aparente intranscendencia (bien reflejada en el tema del libreto), revela que, al menos, hubo una parte del público del Real dispuesto a estar atento a aquellas manifestaciones “ultramodernas” de arte, sobre todo si la Familia Real la patrocinaba. El resto manifestó su indiferencia a esta imposición de modernidad a través de su ausencia. Esto provocó el descalabro financiero de los espectáculos, augurando en cierta medida una situación que, casi un siglo después, describimos con el tópico del “divorcio” entre la música contemporánea y el público.

# RETRATO DE FAMILIA CON MUÑECOS

*Pensemos en una fotografía posible de la gente que estuvo implicada en Petrushka, en aquel estreno de 1911. Casi todos son rusos, pero es París la que posibilita el milagro del muñeco. Veamos esa foto, esa gente, ese fenómeno trascendente, irreplicable, emocionante. Un episodio de la cultura al final de una época, que nadie sabe que va a terminar pero que muchos viven con inquietud y hasta con angustia.*

Es cómodo mirar con nuestra perspectiva de cien años ese grupo inquieto, creativo que estrenaba *Petrushka* en el Châtelet en junio de 1911. Podemos imaginar una instantánea en la que se hallen todos. Amarilleada por el tiempo, virada a sepia, rostros antiguos que tratan de posar lo mejor posible. Podemos interpretarlo todo, podemos comprenderlo, porque sabemos lo que vino después. Podemos entender ese momento como uno de los últimos episodios bellos de la llamada Belle époque, en una Europa que se acercaba al desastre. Podemos convencernos de que los Ballets Rusos de Diaghilev sólo podían radicar en París, por mucho que se alimentaran de bailarines de la escuela imperial, por mucho que fueran bien acogidos en Londres, y pronto en otros países europeos, incluso antes de la gran guerra. Hasta podemos considerar que ese estreno, ese fenómeno era inevitable. Que más o menos así se habría conocido una obra con la potencia, el fuego y la capacidad de abrir nuevas perspectivas de *Petrushka*. No es determinismo, diríamos, es que la historia te sale al encuentro, la historia política, la historia de los grupos humanos, mas también la historia del arte. Y te sale al encuentro, y no hay más remedio que permitir que surjan *Petrushka* y *La consagración de la primavera*, del mismo que apenas dos años después tiene que surgir una obra como *Juegos*, de Debussy. Y tiene que dar comienzo la batalla particular de esos tres vieneses capitaneados por un tal Schoenberg. Y tienen que pintar los expresionistas, y tienen que hacer poemas los simbolistas y los acmeístas y los modernistas... Y sin embargo...

*Petrushka* se compuso porque se dieron una serie de circunstancias y hasta de azares. *Petrushka*, ese milagro sonoro que se bailó en virtud de la coreografía de Fokine, la música de Stravinski, la dirección de orquesta de Monteux y, quién sabe si sobre todo, el impulso y la fuerza y el gusto y el olfato de Sergei Diaghilev; ese milagro, decimos, no sólo no era inevitable, es que podría no haberse producido en modo alguno. Ahora veremos algunas circunstancias. Pero adelantemos una: en primer lugar, porque al compositor Igor Fiodorovich Stravinski no le interesaba componer para el teatro, no le interesaba la música con argumento, con acción, con elementos extramusicales. Sí, veremos esto, que no deja de ser curioso el que alguien que compuso tantas obras para el teatro entre *El pájaro de fuego* y *Petrushka* y *The rake's progress* y *Agon* o esa pieza televisiva que es *The Flood*, *El Diluvio*: medio siglo componiendo para la escena, no está mal para un compositor que decía aquello citado a menudo de que la música no tiene significado en sí misma: "Pues, por su esencia, pienso que la música es incapaz de expresar nada en concreto: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc. La expresión no ha sido nunca propiedad inmanente de la música" (Crónicas de mi vida, p. 67, traducción de Elena Villalonga Serra, Barcelona, Alba, 2005). A esto hay que añadirle que a Fokine no le gustaba la música de *Petrushka*, se había quedado en el rimskiano-debussyano Stravinski de *El pájaro de fuego*; y que a Stravinski no le encantó el juego de las multitudes de Fokine para su ballet.

Pero los milagros son los milagros. Hoy tal vez no veríamos *Petrushka* (cualquier *Petrushka*, tal vez) sino como historia antigua, documento, algo así. Pero la partitura... Ahí está el milagro, en la partitura, en lo que abrió, posibilitó, sugirió.

## Dramatis personæ: Diaghilev

Empecemos por el Impresario, por ese ser inquieto e inquietante, que se juega su dinero y el de los demás, que se arruina varias veces, a menudo debido al éxito de sus producciones. Empecemos por Diaghilev, pero no nos extendamos demasiado. Fue Diaghilev alma, corazón y vida, y mucho más. Nada ni nadie le llamó a París. Pero sus experiencias, como ya adelantábamos, tenían que darse en París, que era la capital cultural en esos momentos, y nadie podía saber que iba a dejar de serlo en el periodo de entreguerras. Es un caso claro, en el campo de cultura, de alguien que impone su demanda, que no se atiene a una oferta. En arte hay que imponer la demanda, en arte se crea el mercado, se encuentra el público, se le forma, se busca el mecenas, la ayuda de la institución, el banco, la dama culta y adinerada, se juega con el prurito o la simple y llana vergüenza torera de poderosos, burócratas o gestores del país de origen para sacarles lo que haga falta o lo que se pueda: los rusos aclamados en París, querido Gran Duque, ¡viva Rusia!

**Sergei Pavlovich Diaghilev** (1872-1929). Todavía no ha cumplido los 40 años, pero ya es el hombre imponente, grueso, líder natural por cuna, por recursos y por sabiduría. Por capacidad de mando, porque tiene *auctoritas*. Las tres legitimidades de Weber traspuestas al mundo del arte, aunque la legitimidad democrática se transmute aquí en una equivalencia más o menos aceptable. Le interesaban las artes plásticas, y eso ya lo hemos visto en esta revista al cumplirse hace dos años el centenario del despegue de los Ballets Rusos. Llega primero a la ópera, quiere dar a conocer óperas rusas, como *Boris Godunov*, con Fiodor Chaliapin, y pronto llegan los éxitos por las primeras coreografías de Fokine, visualizadas por los decorados y figurines coloristas de Roerich, Benois, Bakst, con la base musical de Cherepnin en la creación o en la orquestación. Con el tiempo, esta aceptación del ballet, antes y después de la guerra, le lleva a decir (acaso también a creer) que la ópera es un género prácticamente fallecido, que el porvenir es para el ballet. Tenía una buena cantera en Rusia, y por eso al principio está justificado que la *troupe* se llame así, Ballets Rusos. Durante la guerra empiezan a destacar bailarines de ambos sexos a los que hay que *rusificar* el nombre. Pero eso llega mucho más tarde, ahora estamos en 1911.

Bien, ¿qué necesidad tiene alguien con ese equipo, más una serie de bailarines que vienen de la madre patria, de hacerse con compositores nuevos, jóvenes, por muy prometedores que sean? La respuesta es la que se ha dado a menudo: Diaghilev necesitaba lo nuevo, necesitaba dar una cosa y renovarla en la temporada siguiente, necesitaba sorprender a todos, y en especial a sí mismo. Así, en febrero de 1909 va, en San Petersburgo, a uno de los conciertos de

Alexander Siloti. En esa velada se interpretaron dos obras orquestales del hijo del que fue bajo del Mariinski, Fiodor Stravinski, el joven Igor Fiodorovich, que iba a cumplir pronto 27 años. Esas dos obras son las que hoy consideramos como las últimas del periodo juvenil de Stravinski, y que son muy distintas a las anteriores, y son piezas orquestales bastante rimskianas, bastante "impresionistas", con un buen toque francés: *Scherzo fantastique* y *Feu d'artifice*, tituladas así, en francés. Rápidamente, Diaghilev quiere conocer a ese joven, que al parecer tiene un lejano parentesco con él. Y le encarga, de momento, la orquestación de una de las piezas de Chopin para el ballet *Las silfides*. Una barbaridad, pensaríamos hoy: ¡orquestar a Chopin! Eran otros tiempos, pensemos que unos años después Vincenzo Tommasini orquestaría varias sonatas de Scarlatti (*Les femmes de bonne humeur*, ballet de Masine). Es el momento de pasar a otro personaje.

### El personaje ausente y los gráciles bailarines

#### Anatoli Konstantinovich Liadov (1855-1914).

Este compositor, por edad, vemos que es de la generación inmediatamente posterior a Chaikovski o Rimski-Korsakov, y anterior a la de, por ejemplo, Rachmaninov, incluso la de Glazunov. Fue alumno de Rimski, y tuvo estrechas relaciones con algunos de los Cinco. A su vez, fue profesor de Prokofiev y de Miaskovski. Si está aquí, en este reparto de personajes, es por su categoría de *personaje ausente*. Compositor exquisito, tardorromántico, chaikovskiano o rimskiano, no sé, parece ser que Diaghilev pensó en él para que compusiera *El pájaro de fuego*, ballet con libreto de Fokine que había que estrenar rápidamente (estamos en 1910). Pero Liadov no llegó a componer esa obra. Se ve que no fue el primer compositor al que se le pidió con urgencia la partitura para este ballet, que tenía ser muy ruso en cuanto al folclore de la narración (Fokine partió de las recopilaciones de Afanasiev), pero también colorista en el sentido de la fantasía legendaria del Rimski de *La ciudad invisible de Kitez* o *El gallo de oro*, sus dos últimas óperas; y, sobre todo, por la presencia como personaje del malvado mago tirano Kachei, que había dado título a su ópera breve *Kachei el inmortal*. Ya había renunciado Cherepnin, tan vinculado a Diaghilev, sobre todo en los dos últimos años. Liadov trabajaba despacio, al parecer, y se tomó el encargo con parsimonia, aunque hay fuentes que dudan de que el encargo se hiciera firme en algún momento. Las salidas de escena de Cherepnin y Liadov van a permitir el primer paso del "milagro". Ahora sí que había que acudir a un compositor nuevo. Nadie podía saber hasta qué punto ese joven compositor era nuevo y novísimo. Era el joven Igor Fiodorovich, que por su cuenta había empezado a componer para aquel ballet, acaso intuyendo esa cadena de renunciadas. Sí, era un músico nuevo. Venía de la escuela de Rimski y adoraba a Chaikovski, pero poco iba a tener que ver, como habría de comprobarse, con el mundo sonoro de los rusos de siempre. *El pájaro de fuego* es el primer paso. ¿Y ahora, qué?, le pregunta Debussy. Es decir: ahora tiene usted que componer algo de veras personal, algo realmente nuevo. Y el joven Igor tuvo las ideas de *La consagración de la primavera* y de *Petruchka*. Se impuso *Petruchka* como primera opción. En fin, no es gratuito que bajo la



Diseño de vestuario para *Petruchka* por Alexandre Benois

rúbrica de Liadov contemos esta historia del joven Igor. La propició Liadov, al fin y al cabo. Como personaje ausente. Si Liadov hubiera compuesto *El pájaro de fuego*, no habría habido *Petruchka*.

Mijail Mijailovich Fokine, nacido en 1880, el mismo año que los dos grandes poetas menores en edad del Simbolismo ruso, Alexander Blok y Andrei Bieli. Es Fokine dos años

mayor que Stravinski, ambos son de la misma generación. Fokine representa la renovación del ballet heredado de las tradiciones rusas desde *El lago de los cisnes* y *Petipa*. Se trata de terminar con el estereotipo a que ha llevado la técnica para usar esa técnica en beneficio de la expresión. Después de haber bailado papeles que le dieron gloria, como el galán en *Paquita* (Mariinski, con 22 años), trata en vano en Rusia de renovar aquello. La oportunidad le viene cuando Diaghilev le contrata para la primera temporada de los Ballets propiamente dichos, que tendrán también ópera, la de 1909. Surgen así las coreografías que dejan pasmado al público parisense: *Danzas polovtsianas*, *Scheherazade*, *Le pavillon d'Armide*, *Las sílfides*, *Cleopatra*, *Carnaval*. También para Fokine es *El pájaro de fuego* un paso hacia el milagro, sólo que a partir del momento en que surge Nijinski las cosas empezarán a ir mal entre el coreógrafo y el empresario. Porque Fokine es celoso, y porque Diaghilev es celosísimo. El caso es que *Petruchka*, de Fokine y Stravinski, con Vaslav y con Tamara va a ser la consagración de la creatividad de la compañía. Ya no es sólo la espectacularidad, la belleza inmediata que conmociona, que impresiona. Ahora se trata de algo realmente nuevo. Tanto, que las orquestas a menudo se plantarán para no tocar *Petruchka*: las risotadas de los músicos el empezaron los ensayos en París, la negativa de los vieneses a tocar *aquello*. Tanto como para que no pocos críticos consideren al principio que aquello es música ligera. El muñeco de Stravinski y Fokine iba a ser tan aportador y tan destructivo como el muñeco (¿muñeco?) de Schoenberg y Giraud, *Pierrot lunaire*, que es de 1912. Fokine tardará poco en separarse de la compañía, aunque todavía montará *Le dieu bleu*, *Thamar*, *Daphnis et Chloé*. Volverá, porque hará falta y a él le vendrá bien. Pero ya no será lo mismo. El regreso de Fokine después de la espantada nupcial de Nijinski no será sino un puente entre la época de Nijinski y los tiempos de Leonida Masine. Ahora bien, la gran gloria del milagro de *Petruchka* le corresponde a él, como coreógrafo, aunque al principio no le gustara demasiado la música.

**Tamara Platonovna Karsavina** (1885-1978), hija del reputadísimo bailarín Platon Karsavin, viene del Mariinski de San Petersburgo. Tamara es La muñeca, como un año antes había sido el pájaro de fuego, y la muchacha de *El espectro de la rosa*, y será protagonista de *Narcisse*, *Thamar*, *Jeux*, *Daphnis et Chloé*...

Bella, delicada, inteligente, ya tiene 26 años en 1911 y pronto forma parte de esa especie de comité que reúne Diaghilev para que se discuta y se tomen decisiones. No es habitual que una mujer forme parte de ese comité, al menos tan pronto. Vendrán más tarde Bronislava Nijinska y Natalia Goncharova, pero ya habrá habido una guerra y además la segunda es pintora, no bailarina. Desaparecerá de la vida de los Ballets Rusos durante unos cuantos años, tras el parón de la compañía en el primer año de la guerra, y hasta después, ya huida de la revolución rusa, instalada y casada en Inglaterra, todavía baila algunos papeles para la nueva compañía de Diaghilev (Pimpinella en *Pulcinella*, la Molinera en *El sombrero de tres picos*, ambas de Masine). Tuvo algún amor temprano con Fokine: ah, afortunado Mijail Mijailovich. Su cometido en *Petruchka*, con esa danza de apariencia mecánica, junto con el Muñeco titular y el Moro, es un prodigio para la época: la deshumanización del arte al tiempo que la emoción se apodera de nosotros a través de un personaje que no es personaje, esa coqueta que no puede amar al pobre Petruchka. En fin, Karsavina, que se convertirá en una de las personalidades de la danza más importante del siglo y



Retrato de Alexander Benois por Lev Bakst. 1898

que escribirá unas interesantes memorias, es una de las artistas que salió bien librada de los Ballets Rusos y del *abrazo de oso* de Diaghilev. No todos pudieron decir lo mismo, hasta el propio Stravinski acabó distanciado del dominante superhombre.

**Vaslav Fomich Nijinski**, nacido en 1890, es el benjamín de la compañía. Diaghilev lo apadrina, lo seduce, lo lanza, lo impulsa, lo aprisiona. Es Diaghilev como el narrador de *La prisionera*, de Proust, hasta que, claro está, el prisionero escapa con la más lista, la más suspicaz, la más lagarta, la húngara Romola de Pulszky que, como se ha dicho, no es que amara a Vaslav, es que era una fan suya, y además hija de ricos, y se lo quiso quedar. Antes de todo esto, Diaghilev, que no era tan mezquino como el narrador proustiano, le sacó al joven Nijinski, ruso que se consideraba polaco (había nacido en Kiev, y la Ucrania occidental era, en rigor, Polonia, aunque Kiev siempre estuvo unida u ocupada por Rusia), lo mejor de sí mismo. Su papel titular en *Petruchka* fue uno de los aportes fundamentales para el "milagro", por razones muy parecidas a las de Karsavina: los movimientos del muñeco, las sugerencias del pobre ser humano humillado y ofendido. Todo ello no debe hacernos olvidar el mérito principal de Fokine. Nijinski fue legendario en esos años en que tomó parte en los ballets de Diaghilev y Fokine, en especial por sus saltos elegantes, como suspendido en el aire, en *El espectro de la rosa*, por su belleza ambigua, a menudo andrógina, por la exactitud de sus movimientos, su equilibrio, su grandeza de artista.

Durante mucho tiempo, Nijinski fue la gran atracción del público de París, de Londres e incluso de Madrid para asistir a los Ballets Rusos. Después de la boda con Romola, Diaghilev le despide, despechado, pero luego trata de atraerlo de nuevo. Habrá dos Ballets Rusos, a menudo en ambos lados del Océano. La guerra hará estragos en la compañía y la guerra coincidirá con el gran estrago de Nijinski, la esquizofrenia. Previamente, Nijinski había sido confinado en Budapest como "ciudadano de un país enemigo", o algo por el estilo. Varias personalidades, entre ellas el rey Alfonso XIII de España, influyeron para que se le concediera salir de Hungría. Poco duró su libertad, porque la locura le esperaba de manera ya declarada hacia 1917-1918. Aún vivirá hasta 1950. Diaghilev lo lanzó también como coreógrafo, y esto sigue siendo objeto de controversia. La lengua viperina de Stravinski no es la única, ni la más feroz, en criticar a Nijinski como coreógrafo, pero parece evidente hoy día que su imaginación creadora surgía de su capacidad como bailarín. En cualquier caso, tuvo la oportunidad de crear una coreografía bella y escandalosa para una partitura ya existente y que era orquestal, sin duda poética, pero no pensada para ballet, *Prélude à l'après-midi d'un faune*, de Debussy; mas también para dos de las obras cumbres orquestales y para ballet de todo el siglo XX: *Jeux* y *Le sacre*



*du printemps*, ambas en mayo de 1913. Nijinski tenía una hermana un año menor, Bronislava, que fue bailarina de la *troupe* y que llegó a realizar algunas coreografías inolvidables, como la de *Las bodas*, también de Stravinski, y las de algunas obras danzantes de los músicos del Grupo de los Seis: *Le train bleu* (Milhaud), *Les biches* (Poulenc), *Les fâcheux* (Auric). Fue ella quien, en 1928, hizo la coreografía del *Bolero* de Ravel para Ida Rubinstein.

## La plástica

**Alexander Nikolaievich Benois** (1870-1960), de San Petersburgo, de familia de artistas y arquitectos, pertenecía a la generación de Rachmaninov, Briusov y Diaghilev, por poner tres nombres rusos muy significativos y que no tuvieron gran cosa que ver entre ellos, eran simplemente productos formidables de una élite que tendría que haber protagonizado el tránsito del antiguo régimen a un sistema liberal democrático; y lo tendría que haber hecho con la generación siguiente, la de Kerenski, la de Blok. Claro, que si lo miramos bien, Lenin también había nacido en 1870.

Benois es el que urde la trama de *Petruchka* como experto en cuestiones relativas a muñecos en el teatro ruso, aunque es cierto que la primera idea debió de ocurrírsele al propio Stravinski, tal y como cuenta en *Crónicas de mi vida*. Ya hemos desarrollado en otra parte que la fascinación por el muñeco es muy propia de la época, al margen de que Rusia tuviera su propia tradición de tabanques con muñecos. “Petruchka, el guiñol, el polichinela ruso, era ya mi amigo de mi más tierna infancia, lo mismo que Arlequín [escribía Benois en uno de sus libros de recuerdos]. Siempre que oía los gritos nasales del artista ambulante ‘¡Aquí llega Petruchka! ¡Venid, amigos, a contemplar el espectáculo’, se apoderaba de mí el frenesí de asistir a aquella seductora función”. Intervino Benois, además de en este ballet ahora centenario, en *Le pavillon d’Armide*, *Scheherazade*, *Sílfides*, *Cleopatra*, *Narcisse* y otros. Benois es el que proyectó la revista sobre artes plásticas que fue uno de los primeros impulsos de Diaghilev, y puede considerarse que pertenece, como pintor, a la pléyade de los Simbolistas. Benois tuvo sus más y sus menos con Diaghilev, pero siempre regresó, a diferencia del personaje que vemos a continuación, y que no participó en *Petruchka*, pero que era una de las almas del grupo en aquel 1911.

Benois es cuatro años más joven que ese otro miembro de la gran familia de Diaghilev y su *troupe*, el pintor **Lev Nikolaievich Bakst** (1866-1924), autor con Golovin de los preciosos y fantásticos figurines de *El pájaro de fuego*, y también de los de *L’après-midi d’un faune*, *Cleopatra*, *Scheherazade*, *Carnaval*, *Narciso* y *Daphnis et Chloé*. Y, al margen de Diaghilev, trabajó para Ida Rubinstein en la inclasificable obra de D’Annunzio y Debussy *El martirio de San Sebastián*. Bakst también estaba implicado en los comienzos de la aventura francesa de Diaghilev y su revista. Sus desencuentros con el gran amigo fueron habituales, y hubo varias rupturas, hasta la definitiva, cuando Diaghilev no quiso encargarle en 1921-1922 la escenografía y los figurines de *Mavra*, la breve y exquisita ópera de Stravinski con libreto del joven Boris Koïno, prefiriendo a Leopold Survage (la dirección escénica, por cierto, fue de Bronislava Nijinska). Murió demasiado pronto para la reconciliación, en 1924. Tampoco Diaghilev vivió mucho más, tan sólo hasta 1929.

Otro pintor de gran importancia, y que como hombre y como creador va mucho más allá de su actividad artística fue **Nikolai Konstantinovich Roerich** (1874-1947). Stravinski compuso *La consagración* en estrecho contacto con Roerich, que diseñó los famosos decorados y figurines, y cuya

formación en las materias de folclore, mitología y sociedades primitivas era especialmente adecuada para el resultado final de *La consagración*. Ya lo había demostrado ampliamente cuando se quiso hacer una reconstrucción histórica para las *Danzas polovtsianas* de Borodin, en 1909. Andaba Roerich por ahí cuando lo de *Petruchka*, pero estaba sobre todo en Rusia, y nunca se incorporó del todo a la *troupe*.

Una pequeña cita de Richard Buckle para cerrar lo relativo a artes plásticas, al comienzo mismo del proyecto, en 1908-1909: “Benois, Bast y Serov eran los pintores interesados. Si Borissov-Musatov no hubiera muerto cinco años antes, y si Vrubel no se hallara en un hospital psiquiátrico —moriría en 1910—, sin duda habrían estado presentes. Korovin y Golovin los visitaban ocasionalmente” (Richard Buckle, *Diaghilev*, traducción de Ignacio Malaxecheverría, Madrid, Siruela, 1991). Esta evocación dice mucho de los orígenes modernistas, decadentistas, y sobre todo simbolistas de los gustos del primer Diaghilev antes de la irrupción de Stravinski, que será benéfica y lo cambiará todo. Aunque los Ballets Rusos tenían mucho más amplio repertorio, mucha vida propia, y Stravinski, pese a su importancia, aparecería durante años como uno más. El más grande, diríamos hoy. Una de las sensibilidades que, con invenciones sonoras como las de *Petruchka*, terminarían con la tendencia mórbida de ese Simbolismo ruso que anunciaba con gestos, aspavientos, y también muchas imágenes, locuras y terremotos, sin darse demasiada cuenta de ello.

**Pierre Monteux** (1875-1964) era parisiense: por fin alguien que no era ruso. Bueno, los directores no solían ser rusos en la compañía de Diaghilev: Gabriel Piñné había estrenado *El pájaro de fuego*, Monteux estrenaría *La consagración de la primavera* en aquella velada tempestuosa de mayo de 1913, y otros directores se incorporarían a la compañía, como Ernest Ansermet. El contacto temprano con el joven Stravinski le llevaría a Monteux a algo así como una especialización en el compositor, de manera que acabó siendo uno de los grandes stravinskianos de todos los tiempos, por mucho que a veces Igor Fiodorovich no lo reconociera así. Uno de los últimos descubrimientos de Diaghilev sería Roger Désormière, primero compositor, luego magnífico director. Algo parecido sucedió con Igor Markevich, al que Diaghilev, al final de su vida, quería presentar como joven genio que iba a sustituir al demasiado independiente Stravinski. Curiosamente, Markevich acabó siendo un director stravinskiano insuperable.

En la foto deberían aparecer otros personajes que tienen mucho que ver con la dirección artística junto a Diaghilev. Como **Valter Fiodorovich Nuvel** (1871-1949), que andando el tiempo, ya muerto el gran empresario, escribió o redactó los dos tomitos de memorias de Stravinski conocidas como *Crónicas de mi vida*. Era el experto musical al principio, y tenía más interés en la ópera que en el ballet. Merecerían figurar aquí, por derecho propio, **Gabriel Astruc** (1864-1938), que hizo posible las primeras andanzas de Diaghilev en Francia, y del que se conservan jugosísimas documentaciones de aquellos tiempos. Y, en fin, el fiel amigo, hasta el final, **Sergei Grigoriev**, el que contratava a los artistas, el que hizo posible producciones, acuerdos entre rivales, el que medió entre enemigos, el que apoyó a Diaghilev, el que le soportó, el que ponía orden en la escena, el regidor por excelencia. El que estaba ahí desde el principio. Desde 1909, antes de los tiempos de *Petruchka*. Y también escribió sus recuerdos. Todos ellos, y algunos más, forman parte de esta fotografía imposible, pero verosímil que hoy evocamos.

# UN DIRECTOR PARA UNA MÚSICA: PIERRE MONTEUX



PIERRE MONTEUX

## 1. Evocación

Viernes, 21 de noviembre de 1958. Palacio de la Música, Madrid: la fina batuta de Pierre Monteux traza rápidamente la anacrusa de apertura de la suite del ballet *Petruchka* de Stravinski. Con esa obra comienza la última parte del concierto, inaugurado con la obertura de *Euryanthe* de Weber y la *Sinfonía n.º 4* de Beethoven. Tras el descanso se ha podido escuchar la suite *Novilissima visione* de Hindemith. El público de los viernes de la Nacional está contento; y más lo estará dentro de dos días el del domingo por la mañana, el de la repetición del programa en el Monumental. Hay razones para ello. Sobre el podio se asienta un director que se aparta de lo habitual. Es un señor atildado y rechoncho, de baja estatura, adornado con unos grandes mostachos y coronado por un ensortijado cabello sospechosamente negro. Sus movimientos son parcos, pero seguros, elegantes y precisos, controlados y firmes. No hay temblores en esa muñeca y el dibujo de la batuta es claro y rectilíneo.

El respetable puede asistir al remate de una sesión ejemplar, en la que la ONE ha sonado como pocas veces, trans-

parente, afinada, ajustada y, al tiempo, libre, aérea, ágil y alada, sin dejar por ello de tener consistencia, contundencia y aun densidad —bien que nada espesa—, lo que nadie habría creído antes de que comenzara la velada. El espíritu romántico de la obertura, el impulso neoclásico de la sinfonía, el contrapuntismo de la suite hindemithiana han tomado cuerpo y han dejado la atención prendida en los modos del maestro, que, sin un gesto gratuito, con la sonrisa en la boca, nos asombra por la manera con la que resuelve los intrincados pasajes de la composición stravinskiana, la exactitud con la que consigue los ataques, la mesura con la que hace que el ritmo quede perfectamente servido y el refinamiento con el que obtiene un precipitado sonoro de fúlgidas calidades.

Los más enterados se preguntan cómo es posible llegar a tanto con tan poco, cómo se puede dar forma a una partitura así, muy difícil incluso en la versión ofrecida, la habitual de 1947, que reduce extensión y orquestación sobre la original de 1911. La respuesta radica en la autoridad del saber, la seguridad del conocimiento y, por supuesto, en la técnica directorial que hace sencillo lo complicado. Condiciones que cumplía sobradamente el protagonista de estas líneas, el maestro Pierre Monteux, que visitaba por vez primera a la orquesta española y con la que se quedaría una semana más para dirigir un programa típicamente francés, constituido por tres obras de manual: *Sinfonía Fantástica* de Berlioz, *El mar* de Debussy y segunda suite de *Dafnis y Cloe* de Ravel; justamente el mismo que años más tarde brindaría en el Monumental, con la Orquesta de la Radio Francesa —Nacional de Francia— su colega Charles Munch (en una sesión, lo recordamos bien, en la que la agrupación hubo de tocar en traje de calle por extravío del equipaje).

## 2. Contacto

Monteux había mamado desde el principio, desde su misma creación, los pentagramas del compositor ruso, a quien había conocido en París poco antes del estreno del ballet. Las presentaciones las hizo Sergei Diaghilev, director de los famosos Ballets Rusos y organizador de todas sus actuaciones en la capital francesa y en toda Europa, que mantuvo con Stravinski una relación en verdad productiva que tuvo en vilo al público parisino en esos años que iniciaban la segunda década del siglo XX. Para poner en pie musicalmente las complejas partituras, cada vez más intrincadas, necesitaba de una batuta firme y segura, capaz de mantener el siempre preciso juego rítmico, básico en un espectáculo de danza como el que dirigía y en el que era estrella absoluta el bailarín Nijinski.

Tras el estreno de *El pájaro de fuego* en 1910, que había gobernado desde el foso el compositor y también director Gabriel Pierné —que, según Stravinski, “dirigió con maestría”—, Diaghilev, no obstante, quiso buscar un repetidor y preparador algo más joven, perteneciente a las nuevas hornadas. No es que Pierné fuese precisamente un anciano, puesto que en esa época contaba con 47 años, pero se prefería un refresco, una mente más audaz. Apareció entonces Pierre Monteux, doce años menor, que había sido un prodigio del violín en su mocedad y que había llegado a compar-

tir el premio del Conservatorio de París nada menos que con Jacques Thibaud en 1896. Más tarde se dedicó a la viola. Al frente de esta familia intervino en el estreno de *Pelléas et Mélisande* de Debussy en la Opéra-Comique en 1902. Se colocaría enseguida en el podio de este conjunto y comenzaría a actuar también al frente de los Conciertos Colonne. Aunque tendría tiempo en 1904 de fundar una agrupación para dar sesiones populares, con la que realizó varias primeras audiciones. En 1910 se encontraba en Dieppe dirigiendo la Orquesta del Casino y organizando sus propios conciertos consagrados a Berlioz. Una actividad febril, que iba ampliando su técnica y adentrándolo en el misterio de la nueva creación y que había bebido, años atrás, de las incasantes fuentes de uno de los directores de los que más admiró y al que admiraba profundamente, Arthur Nikisch.

Quizá residió ahí la razón por la que Diaghilev se fijara en él y se lo llevara para dirigir sus Ballets. Por ello estaba en el lugar adecuado en el momento preciso —y esto sería clave para su carrera— cuando Stravinski, aplazando la composición de la proyectada *Consagración de la primavera*, decidió “divertirse” un poco y escribir antes una partitura en la que “el piano desempeñase un papel preponderante, una especie de *Concertstück*, presidido por la visión de un muñeco súbitamente dislocado que, mediante sus cascadas de arpeggios diabólicos, exasperaba la paciencia de la orquesta, mientras ésta, a su vez, le replicaba con fanfarrias amenazadoras”. Esta partitura fue, naturalmente, *Petruchka*, cuyo montaje escénico y decorados se confiaron a Benois. Se trabajó intensamente en diversas localidades, entre ellas San Petersburgo, y el proyecto se coronó finalmente en Roma.

Fue el regresar a París para poner ya todo en movimiento cuando el compositor conoció al director. La impresión fue óptima: “Sabía muy bien su oficio, lo mismo que el medio de donde había salido; sabía entenderse con los músicos —cosa muy útil para un director— y había llegado a dominar la ejecución de mi partitura. No pido yo más a un director de orquesta, pues cualquier otra actitud de su parte se vuelve enseguida una *interpretación*, cosa que me horripila. Pues fatalmente el *intérprete* no puede pensar más que en la *interpretación* y se asimila de esta forma a un traductor (*traduttore = traditore*), cosa que en música es un absurdo y para el intérprete una fuente de vanidad que lo conduce inevitablemente a la más ridícula de las megalomanías. Durante los ensayos experimenté la gran satisfacción de comprobar que la mayor parte de mis previsiones en lo referente a la sonoridad se habían confirmado enteramente”.

Tras la ejecución parisina de 13 de junio de 1911 en el Châtelet, enseguida otras ciudades europeas reclamaron el espectáculo, que se unía frecuentemente al *Pájaro de fuego*. Los Ballets Rusos visitaron numerosas plazas empuzando por Berlín, donde Stravinski conoció a Richard Strauss y donde escuchó *Pierrot lunaire* de Schoenberg, invitado por el mismo compositor vienés; con escaso interés, pues consideró que la partitura estaba envuelta en un insoportable y retrógrado esteticismo. Pero alabó vivamente la realización instrumental. Budapest y Viena fueron otras etapas en la ciudad del Prater *Petruchka* fue recibida con suma hostilidad ante la sorpresa de su autor.

No es extraño que Stravinski estuviera tan entusiasmado con la labor de Monteux, pues éste era, justamente, por lo que hoy podemos conocer del carácter del director, el tipo de músico que le iba y convenía a la textura sonora y rítmica de sus obras, que salían evidentemente ganando con aproximaciones realizadas con la mente despierta y el oído atento, alejados de cualquier adherencia espuria, de cualquier relectura. Claridad, transparencia, nada de postizas emociones. Factores que deben bastar para lograr una recreación en condiciones, sin poner ni quitar nada. Un cre-

do muy plausible, sin duda, pero que, con todo, no supone la llave para la total objetividad, porque ésta no existe a nuestro juicio. Ni siquiera en un músico como Monteux.

En concordancia con lo expresado por el ruso, para el director parisino “el trabajo principal es mantener junta y unida a la orquesta y llevar a cabo las instrucciones del compositor, alejándose de modelos efímeros, motivo de desvanecimientos de viudas o distracción de las audiencias a causa de nuestra ‘interpretación’”. A sus alumnos —lo recuerda André Previn— les decía que “si la orquesta suena bien, el director sobra y ha de procurar no interferir”. Era una forma desde luego de ganarse a los instrumentistas. El productor John Culshaw destacaba siempre esta habilidad de Monteux, que era por ello muy querido por las orquestas, y subrayaba que “llamarle una leyenda habría sido subestimarlo”. Lo que revela hasta qué punto era admirado nuestro director y pone de manifiesto una vez más el olfato de Stravinski, que tuvo la fortuna de contar con él también para el estreno, tan sonado, de *La consagración de la primavera*: París, 29 de mayo de 1913.

### 3. Escándalo y exilio

Hacía bien sin duda el compositor en confiar de nuevo en una batuta, movida, según Toscanini, con una técnica jamás vista hasta el momento. La inusitada complejidad de la partitura había exigido un gran número de ensayos y Monteux dirigió con el cariño y la atención en él habituales; lo que no fue óbice para que se desencadenara, durante y después de la ejecución, un escándalo monumental, uno de los más famosos de la historia de la música, conocido de todos. Pero el trabajo de la Orquesta de los Campos Elíseos y de su maestro fue ejemplar según testigos desapasionados. Entre los que protestaban estaba Saint-Saëns, mientras Ravel y Debussy remaban en sentido contrario. El público reía y siseaba pese a los esfuerzos del último. En medio del fragor, Monteux miró al palco de Diaghilev y éste, asintiendo con la cabeza, le dio ánimos para llegar al final valerosamente.

Casi un año después, el 26 de mayo de 1914, Stravinski y Monteux volvieron a unirse para dar cima esta vez a un antiguo proyecto, la ópera *El ruiseñor*, cuyo remate le fue solicitado por el Teatro Libre de Moscú. El músico hubo de ponerse a trabajar a destajo para concluir la obra, sumando dos actos al prólogo redactado años atrás. Pero antes de finalizar su labor recibió la noticia de que la empresa había quebrado, por lo que podía disponer de la ópera a voluntad. Fue entonces cuando Diaghilev, echando nuevamente una mano, decidió integrarla en su temporada parisina. Los cantantes serían los mismos que iban a intervenir en las representaciones de *El gallo de oro* de Rimski-Korsakov, previstas para ese tiempo. Otra vez Benois fue el escenógrafo y figurinista. “La obra fue ejecutada de una manera perfecta bajo la batuta de Monteux”, nos confesaba el autor. Unos años más tarde Stravinski compondría una suite con música de los actos segundo y tercero con destino a los Ballets Rusos que no llegaría a la Ópera de París hasta 1920. Los decorados eran en este caso de Matisse.

En París *Le sacre* y *Petruchka* fueron ofrecidas en concierto en abril de 1914, siempre bajo el mando de Monteux, “lo que significó para la primera, después del sonado fiasco, una rehabilitación magnífica”, como señalaba el creador, que en esos días entabló amistad con el director suizo Ernest Ansermet, a partir de entonces también uno de los servidores más conspicuos de los pentagramas stravinskianos. Con la Primera Guerra Mundial las cosas cambiaron y la entente Stravinski-Diaghilev-Monteux se vino abajo. El director fue llamado a filas, pero se le exoneró en 1916. Al poco, viendo cómo estaba la situación en Europa, decidió viajar a los Estados Unidos, donde consiguió hacerse un



Richard Davis ADAGP-Paris-and-DACS-London

Caricatura del compositor Stravinski interpretando *La consagración de la primavera*, por Jean Cocteau, 1913

huevo momentáneo, entre 1917 y 1919, como encargado del repertorio francés del Metropolitan de Nueva York. Con todo, logró estrenar en aquel teatro precisamente *El gallo de oro* de Rimski-Korsakov.

La siguiente escala fue en Boston, donde se hizo cargo de una desguarnecida y poco firme Sinfónica, a la que logró resucitar y dotar de una calidad que heredarían grandes batutas posteriores; aunque la labor no fue fácil y hubo de enfrentarse a varias huelgas. Cuenta Liébert que cuando el conjunto bostoniano viajó a París en 1952 y hubo de ser dirigido por Monteux, que se alternaba con Charles Munch, seguían tocando en él instrumentistas que habían participado en el estreno de *Le sacre* de 1913: el flautista Georges Laurent, el corno inglés Louis Speyer y el contrabajista Henri Girard. Una vuelta en el tiempo y una oportunidad para que los viejos recuerdos sobrevinieran. En 1924 Monteux fue reclamado por la Orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam como director asociado de Willem Mengelberg y como director de la Sociedad Wagner. Se le llamó de nuevo a USA y allí dirigió a la Orquesta de Filadelfia durante la ausencia temporal de Stokowski. En su ciudad natal se estableció a continuación firmemente como titular de la Sinfónica de París, con la que permaneció hasta 1938. Al tiempo, desde 1935, era permanente director de la Sinfónica de San Francisco, un puesto que mantuvo hasta 1952 y a la que concedió una categoría extraordinaria, que en parte puede ser apreciada a través de los discos. Cerró su brillante periplo con la Sinfónica de Londres, a cuyo frente se mantuvo hasta su muerte en 1964.

Naturalmente, el bigotudo director mantuvo siempre que pudo contacto con Stravinski, a quien en parte le debía algo de su reconocimiento general. Era bastante habitual que en sus conciertos programara música del ruso, tanto durante sus etapas norteamericanas como en sus estancias y continuos viajes a Europa. En Ámsterdam, por ejemplo, incluso tuvo que discutir con Mengelberg, maestro de otra generación y de otra estética, que se sorprendía de la afición de su colega por aquellos pentagramas, que a él tanto se le atravesaban. Nos recuerda Lebrecht que cuando Monteux ensayó denodadamente *La consagración* cara a su estreno con la Orquesta del Concertgebouw, el viejo músico exclamó: “¡Nunca seré capaz de hacerlo!”.

#### 4. Humores

Stravinski por su parte casi siempre le tuvo fe al director parisino, cosa que en parte hemos ya comprobado y que se confirma ante estas declaraciones: “De todos los directores que he conocido, Monteux fue el menos interesado en exhibicionismos para el entretenimiento de la audiencia y el más preocupado por dar claras indicaciones a la orquesta”. Él lo pudo comprobar a lo largo de los años en los que trabajaron y viajaron juntos con los Ballets Rusos y de las numerosas veces en las que coincidieron con la música del ruso en los atriles; pero también en todas aquellas oportunidades en las que el compositor asistió a conciertos gobernados por la mano del director. No obstante, y el hecho no deja de ser curioso y hasta sorprendente, en algún momento Stravinski criticó abiertamente a Monteux. Ignoramos la razón pero a partir de 1920, tras aquellos años brillantes de la primera trilogía balletística, el compositor arremete contra el director, a quien tacha de “mezquino y vanidoso individuo” en una carta a Ansermet (de quien no siempre hablará bien por otro lado). La guerra y el exilio americano, nos narra Bou-

courechliev, acercan de nuevo a los dos artistas en el instante en el que el director está al frente de la Sinfónica de San Francisco.

En torno a 1955 Stravinski andaba de gira por los Estados Unidos mientras se ocupaba de la composición de su ballet —tercero de la segunda trilogía— *Agon* y pensaba en una *Pasión según san Marcos* para Venecia. Entre rato y rato había escrito el *Greeting Prelude* para el octogésimo aniversario de Monteux, una suerte de broma musical sobre *Happy birthday to you* de menos de un minuto de duración pero previsto para gran orquesta. El músico había utilizado para la composición materiales no empleados en un proyecto anterior. Estaba destinada a la Sinfónica de San Francisco, a la que, por insistencia de Monteux, el compositor dirigió con cierta frecuencia por esos años. De nuevo las diferencias los separan, al menos Stravinski comenzaba otra vez a manifestar una clara hostilidad contra su teórico amigo y siempre eficaz colaborador.

En 1960, después de ese *Preludio de bienvenida*, el músico, en conversación con Paul Horgan, tacha a Monteux de “hijo de perra, o sea, hijo de Monteux”. De todas formas, ese *Greeting Prelude* había sido estrenado en Boston el 4 de abril de 1955 bajo la dirección de Munch, de quien antes hablábamos y que fue sin duda un continuador, 16 años más joven, de nuestro protagonista y representante como él de una estética y un estilo de ejecución muy particular, portadora de una especial contribución de Francia a la música, dentro de una línea en la que se inscribirían otros maestros como Paray, Inghelbrecht, Desormière, Cluytens (aunque éste fuera belga) o Martinot; muy alejados de la manera de los grandes directores germanos más o menos coetáneos. Claro que entre Monteux y Munch había un mundo. El primero era fundamentalmente apolíneo, eminentemente civilizado, mientras el segundo era dionisiaco, inflamado, emotivo, menos reflexivo y menos fino.

#### 5. Estilo y manera

Conviene que volvamos sobre el modo de Monteux. Virgil Thompson lo retrataba muy bien, tras unos conciertos con la Filarmónico-Sinfónica de Nueva York, con estas palabras: “Era grueso y de corta estatura y su actitud ante la orquesta



Stravinski y Monteux en San Francisco, 22 de Marzo de 1937

no revelaba emoción, era bastante pausada y siempre templada. Raramente empleaba partitura y parecía dirigir sin esfuerzo". Además, el crítico y compositor americano resaltaba en su estilo las bellas mixturas sonoras, el balance y la administración de los colores; la elocuencia y la transparencia. Y Harold C. Schonberg incidía en su silente actividad, sin ruidos ni gestos innecesarios; y en su costumbre de no dirigir nunca a los instrumentistas en sus solos; ni acosar ni molestar a las familias o a los músicos mirándolos fijamente en pasajes difíciles; ni dar aparentes señales de alarma ante fallos accidentales.

En Monteux, por tanto, había poca teoría o teosofía. Intentaba traducir las notas en sonidos. Como Toscanini, apuntaba Schonberg, pero "mientras en éste esas traducciones eran intensas y urgentes, en el francés resultaban elegantes, graciosas, llenas de encanto y sentimiento (nunca sentimentalismo). Su manera de dirigir era en todo momento flexible y natural, de movimientos ligeramente rápidos pero con una línea incesante y fluida, clarificación del detalle y un gusto calculado para extraer la poesía de cada pieza sin llegar a ser nunca amanerado o vacilante. La frase 'gusto francés' ha sido utilizada hasta la saciedad, pero si en música ha tenido un sentido, éste es aplicable a Pierre Monteux".

Es por esas virtudes, por ese estilo y manera por lo que encajó desde el principio en la estética stravinskiana, necesitada de ese tipo de miradas huérfanas de énfasis y de engolamiento. Miradas directas y claras capaces de entender y proyectar los parámetros de una música de trazo rectilíneo o quebrado pero de dibujo firme y seguro. De ahí su presencia en algunos de los grandes estrenos del compositor; de ahí su actividad muy conectada con la música del siglo XX, la producida fuera del serialismo por supuesto. No es extraño por ello que participara en la creación y alumbramiento de muchos pentagramas contemporáneos. La relación sería extensa. Nos limitaremos a recoger los más importantes.

Además de las composiciones de Stravinski citadas más arriba, Monteux estrenó: *Daphnis et Chloé* de Ravel (Ballets Rusos, París, 8 de junio de 1912); *Jeux* de Debussy (Ballets Rusos, París, 15 de mayo de 1913); Ballet *La tragédie de Salomé* de Schmitt (París, 12 de junio de 1913); *The Pleasure-Dome of Kubla Khan* de Griffes (Boston, 28 de noviembre



Monteux dirigiendo durante su gira por Estados Unidos

de 1919); a *Night Piece* para flauta y cuerdas de Foote (Sinfónica de Boston, abril de 1923); *Hymn to Apollo* de Bliss (Ámsterdam, 28 de noviembre de 1926); *Concierto campesino* de Poulenc, con Wanda Landowska como solista (París, 3 de mayo de 1929); *Sinfonía n.º 3* de Prokofiev (París, 17 de mayo de 1929); *Concierto n.º 5 para piano* de Milhaud, con Stell Andersen (Nueva York, 16 de mayo de 1956).

### Arturo Reverter

#### BREVE SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Luis Alonso, *40 años de la ONE*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.
- André Boucourechliev, *Igor Stravinski*. Madrid, Turner, 1987.
- Friedrich Herzfeld, *La magia de la batuta*. Barcelona, Labor, 1957.
- John L. Holmes, *Conductors on record*. Londres, Gollancz, 1982.
- Norman Lebrecht, *El mito del maestro*. Madrid, Acento, 2000.
- Georges Liébert, *L'art du chef d'orchestra* (selección de textos). París, Hachette, 1988.
- Santiago Martín Bermúdez, *Stravinski*. Barcelona, Scherzo-Península, 2001.
- Harold C. Schonberg, *The great conductors*. Londres, Gollancz, 1973.
- Igor Stravinski, *Crónicas de mi vida*. Buenos Aires, Sur, 1935.

Radio Corporation of America, Camden, N.Y.

# TAN DUN: “MI MÚSICA ES DESCUBRIMIENTO”



**T**ras su paso por el Auditorio Nacional de Madrid hace poco más de un año, el célebre compositor y director chino Tan Dun regresó a la capital (y al coliseo sinfónico madrileño) el pasado mes de diciembre para ofrecer un concierto multimedia (su título, *Música cinematográfica*, resultó algo desatinado!) en el marco del estupendo ciclo *Séptimo Arte* de la temporada 2010-2011 de la ONE. Unas horas antes de alzar la batuta para dirigir la primera de las tres sesiones sinfónicas previstas, pudimos conversar con Tan sobre su estética musical, el concepto de “música orgánica”, la transculturalidad, la simbiosis entre música y naturaleza o los preceptos religiosos y filosóficos que se encuentran en el corazón de su arte.

Su vida es de algún modo la historia de un viaje: de Si Mao a Pekín, de Pekín a Nueva York, de Escocia a Australia o Los Angeles... ¿No se ha sentido en alguna ocasión como el protagonista de su ópera *Marco Polo*, descubriendo el mundo a través de la música?

Sí, en cierto modo me siento una especie de Marco Polo venido del Este. Gracias a los diferentes viajes que he realizado a lo largo de mi vida he podido asimilar e interiorizar las diferentes culturas que he conocido y, por otro lado, asumir el propósito o fin último de mi música, que no es otro que el hecho mismo de descubrir. Mi música es descubrimiento.

Usted ha comentado que de joven, cuando aún vivía en la localidad china de Hunan, tenía el firme propósito de convertirse en chamán. Con el paso del tiempo ha acabado siendo un compositor y director de enorme éxito, pero ¿no cree que en cierto modo su arte musical tiene algo de chamánico?

En efecto; de hecho creo que en realidad no soy sino un chamán, porque a través de la música puedo ponerme en contacto —y poner en contacto al público—, con otras épocas, gentes y culturas. Esencialmente, la vida del compositor guarda más de un parecido con la del chamán debido a que tanto uno como el otro ponen



Rafael Martín

en comunicación su espíritu con épocas y lugares distintos, con el pasado, el presente y el futuro...

**A la hora de comentar su música se suele incurrir en el tópico y no es infrecuente que su música sea etiquetada de “transcultural” debido al modo en que usted “mezcla” las tradiciones musicales chinas con el acervo cultural de Occidente. ¿Es posible que al hacer esto se esté simplificando la cuestión, esto es, que se estén obviando las implicaciones más profundas de su música?**

En efecto, porque de hecho lo más importante de todo es el valor de la mirada, tu propio ángulo, tu propio camino. En el budismo zen se predica que la vida entera es como un gran espejo. Cada uno de nosotros puede verse reflejado en la persona que tiene enfrente. A veces, cuando hablamos con otras personas no estamos sino haciéndonos preguntas a nosotros mismos. Cuando viajamos a otro país, podemos reconocer en él nuestra propia cultura. Y sólo desde la superficie de otro planeta podemos ver el nuestro. Por lo tanto, la distancia es lo que espejea y define el “mapa” de cada uno. Por ello el descubrimiento se produce cuando consigues ver tu retrato en el espejo. Este es un concepto zen de la máxima importancia. Nos enseña que, en definitiva, tomar contacto con otras culturas no es otra cosa que ver y descubrir la propia.

**Este es uno de los temas del *Concierto para violonchelo, vídeo y orquesta “The Map”*, ¿no es así?**

Sí. *The Map* es un mapa musical a

través del cual nos ponemos en contacto con personas que ya no están con nosotros y con una cultura milenaria que se halla en vías de desaparición. Por lo tanto, se trata de un mapa sobre el recuerdo y la memoria que viene a proponer un diálogo entre el presente y el pasado remoto y entre el presente y el futuro. Se trata, en pocas palabras, de un mapa espiritual.

**Durante los años ochenta y noventa usted compuso bastantes obras de signo ecléctico y vanguardista, como *Death and Fire (Diálogo con Paul Klee)*, *Eight Memories in Watercolour* o *Out of the Peking Opera*, pero con la llegada del nuevo milenio su música se ha vuelto mucho más transparente y personal, como una especie de regreso a sus propias raíces musicales...**

Creo que todavía en los años noventa nos encontrábamos todos bajo la influencia de las grandes estéticas contemporáneas de vanguardia, pero con el cambio de siglo el mundo ha empezado a regirse más por el corazón y los sentimientos; la música se ha vuelto mucho más colorista, y del mismo modo la materia y la estructura musicales han cobrado una dimensión mucho más dinámica, minimizándose por todo ello el importe filosófico o conceptual. Por supuesto, los estilos artísticos y la propia cultura están cambiando de forma significativa. Está cambiando el concepto de estructura. Está cambiando la filosofía. Cambia también el artista, por supuesto. Los artistas se ven en la necesidad de replantear sus creaciones porque su espejo es la sociedad. Se ven refleja-

dos en ella. La sociedad desafía al artista pero al mismo tiempo el artista desafía a la sociedad. Así que, en mi opinión, la música cambia en tanto que la sociedad se transforma. Y creo que mi música se ha vuelto más honesta. Ahora está mucho más cerca de mis verdaderos intereses. He conseguido llegar a este punto de cercanía tendiendo progresivamente a la simplicidad y al minimalismo, alejándome de soluciones atrabiliarias. Cada vez soy más consciente del hecho de que para expresar una idea muy complicada no es necesario que tu música lo sea. Podemos elegir la simplicidad para expresar una idea compleja. La simplicidad no es lo mismo que la simpleza. Por otro lado, la complejidad no es siempre tan profunda como aparenta. Lo que está claro es que en la segunda mitad del siglo veinte la música se volvió excesivamente complicada —el arco que va desde el atonalismo a la música “textural”—, y esto ha resultado hartamente problemático para la comunicación entre el artista y el público. Por otro lado, es algo que ha generado grandes contrastes estéticos.

**La cultura china está ampliamente arraigada en prácticamente todas sus obras — desde la citada *Out of the Peking Opera* pasando por la sinfonía *Heaven, Earth, Mankind (Sinfonía 1997)* hasta la ópera *El último emperador*, y da la impresión de que sólo a través de ella puede comunicar temas universales. ¿Cómo se las arregla para poner en común estos dos niveles — lo cultural y lo universal— a la hora de componer?**

La idea del budismo zen es que sólo podemos alcanzar lo universal si no perdemos de vista el lugar de donde venimos: nuestro propio hogar, nuestra propia cultura. Pero al mismo tiempo hemos de darnos cuenta de que lo universal —el mundo— es también nuestro hogar. Si restringimos nuestra mirada y nuestras ideas al ámbito de nuestro país o de nuestra cultura —en mi caso, China o la cultura china— corremos el riesgo de caer en un nacionalismo radical. Y este nacionalismo nos encierra en una jaula; nos confina en una cárcel cultural. Una cárcel cultural no es otra cosa que una persona entregada en exclusiva a sí misma, encerrada en sí misma. Es una idea ética fundamental. Por lo tanto, lo universal es sólo una fase, una dirección de la conciencia, no un ente absoluto. La idea consiste en buscar un lugar, un punto de encuentro para todo el mundo; un lugar en el que puedan existir en armonía los diferentes estilos y culturas sin que por ello pierdan su propia riqueza.

Su música está muy ligada al concepto de la unidad a través de la pluralidad que se postula en el *I Ching*. Aquí se afirma que siempre existe algo permanentemente visible (el presente) y algo permanentemente invisible (el futuro). De acuerdo con esta idea, usted ha concebido una serie de temas o ideas musicales inmutables que aparecen en varias de sus obras: es el caso de los segmentos orquestales comunes a los *Conciertos Yi*, el contrapunto orquestal de *The Map* o el tema principal de la *Sinfonía 2000*, que aparece variado a lo largo de la obra. ¿Tiene esto algo que ver con la idea bouleziana de *work in progress*?

En efecto. Para mí es muy importante preservar la unidad —el equilibrio— a través de lo múltiple, y en este sentido me he aferrado a la idea de la “trilogía” para poder establecer tal equilibrio. Éste ha sido uno de mis descubrimientos más importantes. Es el caso de mi *Trilogía orgánica*<sup>2</sup> o de mi *Trilogía de artes marciales*<sup>3</sup>. La trilogía, en el contexto de mi música, implica un proceso gradual de descubrimiento. En el caso de la *Trilogía orgánica*, por ejemplo, empecé escribiendo música para agua. Más tarde, al componer el *Concierto de papel*, descubrí en el papel el sonido del viento, y esto me llevó en última instancia a estudiar los sonidos minerales de la tierra, los sonidos más básicos y primitivos. Así que desde el agua a la tierra hay todo un proceso de descubrimiento. Es un viaje entre elementos en el que se va diluyendo progresivamente la complejidad del sonido: del agua al papel, del viento a la tierra. El concepto de trilogía, en cierto modo, no es

otra cosa que un círculo.

**Su música ha sido tildada de “orgánica” por el mero hecho de que en ocasiones hace música con objetos naturales, pero me da la impresión de que, en su caso, lo “orgánico” no se limita a la elección de los instrumentos, sino que se extiende al modo de manipular las diferentes sonoridades de los instrumentos convencionales. Pienso, por ejemplo, en la escena del bosque de bambú de *Tigre y dragón*, donde usted introduce un *glissando* extremo en los violines para reproducir el lento movimiento de los árboles movidos por el viento o en las ráfagas electrónicas de la *Sinfonía 2000*...**

Sí, totalmente de acuerdo. Mucha gente está convencida de que mi música es “orgánica” debido a que hago música valiéndome de piedras o de agua, pero en realidad la idea va mucho más allá. De hecho, la línea, la disposición vertical u horizontal del sonido y los efectos tímbricos de los instrumentos orquestales responden también a los colores y a la estructura morfológica y sonora de la naturaleza. En el caso de *Tigre y dragón*, por ejemplo, el director Ang Lee y yo optamos por diseñar el ritmo y la orquestación de acuerdo con las gradaciones sonoras, los tonos y la estructura cromática de los sonidos de cada una de las localizaciones que aparecen en la película, y del mismo modo decidí transponer los colores de la naturaleza en notas musicales. Por lo tanto, el descubrimiento de la “música orgánica” no se limita al hecho de contraponer o hacer que suenen juntos instrumentos naturales e instrumentos artificiales, sino que también comprende la reescritura de los procedimientos compositivos de acuerdo con las propiedades físicas de la naturaleza...

**¿...Para establecer así una especie de diálogo con la propia naturaleza, y liberar el sonido de sus fuentes artificiales de producción...?**

... Eso es. En primer lugar tenemos un diálogo entre cultura y naturaleza. Pero eventualmente también se desarrolla otro diálogo más profundo. Cuanto más te concentras en estudiar u observar algo, más estás cambiando en tu interior. Por ejemplo, si uno se pone a observar con detenimiento los fenómenos naturales, interiorizándolos, poco a poco va haciendo suyos los sonidos de esos fenómenos hasta que un día ve alterado su enfoque artístico, su forma de entender y manipular el sonido. Así que, para mí, la naturaleza es la razón de ser de todas las cosas, la base de la filosofía y del espíritu. En la China de hace tres mil años, resultaba impensable hablar del ser humano sin ponerlo en relación con el entorno, con la naturaleza; del mismo modo, no

se hacía alusión a la naturaleza sin vincularla de alguna manera al hombre que la habita. Esto nos lleva al descubrimiento o a la filosofía más importante de mi vida: “uno más uno es igual a uno”. Los dos sumandos podrían ser “naturaleza” + “hombre”, “Oriente”+“Occidente”, “pasado”+“futuro”. Es una suma que confluje en la unidad. La adición no implica acumulación, sino equilibrio, síntesis. Así que toda mi estética musical se rige por este principio budista, sin importar el tipo de música, el género o los cambios que puedan afectar el enfoque compositivo de cada encargo o proyecto. Todo mi universo musical parte de esta idea.

**Como oyentes, nos hemos acostumbrado a escuchar música “cultura” concentrándonos más en los aspectos críticos y técnicos y basando a menudo el criterio de calidad en el grado de complejidad, pero su música, por ejemplo, implica una categoría o nivel “espiritual” que debería tenerse en consideración a la hora de juzgarla, pues define las relaciones armónicas, el trazado melódico o el color y la estructura... ¿Piensa que debemos replantear la manera en que escuchamos?**

La forma de apreciar el arte cambia continuamente, pues está sometida a los cambios estructurales de la cultura. Pasa lo mismo con la moda, con el diseño de la ropa. Nuestra forma de vestir está sometida a continuas —pero imperceptibles— alteraciones. En el ámbito de las artes plásticas sucede lo mismo con la forma de entender y aplicar el color: hay un mundo entre Miguel Ángel y Miró, o entre Miró y Picasso. Los propios artistas cambian constantemente mientras se afanan en descubrir e inventar nuevas vías para la música. Nuestra percepción se va amoldando a los nuevos desafíos que van surgiendo, adaptándose a los nuevos entornos o medios ambientes sonoros. Así que no es algo que podamos forzar conscientemente. Sucede de una forma enteramente natural.

**¿Qué opinión le merecen los compositores que se entregan de forma absoluta a la composición de música “científica” o “crítica”, enfrascándose en sesudas investigaciones para pulsar el interior del sonido, ajenos al “ruido del mundo”?**

Creo que todo es posible; cualquier vía es válida si tenemos en cuenta la filosofía que mencionaba. Cada artista necesita encontrar su propia voz, y hay muchas formas de llegar a ella. Pero en cualquier caso es importante preservar en toda creación el equilibrio que nos enseña la filosofía del “1+1=1”. “Individuo y sociedad”, “ciencia y naturaleza”, “introspección y mundo”, pueden ser perfectamente





esos “unos”. Dicho lo cual considero que toda vía es válida mientras no olvidemos esta enseñanza. En mi caso, esta filosofía surgió como una respuesta, como una revelación. Cualquier forma de música es viable, con tal de que cuadre o encaje en esta búsqueda especular.

**La sonoridad del violonchelo suele estar presente en sus composiciones. ¿En qué medida responde esta pasión por el instrumento a su relación artística con Yo-Yo Ma?**

Yo-Yo es no sólo un amigo muy querido sino una inspiración constante a lo largo de mi carrera. Lo cierto es que he compuesto mucha música para violonchelo, como *Water Passion* —que contiene abundantes secciones para el instrumento— el mentado *The Map*, las partes concertantes de *Tigre y dragón*, la obra para violonchelo y percusión *Snow in June*, los *Four Secret Roads of Marco Polo* para los doce violonchelos de la Filarmónica de Berlín... Y creo que el motivo de que sienta una especial afinidad por el violonchelo y de que haya escrito tanta música para este instrumento es, en efecto, Yo-Yo. Para mí no sólo es un hermano, sino la fuente de mi inspiración.

**En calidad de programador y director orquestal, ¿cuáles son sus principales retos artísticos, qué es lo que pretende sacar a la luz a la hora ha de programar o dirigir música de otros compositores?**

Siempre que programo o dirijo pretendo satisfacer un determinado objetivo artístico. En ocasiones puedo desempeñar esta labor de acuerdo con mis propios ideales musicales, y cuando así sucede mi objetivo está indefectiblemente ligado a un fin espiritual, a proponer una meditación espiritual. Mis programas están determinados por la espiritualidad. A veces, por ejemplo, puedo plantear un programa basado en el concepto espiritual del agua, y en él caben todas las músicas que la expresen: músicas que versen sobre ríos o corrientes, sobre la niebla o sobre el océano. A veces programo el amor, y para ello me afano en buscar diferentes compositores y obras que pongan en perspectiva las diferentes clases de amor que existen, o que expresen el amor de maneras distintas. Mahler, Bernstein o Pierre Boulez son mis héroes porque han conseguido armonizar la faceta de la composición con la de la dirección. Dirigir es un modo de hacer música. Y para mí dirigir es una labor del todo natural porque me doy cuenta de que cuando escribo música estoy pensando continuamente en la forma de dirigirla: en cómo conducir el sonido, en cómo enfocar la energía. Hace trescientos años no existía el puesto de director profesional, sino que el músico debía ocuparse de hacerlo todo: componer, dirigir y tocar. En este sentido Mendelssohn realizó dos aportaciones muy

significativas: primero, descubrió a Bach. Segundo: inventó el puesto de director profesional.

**Usted ha sentenciado en alguna ocasión que “La vida es música, la música es vida”. ¿Qué piensa entonces de la gente que pasa los días sin escuchar ni un solo compás?**

Pues que deben llevar una vida terrible. Tales personas no viven, malviven.

### David Rodríguez Cerdán

<sup>1</sup> Aunque inicialmente se había anunciado un concierto puramente cinematográfico constituido por las *suites* de concierto de las partituras cinematográficas escritas para *Tigre y dragón* y *The Banquet* (la primera y tercera entradas, respectivamente, de la así llamada *Trilogía de artes marciales*), el programa final estuvo compuesto por el *Concierto para violín, guqin, vídeo y orquesta* de la película *Héro* (segunda entrada de la *Trilogía*) y la obra no cinematográfica *The Map* (*Concierto para violonchelo, vídeo y orquesta*).

<sup>2</sup> La *Trilogía orgánica* está integrada por tres conciertos: el *Concierto de agua*, el *Concierto de papel* y el *Concierto de cerámica*.

<sup>3</sup> La *Trilogía de las artes marciales* está compuesta por las *suites* de concierto de las películas *Tigre y dragón* [*Concierto para violonchelo, vídeo y orquesta*], *Héro* [*Concierto para violín, guqin, vídeo y orquesta*] y *The Banquet* [*Concierto para piano, vídeo y orquesta*].

# CARLOS KLEIBER, MÁS ALLÁ DEL MITO



Siegfried Lauterwasser

Por diversos motivos, más o menos comprensibles, la figura del director de orquesta es equiparable a la del héroe o el mito debido a la fascinación que produce su imagen tal y como lo comenta Norman Lebrecht en su libro *El mito del maestro*<sup>1</sup>. Sin lugar a dudas, son muchos los directores que podrían servir de ejemplo, pero es innegable que Carlos Kleiber sería un sujeto mítico de análisis ideal. Los motivos del mito son muchos, el presente artículo pretende abarcar principalmente cinco campos de estudio sobre Carlos Kleiber: (1) un perfil biográfico de su personalidad, (2) una aproximación a su talento interpretativo, (3) un comentario de su repertorio, (4) una explicación de sus propios mitos (Erich Kleiber y Herbert von Karajan) y (5) una reflexión sobre su legado discográfico.

## Apunte biográfico

Al escuchar su nombre, independientemente de la procedencia lingüística o geográfica del oyente, llama la atención la mezcla que en él se dan, un nombre hispano, Carlos, y un apellido alemán, Kleiber. La combinación no es arbitraria, ninguna decisión de Carlos Kleiber lo fue, de modo que del nombre se podría extraer mucho de su personalidad y de su forma de ser. Aunque su padre, el también mítico Erich Kleiber fuera vienés y su madre, Ruth Kleiber, californiana, el destino hizo que fuera a nacer en Berlín y no en Buenos Aires, como a veces se ha dicho debido al estrecho contacto con el mundo hispano en sus primeros años de vida. Diferentes estancias europeas marcan la formación del joven

Carlos e influirán de un modo determinante en su evolución posterior. El entorno multicultural de su infancia y de su juventud, así como la fluidez lingüística se pueden considerar dos condicionantes de su genialidad. Ambos son además no sólo de gran trascendencia para entender los motivos que se pueden esconder detrás de la elección de su nombre, sino también otros muchos aspectos de su trayectoria artística. Su perfil políglota y el entorno plural en el que crece son los pilares para el desarrollo de un erudito, un pensador, un amante de la literatura y de la cultura en general. No tenemos apenas pruebas explícitas de ello, tan sólo comentarios de gente cercana a él, aunque sí se puede intuir su verdadera dimensión si reparamos en el selecto repertorio del que se ocupó, la famosa carta que escribió en el semanario *Der Spiegel* dirigida a Sergiu Celibidache<sup>2</sup> o, simplemente, la interpretación de alguna de las obras que más dirigió.

Sin riesgo a caer en la retórica gratuita, se puede decir que su vida estuvo dedicada a la música. Determinadas afirmaciones —en realidad más irónicas que ciertas— acerca de su relación con la dirección de orquesta han motivado la imagen de una persona difícil, un obseso de la excelencia, del lujo y de los altos honorarios. Se puede pensar que Carlos Kleiber, de haber vivido un siglo antes, habría desarrollado una carrera musical más intensa y con un repertorio más amplio, pero su forma de ser condicionó su vida pública, la cual a duras penas pudo compatibilizar con sus inquietudes musicales. Por este motivo desarrolló una doble personalidad cara a la sociedad y cara a su vida privada: héroe de masas, director codiciado por todos los teatros y auditorios del mundo y, a su vez, hombre de hogar sencillo retirado de la vida en su casa de Grünwald a las afueras de Múnich o en el pequeño Konjsica, en Eslovenia. Posiblemente, habría sido más feliz si hubiese podido trabajar en un sistema de la música distinto, no tan envuelto de aire de empresa, de negocio, sino más humano, de mayor cercanía con los músicos y con una mayor holgura de tiempo para la preparación de las obras. En definitiva, una relación con la dirección de orquesta más estrecha, sin intermediarios, contratos o grandes planificaciones hubiera potenciado una carrera más dilatada, quizás un repertorio mayor, tan sólo por el placer interpretativo del deleite con el arte.

## Interpretación

A pesar de contar con una escasa discografía, y a su vez con un escaso repertorio de obras, los testimonios son más que suficientes como para poder trazar a grandes rasgos las líneas generales de la técnica interpretativa de Carlos Kleiber. En un primer lugar se encuentra siempre la fidelidad a la partitura y una búsqueda continuada del sentido del compositor. Esta preocupación de transmitir mediante una interpretación de total fidelidad le lleva a una búsqueda de tensión dramática que en cada obra se resuelve de una forma muy personal y prácticamente única, fruto de muchas horas de estudio de las piezas y de la historia de la música en general. El trabajo de Kleiber es el de un intermediario entre el compositor y la recepción de la obra en el espectador, él mismo disfruta de su trabajo, “me gustaría disfrutarlo, por eso estamos aquí, ¡ustedes también!”<sup>3</sup>, le dice a la orquesta en su ensayo de la obertura de *El murciélago*. La excelencia en su trabajo combinado con el placer retribuido por las piezas se convierten en una preocupación vital. Los motivos del compositor y el sentido de la obra, así como una trasmisión fidedigna de sus sentimientos, son el hilo conductor de la interpretación. Es importante apuntar que, a pesar de su búsqueda constante de los orígenes de la obra, Kleiber está muy lejos de lo que se puede considerar un director historicista. Su labor de intermediario no es la del arqueólogo musical, sino más bien la del transmisor del mensaje, es decir, algo así como el

encargado de proporcionar una lectura didáctica de una obra.

Cuando uno escucha cualquier interpretación de Kleiber, por momentos parece entender por fin la obra. Independientemente de compartir o no determinadas soluciones interpretativas de algún pasaje, la sensación es de plena comprensión del sentido dramático de la pieza. Esto queda aún más claro al poder escuchar alguno de los ensayos grabados que por suerte existen del *Preludio y muerte de amor de Tristán e Isolda* y de las oberturas de *El murciélago* y *El cazador furtivo*. Al enfrentarse a un testimonio así, uno tiene la sensación de descubrir una lectura moderna de un clásico, algo así como un reencuentro con el compositor y sus motivos. De las otras muchas obras de las que no disponemos de material audiovisual de los ensayos, siempre queda la posibilidad de preguntarles a aquellos que trabajaron con él y, a partir de ahí, proseguir el camino de la interpretación a través de la audición, si se dispone de grabación. Un buen ejemplo puede ser el que refiere Alexander Werner<sup>4</sup> recogido de una conversación telefónica con Christa Ludwig, en donde ésta comenta el interés de Kleiber en que cantara *piano* el “Ewig” del final de *La canción de la Tierra* en la frase “Die Liebe Erde all überall... Ewig”, costumbre poco usual, aunque de un resultado cuya repercusión supone una interpretación prácticamente diferente de la obra, un alejamiento del canto heroico más propio de una ópera wagneriana camino del verdadero mundo mahleriano de la intimidad y, como es el caso en sus últimas sinfonías, de una obsesión casi camerística. Sorprendentemente, Carlos Kleiber sólo dirigió esta obra de Gustav Mahler una única vez, es decir, la finura y la trascendencia de su interpretación quedan claramente reflejadas con una sola interpretación. Este es un buen argumento para comprobar que sus escasas apariciones no presuponen un repertorio reducido. Que dirigiera poco no contradice su profundo conocimiento de otras muchas obras.

Los juegos con las intensidades siempre en beneficio de la música y según los intereses del compositor son, junto a la viveza del tiempo, los pilares de sus interpretaciones únicas. Ambos, dinámica y ritmo, ponen de manifiesto el sentido musical del que Brigitte Fassbaender tilda de “maestro de las transiciones” en la película documental *Spuren ins nichts*<sup>5</sup>. Este juego virtuoso con la orquesta como si se tratase de un instrumento solista es la consecuencia de un director comprometido con el desarrollo de la historia de la música, es decir, con el acercamiento interpretativo coherente a todos los compositores. Escuchar por ejemplo la interpretación de Haydn, Beethoven y Berg en un mismo concierto, como pudo ser el caso de las funciones de 27 y 28 de febrero de 1982 con la Filarmónica de Viena en el Musikverein (*Sinfonía n.º 94 “La Sorpresa”* de Joseph Haydn, *Tres fragmentos de Wozzeck* de Alban Berg y *Sinfonía n.º 7* de Ludwig van Beethoven) pone de manifiesto tal sentimiento de continuidad al querer unir con una línea recta las tres composiciones en una misma función. La profundidad dramática, pero sobre todo la lectura dinámica y rítmica de ambas obras vincula directamente a los tres, en este caso, a Berg como sucesor de Beethoven y ambos, a su vez, herederos de Haydn.

## Repertorio

El repertorio de Kleiber responde a una reflexión coherente de buscar una línea continua en la historia de la música. Aunque selectivo con el repertorio, por suerte sabemos que Kleiber quiso y pudo dirigir a todos los compositores más importantes. Desde Georg Philipp Telemann hasta Hans Werner Henze hay un muestrario de todos los tipos y estilos posibles: Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Verdi, Wagner, Puccini, Mahler, Berg, etc. El repertorio se fue adaptando a

las fases vitales del director, curiosamente no al contrario, de modo que se pueden adivinar perfectamente los motivos de Kleiber detrás de cada selección de programa de concierto. La selección se asienta en primer lugar en esa decisión didáctica de transmisión, aunque los gustos personales desempeñarán un papel central a la hora de la interpretación de obras concretas por el placer que le retribuyen. Los programas responden siempre a gustos y circunstancias: podemos ver la presencia de Johannes Brahms en dos momentos muy concretos de su carrera, la presentación en la Musikverein con la Filarmónica de Viena en 1979 y su reaparición en Ingolstadt en 1996; a Ludwig van Beethoven en sus últimos conciertos (1999); al *Caballero de la rosa* para los grandes compromisos; a Johann Strauss como una especie de “espiná clavada” en los dos Conciertos de Año Nuevo de 1989 y 1992 o a Giuseppe Verdi o Giacomo Puccini en muchas de sus apariciones en el Teatro alla Scala de Milán.

Cada compositor le abre un abanico de posibilidades concreto: en Brahms, Kleiber encuentra el reto de transmitir la tensión dramática en combinación con una perfección armónica junto a la búsqueda del sonido puro mediante el discurso musical y la diversidad de temas y tiempos de la partitura. Beethoven es el interés rítmico, el experimento dinámico y el juego tímbrico, así como una búsqueda de la velocidad prácticamente ininterpretable de las supuestas marcaciones de tiempo originales. El *Caballero de la rosa* o *Tristán* son la confrontación más intensa con la interpretación en obras de enorme dificultad y que exigen, por encima de una cuidadísima estética, una tensión dramática particular, lo que abre la posibilidad de combinar el lucimiento técnico con una expresividad de sentimientos inigualable. Johann Strauss supone el reto de la innovación, es decir, la exigencia de poder transmitir algo novedoso a partir de obras archiconocidas a la vez del deleite con su interpretación. Verdi o Puccini son el contacto con la pasión desgarrada de un mundo mediterráneo y latino que a Kleiber le retribuye un gran placer. Estos cinco ejemplos, junto a Mozart y Haydn, pueden considerarse la base de sus inquietudes y de sus retos musicales fundamentales.

### Erich y Herbert von K.

Con frecuencia se comenta la difícil relación entre padre e hijo. Resulta difícil de analizar ya que los testimonios son escasos y muy subjetivos, aunque sí es posible perseguir las influencias musicales, que no son pocas. Para sus primeras actuaciones, Kleiber utiliza el pseudónimo de Karl Keller. La cercanía de su debut profesional con la actividad de su padre es demasiado próxima, de modo que el interés de evitar comparaciones o vinculaciones indignas parece pesar más que la pregunta acerca del talento propio. El uso de un nombre ficticio parece encontrarse en una voluntad de salvaguardar el prestigio de su padre ante el miedo de no tener su misma calidad o de no cumplir con las expectativas puestas en un “Kleiber”. Sin embargo, tras unas primeras interpretaciones, más o menos satisfecho de su calidad, decidirá darse a conocer como el hijo de Erich. Su aparición será motivo de gran expectación en determinados feudos del padre como Colonia o Praga, lo que contará con el aliciente de muchos músicos que compartirán la dirección de padre e hijo.

Es erróneo pretender resolver si la interpretación del hijo supera o no a la del padre; no se puede explicar el conflicto decantándose a favor de uno o de otro, ya que su enfrentamiento no es tal, sino más bien una superposición, o mejor dicho, una línea continua. Carlos es una prolongación de Erich en muchos sentidos y no hubiera llegado a una técnica interpretativa de tal calidad de no haber podido contar con el material que heredó, no sólo de grabaciones que Carlos

consultaba con frecuencia y placer, sino también a través de las partituras que conservaba del padre. Las versiones de Carlos son algo así como la madurez del padre en armonía con la juventud del hijo, una especie de trabajo conjunto. Esto encaja a la perfección si se analiza el camino de los primeros años tras la estela de su padre, dirigiendo a orquestas fundamentales en la carrera de Erich, combinando en todo momento un sentimiento cruzado de honor, reto y justicia hacia la excelencia que su padre había alcanzado.

La sinceridad interpretativa de Carlos se encuentra en la profunda admiración hacia muchos de sus predecesores en el mundo de la dirección, aunque por una de ellas siente, por encima de todo, casi la misma admiración que hacia su padre: Herbert von Karajan. Se comenta con frecuencia que allá donde estuviera Karajan ensayando o grabando, era difícil no encontrarse con Carlos Kleiber. Ambos comparten una visión similar de la música que, tan sólo respecto a la moral de trabajo de uno y de otro, así como en algunas soluciones interpretativas, difiere en el resultado final. Comunes son la preocupación por la pureza de sonido y la fidelidad con la transmisión de una lectura contemporánea de la partitura sin caer en el historicismo. La admiración por determinadas piezas es también común. Karajan y Kleiber comparten muchas obras clave y con frecuencia resulta sorprendente comprobar interpretaciones de una cercanía en ocasiones espeluznante. Por citar algún ejemplo, se puede constatar en su dedicación a Beethoven, el reto brahmsiano o su fidelidad al *Caballero de la rosa*. Curiosamente, Kleiber no dirigirá *Una vida de héroe* hasta después de la muerte de Karajan, ¿podría verse en esto una especie de homenaje implícito? También en el caso de Richard Strauss resulta sorprendente la relación de ambos, expertos straussianos, no sólo con *El caballero de la rosa*, sino también con *Elektra*. Posiblemente las dos lecturas más afortunadas de esta ópera sean las de Karajan en Salzburgo en 1964 y Kleiber en Londres en 1977. Las similitudes en la interpretación son muchas, no sólo por la presencia de las dos grandes Elektras de la historia ya en el cenit de su carrera, Astrid Varnay con Karajan y Birgit Nilsson con Kleiber, sino también por la tremenda entrega de ambos directores dando lo máximo de sí en sus respectivas interpretaciones. En este caso concreto, también coinciden en la escasa frecuencia de su interpretación.

### Legado discográfico

Resulta frecuente ver reediciones de grabaciones “oficiales” de Carlos Kleiber aunque estas sean en total algo más de una docena. Para un director perfeccionista, el estudio debería de haber sido una experiencia positiva gracias a las ventajas de la técnica para posibles correcciones y mejoras. Sin embargo, ésta es posiblemente la diferencia entre Karajan y Kleiber: este último no aceptó desatender la intensidad dramática de una obra a cambio de la perfección técnica. Comparando grabaciones no autorizadas realizadas en tomas en vivo, incluso lamentando las lógicas deficiencias técnicas, llama la atención la enorme diferencia con el estudio. Las versiones de estudio no resisten la comparación con el vivo ni en las grandes grabaciones de la *Quinta* y *Séptima* de Beethoven, ni en *Tristán e Isolda* (cualquiera de las deficientes tomas en vivo de Viena, Stuttgart o Bayreuth es muy superior a la grabación de estudio), ni en la citada *Cuarta* de Brahms con la Filarmónica de Viena, aunque fueran un par de meses la diferencia entre el concierto de diciembre de 1979 y la grabación de marzo de 1980. La perfección técnica aumenta en el estudio, pero la riqueza dramática se ve mermada, eso sí, siempre en comparación con las grabaciones del propio director (resulta difícil encontrar a pesar de todo grabaciones mejores). Consciente él mismo de esta problemática, para obras posteriores acepta grabaciones posterior-

res, pero sólo en tomas en directo, como por ejemplo es el caso de la polémica *Una vida de héroe* en Viena del año 1993, para cuya publicación definitiva no hubo lamentablemente acuerdo posible.

El misterio de la grabación pasa por la esperanza del oyente de que, con el paso del tiempo, aparezcan nuevas joyas en los archivos de los teatros con grabaciones de grandes interpretaciones del repertorio que, hasta la fecha, posiblemente guarden silencio. ¿Habrá grabaciones de alguna *Madama Butterfly* o de algún *Rigoletto* en Stuttgart? ¿Y de alguna de las óperas dirigidas en Zúrich como *Don Carlos* de Verdi o *Undine* de Henze? ¿O del concierto en Hamburgo de 1973 con *Muerte y trasfiguración* de Richard Strauss y el *Concierto para piano n.º 5* de Beethoven?

En cierto modo, roza la injusticia que una de las imágenes más difundida de Kleiber sea precisamente la del concierto de 1996, en donde hay ya más mito que genio. De lo que él mismo con seguridad se da cuenta. La presión mediática y la expectación creada parecen impedirle hacer justicia a su propia leyenda, dejando un testimonio de una gran interpretación, pero a años luz de sus versiones anteriores, en este caso, de la citada *Cuarta* de Brahms. La interpretación de Carlos Kleiber se oscureció en sus últimos años. El perfeccionismo y las preocupaciones expresivas fueron aumentando en paralelo a un desgaste físico que, aunque no del todo visible, sí parecía empezar a pasar factura. La fortaleza casi mística de las grandes interpretaciones llegó a ser en un momento prácticamente insuperable, de ahí la decisión de una retirada paulatina del mundo de los escenarios al no poder seguir al mismo nivel de exigencia de un perfeccionista extremo como él lo era. Tan sólo con mirar la expresividad del gesto en este concierto de 1996, sin escuchar con demasiada atención, queda claro el sentimiento que le llevaría a guardar silencio para reaparecer, brevemente, en unos conciertos de despedida en 1997 y 1999 en Eslovenia, Italia y España. Escenarios menores alejados de los grandes templos de la música, aunque llenos de significado y con un repertorio emblemático: Mozart (*Sinfonía n.º 33*, K. 319), Brahms (*Sinfonía n.º 4*, op. 98), Beethoven (*Sinfonías n.ºs 4 op. 60*, n.º 7 op. 92 y obertura *Coriolano*, op. 62) y, lógicamente, Johann Strauss (obertura de *El murciélago*).

## Epílogo

Nada en relación con Carlos Kleiber es casualidad, ni su repertorio, ni su trayectoria artística, ni sus escasas apariciones, ni todas las anécdotas o apuntes biográficos que se cuentan de su vida, nada. Sin embargo, a pesar de la certeza de que detrás de cada acción se esconde un motivo, no es sencillo adivinar con seguridad de qué se trata. ¿por qué no se separó de *El caballero de la rosa*, como sí lo hizo de *Wozzeck* o *Tristán*? ¿Qué movió realmente a Kleiber a dirigir en dos ocasiones el Concierto de Año Nuevo (1989 y 1992)? El concierto de Ingolstadt en 1996, ¿estuvo tan sólo motivado por el sugerente Audi que obtuvo como “honorario”? La lista de preguntas con respuestas inciertas es enorme, el personaje deja muchas dudas acerca de sí. Sin embargo, el aura enigmática tiene mucho que ver con su propia visión de la música. La imprevisibilidad de sus conciertos está seguramente en una estrecha relación con la interpretación que como espectadores hacemos de los mismos. Para Kleiber, la interpretación de las obras no pretende nunca una verdad absoluta, sus comentarios acerca de sus inseguridades dejan claro el tinte de propuesta de todas las indicaciones en las obras que dirigió. Esa propuesta musical, que en nuestros días resulta de gran valor y de un enorme interés, es todo cuanto nos queda de certeza de un personaje que, tal y como él mismo se esforzó en demostrar en vida, debería resultar más atractivo como músico que como persona.



El acercamiento al legado de Kleiber parece ser, seis años y medio después de su muerte, todavía un largo camino por recorrer. No sólo nuevos descubrimientos discográficos permitirán comprender más a fondo su trascendencia, sino también la distancia temporal contribuirá a desarrollar con mayor precisión el mito de un personaje que, si bien en vida ya rozó la leyenda, tan sólo le queda ahora asegurarse su puesto en el panteón de los grandes héroes de la dirección de orquesta. Hacer justicia a su legado mítico desde un punto de vista musical será la tarea de los próximos años tras la asimilación de su pérdida, pero servirá para poder valorar realmente el imprescindible trabajo de un músico único, una figura clave en la historia de la interpretación musical del siglo XX.

**Alfonso Lombana**

<sup>1</sup> Norman Lebrecht, *El mito del Maestro. Los grandes directores de orquesta y su lucha por el poder*. Traducción de Ángeles de Juan Robledo y Enrique Pérez Adrián. Madrid, Acento, 1997.

<sup>2</sup> *Wo du hinkommst, wird besser gekocht* (Allí adónde vas se cocina mejor). Carta publicada en el semanario *Der Spiegel*, n.º 18 del 1 de mayo de 1989.

<sup>3</sup> “Ich möchte das geniessen, dafür sind wir ja da, sie auch!”, ensayo de la obertura de *El murciélago* en el disco *Carlos Kleiber conducts*. Golden Melodram 40043 —4CD, aquí CD 3, corte n.º 5.

<sup>4</sup> Alexander Werner, *Carlos Kleiber. Eine Biografie*. Mainz, Schott, 2008, pág. 139.

<sup>5</sup> “Er war ja ein Meister der Übergänge”, cita extraída del documental *Spuren ins Nichts. Der Dirigent Carlos Kleiber* de Eric Schulz para ServusTV (2010), aquí 56’08”

# RETOS DE LA ENSEÑANZA SUPERIOR

Los conservatorios y las escuelas superiores de música tienen ante sí grandes retos en un entorno social, cultural y económico complejo. Para poder avanzar es necesario fijar unos objetivos claros y estudiar los medios para alcanzarlos, crear una red sólida de centros con vocación internacional y establecer complicidades con los medios de difusión.

## Objetivos

Cuando los responsables de las políticas educativas en España, e incluso los propios profesionales de la educación, hablan de la enseñanza musical de nivel superior, sorprende comprobar el poco énfasis que se pone en los objetivos que se persiguen. Evidentemente todo el mundo está de acuerdo en que los centros superiores tienen como misión formar músicos profesionales, pero no es frecuente que se haga una reflexión profunda sobre por qué y para qué los formamos, y menos todavía sobre si los medios empleados son los más adecuados. Cuando hablamos de los medios nos referimos a los planes de estudios, los métodos pedagógicos, el perfil del profesorado y la estructura y recursos de los centros. Esta es la primera gran dificultad a la hora de poder evaluar los resultados que se obtienen, ya que uno de los principales criterios de evaluación es precisamente determinar en qué medida se cumplen los objetivos que se han establecido.

Estos objetivos pueden ser diversos, pero al mismo tiempo deben ser realistas, al menos a corto plazo, ya que estarán condicionados en parte por diversos factores, desde los recursos disponibles a la cantidad, diversidad y preparación de los estudiantes que realizan las pruebas de acceso. Sin ir más lejos, cabe recordar que los jóvenes que acceden a los estudios superiores de música proceden en general de conservatorios profesionales y escuelas de música y por lo tanto el desarrollo de su formación superior estará influenciado por el nivel que hayan alcanzado en la fase previa.

A veces se confunden los objetivos con otros aspectos. Por ejemplo, aunque es evidente que un centro superior necesita profesores para impartir las clases y estos requieren unas condiciones de trabajo justas y adecuadas para poder desarrollar su labor, el objetivo de un centro superior no es dar empleo a músicos. Unos profesores de calidad, innovadores, en constante evolución, que trabajan en equipo, se sienten implicados con el centro y valoran positivamente que se evalúe su trabajo, son un medio fundamental para que una institución de formación superior pueda cumplir su verdadera misión educadora. Otra cuestión es la necesidad de transformar los centros en espacios donde el profesorado participe activamente en proyectos de creación e investigación, estableciéndose vínculos con el mundo artístico, cultural y profesional del país.

## Internacionalización

La naturaleza de la música como lenguaje, su facilidad para atravesar fronteras y su capacidad para unir culturas, hacen que la formación musical sea uno de los estudios superiores más proclives a experimentar una gran internacionalización. Así por ejemplo, en algunos de los principales conservatorios de países como el Reino Unido o Alemania el porcentaje de estudiantes extranjeros puede llegar al 50% e incluso se realizan pruebas de acceso en otros países como



Joan-Albert Serra

Formar a un músico profesional requiere un largo proceso y un gran esfuerzo económico y humano.

China, Corea, Japón o Estados Unidos. En los conservatorios y escuelas superiores de España se está experimentando un ligero crecimiento en el número de estudiantes extranjeros y los intercambios que se producen a través del programa europeo Erasmus constituyen un importante medio para impulsar la convivencia de músicos de distintas procedencias y enriquecer su experiencia educativa. Se ha producido también un incremento significativo en la cantidad de estudiantes españoles que estudian en otros países, pero queda todavía mucho camino por recorrer para situar a las instituciones españolas como referentes internacionales, especialmente en ámbitos naturales de influencia como son América latina y el Mediterráneo.

La internacionalización de la música también se da en el mercado de trabajo, siendo uno de los ejemplos más evidentes el gran número de músicos extranjeros que integran las orquestas sinfónicas españolas.

### Mapa de centros

No sería justo responsabilizar de todos los males de la enseñanza musical a los responsables de las políticas educativas y culturales, ya que cualquier transformación de la educación musical superior debe comenzar por los propios profesores y equipos directivos de los centros. Lo que nadie puede discutir es que es imprescindible contar con una red sólida y eficaz de centros de calidad contrastada y proyección internacional que sean un instrumento adecuado para conseguir un avance significativo. Es necesario por lo tanto hacer una reflexión sobre el número y distribución de centros que hay en España, que desgraciadamente es más fruto de intereses políticos y corporativistas que de un estudio profundo de necesidades. No pretendemos aquí hacer un estudio estadístico en profundidad, sin embargo algunos datos pueden ayudarnos a entender mejor la situación.

En España hay 23 conservatorios y escuelas superiores de música públicos, con un número de alumnos que va desde los 150 de Badajoz a los más de 600 que tienen algunos centros como los de Madrid, Valencia o Barcelona. La distribución por comunidades autónomas es también muy desigual, así por ejemplo Castilla-La Mancha (2,1 millones de habitantes) no tiene ninguno, Cataluña (7, 5 millones) uno, la Comunidad Valenciana (5, 1 millones) tres y Andalucía (8, 4 millones) cinco.

Puede ser útil comparar estos datos con los de otros países europeos con una larga tradición en este campo y que cuentan con instituciones de reconocido prestigio mundial. El Reino Unido, por ejemplo, tiene 9 centros para una población de 62 millones y Alemania 26 centros y 82 millones de habitantes. Destaquemos además que en estos dos países el número de estudiantes extranjeros en sus instituciones es muchísimo mayor que en España. Aunque se dan situaciones más inexplicables que la española, como es el caso de Italia que cuenta con cerca de 70 conservatorios superiores para 60 millones de habitantes, parece evidente que España, con 47 millones de habitantes, tiene un exceso de centros. Sólo con una reflexión global, honesta y serena sobre objetivos y medios, será posible abordar la reorganización y racionalización de esta oferta educativa.

### Medios de difusión

Una de las funciones más importantes de los medios de difusión públicos (radio y televisión) debería ser su papel como difusores de la cultura, impulsores de las artes e instrumentos al servicio de la educación. La realidad, sin embargo, dista mucho de ser así. Fijémonos en la música y

la educación musical.

Formar a un músico profesional requiere un largo y costoso proceso que suele empezar a una temprana edad en una escuela de música y se completa con los estudios de grado en un conservatorio o escuela superior. En España la financiación pública de las etapas formativas previas a los estudios superiores de música es inferior a la de los países europeos con mayor tradición, sin embargo, si tenemos en cuenta lo que destinan a ello algunos ayuntamientos y comunidades autónomas, el importe no es despreciable y además se añade al coste de la enseñanza general. Los centros superiores son en su mayoría públicos y el coste por alumno es de los más altos de toda las enseñanzas superiores, debido a que los planes de estudios incluyen clases individuales y en grupos reducidos. El propio estudiante no suele abonar más de un 10% del coste real de su formación superior.

Ante esta situación no tienen mucho sentido que las administraciones públicas inviertan una cantidad significativa de recursos en formar músicos y en cambio no utilicen sus propios medios de difusión para apoyar su impulso creativo y desarrollo profesional, y rentabilizar cultural, artística y económicamente todo este esfuerzo.

La radio y la televisión tienen el potencial de llegar a amplios sectores de la población, pero la realidad es que los contenidos culturales, incluso en los medios públicos, suelen estar relegados a franjas horarias extremas y canales minoritarios. ¿Hay alguna diferencia en la programación musical en horario de máxima audiencia entre los canales públicos y los privados? Cuando hablamos de programación musical no nos referimos únicamente a espacios monográficos, sino también a las actuaciones que se incluyen en programas culturales o de entretenimiento.

Una programación musical de calidad no debe dejar de ser imaginativa y considerar los hábitos de consumo de televidentes y radioyentes. Puede tener mayor repercusión una actuación de cinco minutos dentro de un programa de entretenimiento de máxima audiencia que un concierto de dos horas emitido un lunes a la una de la madrugada.

Veamos algunas ideas:

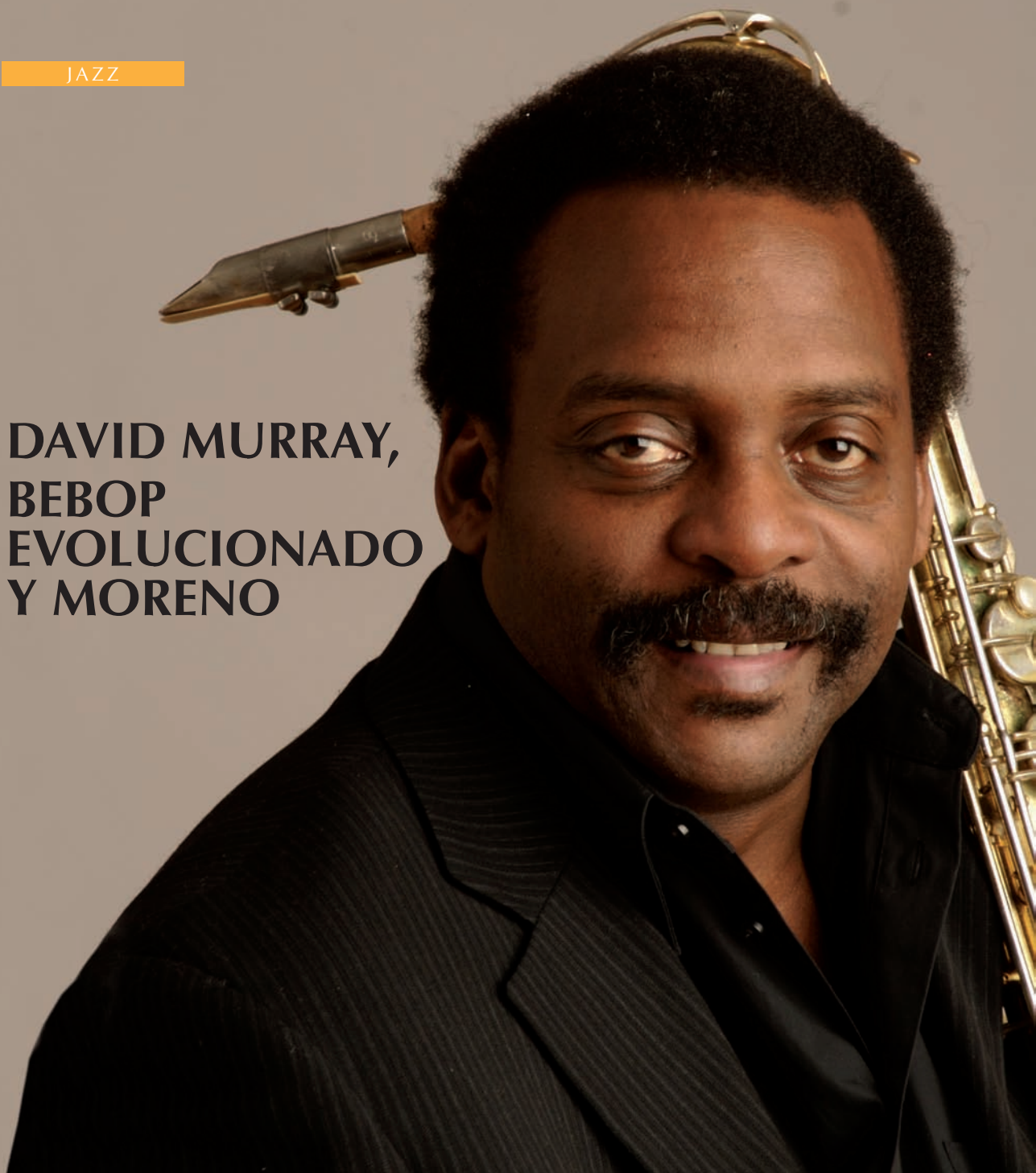
1.— Las televisiones públicas podrían emitir únicamente música en directo, evitando las actuaciones en *playback*. De esta forma se pondría de relieve la calidad real y profesionalidad de los músicos y se potenciaría el valor de tener una buena formación.

2.— Las radios y televisiones públicas deberían favorecer la diversidad musical de los profesionales del país y programar música de calidad de todos los géneros y estilos. En algunos conservatorios y escuelas superiores, aunque pocos todavía, ya se está ampliado el abanico estilístico de las especialidades que ofrecen y se enseña música clásica y contemporánea, jazz y música moderna, música antigua, música tradicional y flamenco.

3.— Los medios públicos tendrían que apostar decididamente por artistas y formaciones surgidas de los centros de enseñanza musical superior, sin olvidar aquellos músicos españoles que se han formado en instituciones extranjeras de prestigio.

El potencial creativo y las posibilidades de proyección internacional de los músicos españoles es muy grande, pero únicamente un trabajo reflexivo y conjunto de todos los sectores implicados en la educación, la cultura y la difusión pueden hacer que se convierta en realidad.

## DAVID MURRAY, BEBOP EVOLUCIONADO Y MORENO



Anthony Barboza

La permanencia en el tiempo y la inalterable vitalidad de su rugido han que el bebop sea el lenguaje más revolucionario de toda la historia del jazz. El género hoy sobrevive en una fusión globalizada que se inspira en mil y una músicas locales, aunque el habla de este verbo que impulsaran a finales de los años treinta artistas como Charlie Parker o Dizzy Gillespie, no sólo no ha perdido púlpitos, sino que los ha incrementado. Las nuevas generaciones de jazzistas siguen entregadas al fuego de este latido jazzístico que incluye fraseos encendidos y chispeantes, dotados de una improvisación larga y febril y en la que apenas se concede protagonismo a la melodía y sí, por el contrario, a un movimiento rítmico de velocidad endiablada. Otras de sus

características más reseñables es que la estructura armónica del bebop se comprime de tal manera que ninguna nota es prescindible, emparejando esta estrechez armónica con las formas primitivas de Nueva Orleans, con el blues como principal herramienta de trabajo. Tras el dominio del free jazz en los sesenta, el bebop se mutó en prolongaciones hoy en clara vigencia, caso del postbop o el hardbop, cuyo ardiente eco sobrevive en leyendas como la que aquí traemos a estas páginas: David Murray (Oakland, California, 1955).

El gran acierto de quien está considerado —acertadamente— como uno de los más poderosos saxofonistas tenores de nuestro tiempo reside en una suerte de bebop evolucionado que se combina armoniosamente con el

blues o el góspel, la música improvisada y la denominada “world music”. En su soplo caben los vientos admirados de instrumentistas maestros y adelantados a su tiempo como John Coltrane, Albert Ayler o Archie Shepp, quizás, los dos espejos donde más se mira Murray. Tanto es así, que el único premio Grammy que posee el californiano es el obtenido, de manera compartida, por su participación en el disco *Blues for Coltrane. A Tribute to John Coltrane* (Impulse, 1987), una joya discográfica pergeñada junto al pianista McCoy Tyner, el también saxofonista Pahorah Sanders, el contrabajista Cecil McBee y el baterista Roy Haynes. En cuanto a otros galardones y reconocimientos David Murray cuenta con un Guggenheim Fellowship (1989); el Danish Jazz-



par Prize (1991); Village Voice músico de la década de los ochenta; Newsday músico del año (1993); Personality of the Guinness Jazz festival (Ireland, 1994); o el Ralph J. Simon Rex Award (1995), entre otros.

Nacido en la costa Oeste, criado en el seno de la Iglesia, emancipado por el viento libertario de los sesenta y glorificado por el jazz neoyorquino de los setenta gracias a su colaboración con el pianista Cecil Taylor, David Murray se instalaría en los ochenta en París, donde hoy todavía tiene su cuartel general. Desde la capital francesa tendió un maravilloso puente artístico profesional con Milán, ciudad del irreverente sello italiano Black Saint en el que grabaría, desde 1979 a 1993, diecisiete increíbles álbumes que acaban de ser reeditados por la compañía Cam Jazz, propietaria de su catálogo desde hace dos años.

Esta experiencia discográfica fue la causante del que sin duda es uno de los proyectos más fecundos de David Murray, el Black Saint Quartet, con el que el artista nos ha visitado últimamente. Sus más de dos décadas de historia tuvieron hace tres años uno de sus momentos creativos más álgidos, gracias a la grabación del disco *Sacred Ground* (Justin Time, 2007), con la voz invitada de Cassandra Wilson y los textos del poeta y escritor Ishmael Reed. El grupo se cimenta sobre un trío rítmico de altos vuelos, con Andrew Cyrille a la batería, Ray Drummond al contrabajo y Lafayette Gilchrist al piano (sustituyen-

do al añorado John Hick), que sirven de perfecto contrapunto al sonido áspero y extremo del saxo tenor de Murray, siempre comprometido con esa evolución del lenguaje bebop y las primitivas formas musicales del jazz, desde las africanas a las apropiadas por la comunidad jazzística de Nueva Orleans.

La última aventura protagonizada por el saxofonista coloca a su bebop moreno en el umbral de ese repertorio latino que Nat King Cole registrara en tres discos en las postrimerías de su carrera, entre 1958 y 1962, *Cole español*, *A mis amigos* y *More Cole español*. Arropado por el cantante Melingo y la Sinfonietta de Sines, *David Murray Cuban Ensemble plays Nat King Cole en español* (Universal) incluye convincentes y hermosas versiones de temas universales como *El bodeguero*, *Quizás, quizás, quizás* o *A media luz*, en los que el sople de su saxo tenor saca jugo a todas las sonoridades negras de este material caribeño. Se trata de un experimento artístico intenso y verdadero, ya que nace con la firme pretensión de trabajar sobre algunos de los conceptos musicales que subyacen en la raíz del género de jazz, algo, por otra parte, se le presupone a David Murray, un jazzista de ley que nunca se ha mirado al ombligo. La única falla que tiene el disco es, precisamente, la voz de Melingo, que en ocasiones estorba o, más bien, confunde y distorsiona. Por lo demás, el encuentro entre el bebop y la música latina se produce de manera armoniosa y equilibra-

da, dando lugar a veces a un discurso sonoro personal e intransferible.

El saxofonista tenor —que también toca el clarinete bajo como segundo instrumento— resuelve una vez más con éxito y felicidad la difícil papeleta creativa que supone cualquier reto musical de gran formato, porque, más allá de la solvencia técnica e interpretativa, el álbum nos descubre aspectos novedosos sobre un repertorio tan manido para la comunidad jazzística. Eso sí, tampoco debería extrañar a nadie, cuando Murray firmó en octeto, y para la mencionada escudería Black Saint, algunos de sus mejores testimonios discográficos, el último de ellos en 1999 y con la música de John Coltrane mediante.

David Keith Murray es sin duda uno de los músicos de jazz más infravalorados de las últimas tres décadas. Su patrimonio discográfico y artístico así lo avalan, aunque la industria musical se lo siga negando. En esta ocasión, es cierto, no se trata tanto de una injusticia, sino de la firme necesidad que siente de vivir la pureza de la música, algo que los buenos aficionados agradecen. El hombre anda de gira con la sombra de Nat King Cole y la voz invitada de Omara Portuondo, que, ya se ha mencionado, marida mejor en este proyecto de bebop latino; no hay fechas españolas a la vista, pero habrá que estar atentos. David Murray se lo merece.

Pablo Sanz

## DOS RECUERDOS PARA MAÑANA

La próxima edición del Festival de Jazz de Vitoria-Gasteiz realizará un emotivo homenaje a Miles Davis, que se articulará en torno a tres de los mayores discípulos del trompetista: Herbie Hancock, Wayne Shorter y Marcus Miller. El concierto tendrá lugar el 16 de julio de 2011, presumiblemente en el escenario del Polideportivo Mendizorrotza, siendo una de las seis citas que este trío de capitanes protagonizará el año que bien; en nuestro país, de hecho, será la única plaza donde podrá presenciarse la reunión de tanto talento con leyenda.

El bajista Marcus Miller (Nueva York, 1959) se anuncia como director de la ceremonia, cuando todavía se recuerda el homenaje que le brindara el año pasado al trompetista en torno al disco que firmaran juntos en 1986, el célebre *Tutu*, en el que Miller participó como instrumentista, compositor y productor. El tributo llegó bajo el nombre de *Tutu Revisited*, aunque incluyó citas de otros discos de la pareja, caso de *Amandla* y *We want Miles*.

“La energía musical de Miles Davis sigue más vigente que nunca”. Marcus Miller nunca ha ocultado su pasión por el universo jazzístico “davisiano”; no en vano, fue el legendario trompetista quien le abrió, a comienzos de los años 80 todas las puertas del género. “Miles representaba

la esencia del jazz... Y sigue siendo así. Tocar con él era como pintar un cuadro. Primero dejaba a la banda que dibujara sus propios trazos y luego él lo remataba todo. En ese sentido, Miles concedía al músico una gran libertad de acción y así todo sucedía con una gran naturalidad”.

Otro recuerdo del pasado que dará luz al mañana será el reencuentro del pianista Chick Corea, el guitarrista Bill Connors, el bajista Stanley Clarke y el baterista Lenny White en torno al legado de esa banda germinal del jazz-rock que fue Return to Forever. De este modo, el próximo 7 de junio el sello Concord colocará en el mercado un doble álbum titulado *Forever*, que incluirá versiones del grupo formado en 1971 y varias interpretaciones en directo. El material contará también con artistas invitados como la vocalista Chaka Kahn o el violinista Jean-Luc Ponty. La coincidencia del lanzamiento discográfico con la temporada veraniega de festivales les presupone una larga gira en la que, todo es posible, puede que se sume algún otro miembro original, caso del guitarrista Al Di Meola, con el que ya celebraron glorias pasadas en 2008 a través de varias actuaciones, el álbum *Returns* y el DVD *Live at Montreux*.

Pablo Sanz

Progreso de la musicología española

# ATONALIDAD Y EXPRESIONISMO

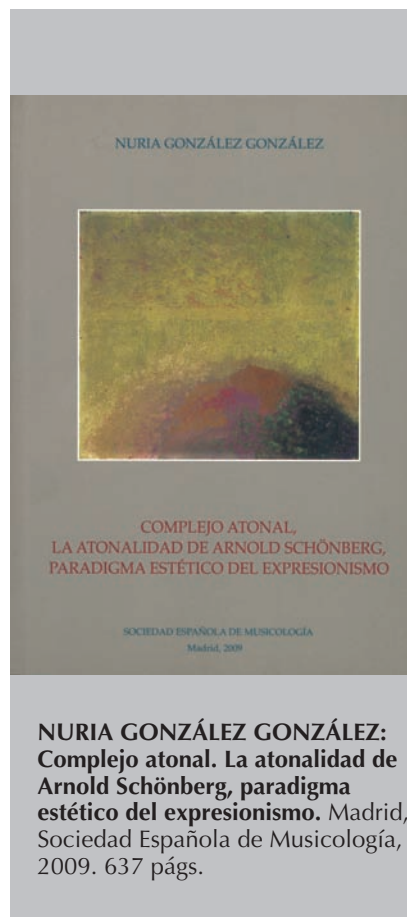
Resulta gratificante observar cómo la musicología española está superando sus antiguas limitaciones estructurales gracias a la irrupción en escena de una pléyade cada vez más amplia de estudiosos capaces de realizar rigurosas monografías sobre temas de lo más diverso. En esta sustancial mejora de nuestra salud investigadora han influido, entre otras causas, la incorporación a las aulas de una primera generación de profesores con curriculum internacional, la racionalización de los planes de estudio, el acceso a las bases de datos que permiten las nuevas tecnologías y, por lo mismo, la ampliación de las fuentes de información a cualquier biblioteca o archivo mundial.

Por otra parte, también los asuntos estudiados han superado los típicos límites que antaño se circunscribían a la biografía de un maestro de capilla, al desglose del archivo de alguna iglesia o la interpretación de un manuscrito, entre otros. Es cada vez más frecuente encontrar estudios monográficos de tipo analítico, estilístico y/o estético sobre uno o varios compositores españoles vivos o fallecidos en fechas recientes, ensayos sobre pensamiento musical en el siglo XX (en la línea de los escritos por compositores e intelectuales diversos allende nuestras fronteras como Schoenberg, Boulez, Stockhausen, Xenakis, Cage, Adorno, Brelet, Ansermet, Meyer, etc.), e incluso profundas disquisiciones sobre temas de una complejidad aparentemente más adecuada para las mentes germanas que para los intelectos latinos.

Esto último es lo que viene precisamente a desmentir la brillante tesis doctoral presentada por Nuria González González en la Universidad de La Laguna en 2007, y que ahora publica la Sociedad Española de Musicología en su serie Estudios. Ya en el prólogo José María García Laborda, uno de los mayores expertos en Schoenberg y en la Escuela de Viena, corrobora la mencionada "valentía de nuestros investigadores y la fuerza pujante que va adquiriendo nuestra Musicología, que mira sin tapujos a la historia musical europea", citando otros estudios previos de doctorandos españoles dedicados a estos temas vieneses, hasta hace poco casi "vetados" por la lejanía geográfica, espiritual y por las dificultades

idiomáticas inherentes a ellos.

La extensa monografía de Nuria González —escrita además en una exquisita y sugerente prosa— se origina en la idea de *lo atonal*, un "término esquivo, móvil y cambiante, de naturaleza transitoria y esencia difusa, el que quizá mejor define el signo de un tiempo, el 'Geist' de una época, concepto que se activa y gana en profundidad en terrenos no exclusivamente musicales", en palabras de la autora. A partir de ahí, la idea se desgana en tres grandes capítulos centrados en temas concretos, el segundo de ellos especialmente amplio. El capítulo I, dedicado a Viena, consta de tres partes, la primera de las cuales se titula *La crisis de los lenguajes en la Viena fin de siglo*, y en sus páginas salen a relucir en sucesivos apartados todos los nombres esenciales, los conceptos, las tendencias y las escuelas que han configurado este fascinante momento de la cultura europea: T. W. Adorno o Robert Musil para empezar, el diagrama de E. Timms (en el que se representa mediante círculos entrecruzados la estructura global de la Viena de los Habsburgo: Victor Adler, Karl Kraus, Mahler, Schoenberg, Freud, Schnitzler, Klimt, Hoffman, Loos, etc.), la atormentada figura de Georg Trakl y la decisiva presencia de Karl Kraus ("la figura más consciente y crítica con las fuerzas deshumanizadoras que operaban en Viena"). La segunda parte, *El lenguaje del sufrimiento: "La Segunda Escuela de Viena" a partir de las reflexiones de Th. W. Adorno*, es un compendio del pensamiento de este autor y de su aportación a la defensa de Schoenberg y sus discípulos, partiendo del desprecio por la sociedad, de la dialéctica del material como base para la libertad del compositor, de la nueva música como lenguaje del sufrimiento ("Ha tomado sobre sí todas las tinieblas y culpas del mundo. Toda su felicidad estriba en reconocer la infelicidad; toda su belleza, en negarse a la apariencia de lo bello", escribe Adorno en la *Filosofía de la nueva música*, p. 119) o la exigencia extrema del silencio como criterio de la verdadera música, para terminar con un lúcido estudio sobre *Erwartung*, considerado por él como paradigma de verdadero compromiso con el material. La tercera parte, *La máscara irónica de Pierrot*, es un breve apunte sobre la



**NURIA GONZÁLEZ GONZÁLEZ:**  
**Complejo atonal. La atonalidad de**  
**Arnold Schönberg, paradigma**  
**estético del expresionismo.** Madrid,  
 Sociedad Española de Musicología,  
 2009. 637 págs.

famosa obra de Schoenberg y las contradicciones que el propio autor sufrió a causa de ella.

El capítulo II, *Universo Schönberg*, es, por extensión y temática, el punto culminante del ensayo. Su primera parte, *Visiones*, se centra en su pintura ("Las representaciones pictóricas del compositor fueron en su mayoría concebidas como absoluta concentración de un Yo que enfrenta la existencia a través de los ojos"), actividad quizá inspirada por el encuentro con Richard Gerstl y que pronto tomó un sesgo casi terapéutico, en opinión de Stefanie Poley ("resultado más de la necesidad de purgar la angustia que de una auténtica necesidad creativa"). Varios aspectos más se desganan en estas páginas: las cabezas retratadas, representación de su conciencia visionaria, con "ojos fijos y estáticos que contemplan al espectador como testigos de algún horror vivido" (García Laborda), el espacio interior que se manifiesta en su pintura —aproximándolo tanto a la estética expresionista como a los rasgos simbolistas de su época—, la melodía de timbres en forma de variaciones de color introducidas en sus autorretratos, la desvinculación de los modelos anatómicos y el principio andrógino inspirado en *Seraphita* (Balzac). La segunda parte,

*Figura de espaldas*, parte del cuadro *Autorretrato caminando* para iniciar una serie de analogías y reflexiones — a partir de las caminatas de compositores (Beethoven, Brahms, Bruckner)— sobre el ánimo introspectivo de Schoenberg, su huida de la gente mientras se dirige hacia el progreso musical impulsado por una fuerza a la que no puede oponerse, y la idea de gran hombre o “profeta” con una misión que cumplir a pesar de la sociedad. La *Rückenfigur* (figura de espaldas) es después tratada en Caspar David Friedrich y en Edvard Munch, enlazando con la justificación filosófica del sacrificio a través de los escritos de Kierkegaard, o con la visión del genio por parte de Schopenhauer. Schoenberg, como señala la autora, “hizo suyo el discurso schopenhaueriano del artista genial acentuando la dimensión trascendental”, y tuvo que acostumbrarse a la incomunicación y la incomprensión del mundo, a la vez que proclamaba que “las leyes creadas por el genio son las leyes de la humanidad futura”, considerándose un *Selberaner* (“míista, un sí mismo”) que únicamente cree en sí mismo y se respeta. Ahondando en el tema de la soledad, otra referencia es la figura de Strindberg, idolatrado por la Escuela de Viena, quien escribió: “Para vivir en soledad, antes que nada debes llegar a un acuerdo contigo mismo y con tu pasado. Una larga y ardua tarea, una completa educación a la conquista de uno mismo”.

La tercera parte, *Relación con el texto*, empieza por recordar el mayor peso de la obra vocal de Schoenberg respecto a la música puramente instrumental (28 obras contra 22), a pesar de lo cual la dedicación a la exégesis de su “música absoluta” ha sido relativamente mayor. El propio autor es en parte responsable de una consideración de la música con texto como una superación que debe diri-

girse a una realidad exclusivamente musical (“La relación con el texto”). Aparte de otros poetas menos conocidos, fueron dos los autores privilegiados en sus primeras obras con texto: Richard Dehmel, cuya poesía se oye en alguno de los ciclos tempranos de Lieder y, especialmente, como “programa” de *Verklärte Nacht op. 4* (Noche transfigurada), y el hermético Stefan George, cuyos textos se emplean en el *Op. 14* y principalmente en el ciclo *Das Buch der hängenden Gärten op. 15* (El libro de los jardines colgantes), una historia pasional inspirada en su amor por Ida Coblentz, y que aquí es profusamente analizada por la autora. Pero también los poemas de George se encuentran en otra obra capital de aquellos “años heroicos”, el *Cuarteto de cuerda n.º 2 op. 10* (*Litanei* y *Entrückung*), que contienen frases tan significativas y tan citadas como “Siento el aire de otros planetas”, o “Me disuelvo en sonidos...”.

El capítulo III plantea el tema de la *Gesamtkunstwerk expresionista*, es decir, la idea de la obra de arte total, y en este caso además el concepto de artista integral, que desarrolla propuestas que estaban en el aire desde tiempo atrás, nacidas en autores como Schopenhauer, Bergson o, por supuesto, Wagner. La primera parte, *Totalidad atonal*, contiene afirmaciones tan esclarecedoras como la siguiente: “El proyecto de *Gesamtkunstwerk* atonal se propuso alcanzar ese lenguaje originario donde formas, sonidos y colores podían encontrarse [...] La nueva unidad redefinía el concepto de obra de arte total wagneriano; la esencia poética se tornaba musical”; o la consideración del propio autor sobre *Erwartung*, cuyo objetivo “sería registrar a cámara lenta un único segundo de máxima intensidad emocional dilatado media hora”. También se recogen aquí las conexiones pictóricas en este caso con la

obra de Klimt o de Kokoschka, o con los textos psicoanalíticos de Marie Pappenheim, uno de los cuales le sirvió como libreto para *Erwartung* — obra desmenuzada en estas páginas—, para terminar con *Die glückliche Hand op. 18* (La mano feliz), en la que Schoenberg fue el autor del texto, de la música y de las pinturas que sirven como decorados. La segunda parte, *Schoenberg versus Kandinsky*, recuerda la fecunda relación que se estableció en 1911 entre el pintor y el compositor, sus afinidades y sus divergencias, origen de una correspondencia bien conocida (publicada en la editorial Alianza: *A. Schönberg y W. Kandinsky: Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*). Cierra el capítulo un apéndice en el que T. W. Adorno vierte su opinión sobre el asunto de la obra de arte total, manifiesta en paradojas como el *tiempo pictórico* o el *espacio musical*. Nuria González cierra el libro con un capítulo no numerado dedicado precisamente al filósofo de Fráncfort (*Filosofía y música. Las constelaciones atonales de Th. W. Adorno*), recordando su actividad inicial como crítico y compositor (su obra está grabada en disco), su decantación final por la filosofía y su defensa a ultranza de los postulados de la Escuela de Viena en varios de sus ensayos. Completan el texto 36 reproducciones de cuadros de Schoenberg y tres de Kandinsky, así como una abundantísima bibliografía que la autora ha manejado con una solvencia digna de todo encomio para elaborar una de las mejores monografías de los últimos tiempos (no sólo en español), una nueva y fecunda aproximación para entender el período atonal de Schoenberg, así como el fascinante mundo de la Viena del cambio de siglo.

Enrique Igoa



Un recorrido por la historia de la música sacra occidental

## VEINTE SIGLOS



**LUIGI GARBINI: Breve historia de la música sacra.** Traducción de Pepa Linares. Madrid, Alianza Música, 2009. 483 págs.

A pesar de su retraso —se publicó en Italia en el año 2005—, bienvenido sea a España este excelente libro de Luigi Garbini, que analiza a lo largo de casi 500 páginas la que ha sido una de las más esplendorosas manifestaciones del arte occidental durante dos milenios: la música religiosa. El autor presta una especial atención al desarrollo de este arte en los últimos cinco siglos, porque han constituido, indudablemente, la cantera musical más rica tanto en obras como en autores.

Luigi Garbini, director del Laboratorio de Música Contemporánea al Servicio de la Liturgia de Milán, demuestra ser no sólo un profundo conocedor de la música litúrgica, sino también de otras parcelas del conocimiento, como son la literatura, la filosofía, la teología, la arquitectura y la pintura. De hecho, en muchas de sus páginas está presente una continua interrelación entre todos estos campos del saber humano y su influencia sobre la música religiosa en Europa en el transcurso de los dos milenios analizados.

La expresión “música sacra”, que figura en el título del libro, es bastante

reciente, ya que se usa por primera vez en el Breve de Pío IX *Multum ad movendos animos* de 1870. No obstante, el término se emplea “in extenso” y es aplicable, con carácter general, a todas las manifestaciones musicales que han servido de soporte a la liturgia cristiana —en especial la de la Iglesia Católica— a partir de los primeros balbuceos de la Iglesia de Jerusalén, derivada directamente de la sinagoga judía, no sólo en su aspecto cultural, sino también en la praxis musical a través de los himnos y salmos hebreos. Se destaca de forma especial el papel que en este terreno ha tenido siempre la Iglesia Católica, ya que, sin detrimento del enorme peso de la música sagrada en las Iglesias Reformadas, es indudable que, tanto por su extensión temporal como por la dedicación prestada por los propios pontífices, la Iglesia Católico-Romana ocupa un lugar de primacía en el campo de la música sacra. En este sentido, Garbini recuerda en diversos lugares del libro cómo en numerosas ocasiones los Papas han demostrado un gran interés en mantener un nivel musical digno de las celebraciones litúrgicas. Este aspecto ha estado siempre presente mediante la publicación de numerosos escritos papales destinados a regular la práctica musical en el templo. Ya en el siglo XIV apareció el primer documento dedicado a la música sacra, la *Docta Sanctorum Patrum* de Juan XXII (1316-1334). También los Papas del siglo XX se han ocupado de la cuestión mediante diversos escritos: el motu proprio *Inter Sollicitudines* (1903) de Pío X; el motu proprio *Ad musicæ sacræ restitutionem* (1928) de Pío XI; la encíclica *Musicæ sacræ disciplina* (1955) y la instrucción *De musica sacra* (1958), ambas de Pío XII; sin olvidar, por último, las normas emanadas del Concilio Vaticano II.

Capítulo destacable, tanto por su extensión como por su contenido, es el que analiza el poder que tuvo la música sagrada en la Reforma Luterana y en la Iglesia de la Contrarreforma. En ambos movimientos religiosos la música sacra tuvo tanta importancia que influyó poderosamente en las composiciones religiosas de los grandes compositores de siglos posteriores. En el caso protestante la música constituyó un fuerte acicate para estimular la fe del creyente, porque, en gran medida, vino a cubrir durante los servicios religiosos

el vacío dejado por el esplendor de la liturgia católica, así como la ausencia de la escultura y la pintura en el templo. Pero es que, además, Lutero consideraba a la música como la más bella y perfecta de las artes por su relación especial, dentro del *quadrivium*, con la teología. En este sentido, la música servía de forma práctica a la predicación debido a su fuerte vínculo con los textos espirituales y bíblicos. Esta idea de contenido teológico o, por mejor decir, lo que se podría denominar “la finalidad teológica de la música”, no estuvo menos presente en la Iglesia Católica que en la Luterana. Así, Garbini recuerda la labor que en este campo realizó la que, sin duda alguna, fue la fuerza política y religiosa más importante de la Contrarreforma: la Compañía de Jesús. En efecto, los jesuitas entendieron muy bien, como antes ya lo habían hecho los protestantes, la enorme fuerza de la música como fuente de catequesis e, incluso, llegaron más lejos, porque la introdujeron en la obra de evangelización que llevaron a cabo en sus misiones de Bolivia y Paraguay.

Junto a los índices analítico y onomástico se recoge también una relación bibliográfica esencial. Asimismo, se incluye una amplia lista de grabaciones discográficas de muchas de las obras citadas en las páginas del libro. Estamos, en definitiva, ante un libro muy interesante, en especial desde el punto de vista didáctico. En su apretado recorrido de veinte siglos aporta numerosos y sustanciosos datos, no sólo musicales, sino también concernientes a otros aspectos del arte y del saber humano, por cuanto, como ya indiqué más arriba, la pintura, la arquitectura o la literatura, entre otros, hacen acto de presencia en su relación con la música. Sin menoscabo de este aspecto positivo, conviene advertir que el hecho de concentrar veinte siglos en quinientas páginas trae como consecuencia inevitable la imposibilidad de entrar a fondo y en extenso detalle en el desarrollo de los capítulos estudiados. A pesar de ello, el libro es muy recomendable para tener una visión general de la historia de la música sacra a lo largo de estos dos milenios y, por supuesto, para extraer múltiples datos necesarios en lo concerniente a formas y estilos musicales, autores, obras y fechas.

**Florentino Gracia Utrillas**

# Real Asociación Amigos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

## SOCIOS BENEFACTORES

ANTENA 3 TELEVISIÓN  
CASINO DE JUEGO GRAN MADRID  
CONFEDERACIÓN ESPAÑOLA DE CAJAS DE AHORROS  
F.TAPIAS Desarrollos Empresariales  
FUNDACIÓN PRIVADA DAMM  
FUNDACIÓN ALICIA KOPLOWITZ  
FUNDACIÓN ALTADIS  
FUNDACIÓN CAJA MADRID  
FUNDACIÓN CAJASUR  
FUNDACIÓN KPMG  
FUNDACIÓN TELEFÓNICA  
FUNDACIÓN WELLINGTON  
GAS NATURAL SDG, S.A.  
GRUPO PRISA  
RODONITA  
TF EDITORES

## SOCIOS PROTECTORES

ALCALIBER  
AMPER  
ANSORENA  
AON GIL Y CARVAJAL  
ARCELOMITTAL  
ASEA BROWN BOVERI  
AXA ART VERSICHERUNG  
BANCO BILBAO VIZCAYA ARGENTARIA  
BANCO GALLEGO  
BANCO PASTOR  
BANCO SANTANDER  
BASSAT OGILVY COMUNICACIÓN  
BERGÉ Y COMPAÑIA  
BLOOMBERG LP  
BODEGAS VEGA SICILIA  
BOLSAS Y MERCADOS ESPAÑOLES (BME)  
BP OIL ESPAÑA, S.A.U.  
CAJA GRANADA  
CALYON, Sucursal en España  
CARTERA INDUSTRIAL REA, S.A.  
CASBEGA  
CHRISTIE'S IBÉRICA  
COMPAÑIA LOGÍSTICA DE  
HIDROCARBUROS CLH  
COSMOPOLITAN TOURS  
CROMOTEX  
DESARROLLO INMOBILIARIO PINAR  
EDICIONES CONDÉ NAST  
EL CORTE INGLÉS  
ENUSA INDUSTRIAS AVANZADAS  
ERNST AND YOUNG  
F.P. & ASOCIADOS  
FINISTERRE  
FREIXENET  
FUNDACIÓN LA CAIXA  
FUNDACIÓN PUIG  
FUNDACIÓN ACS  
FUNDACIÓN AENA  
FUNDACIÓN BANCAJA  
FUNDACIÓN BANCO SABADELL  
FUNDACIÓN CRUZCAMPO  
FUNDACIÓN CUATRECASAS  
FUNDACIÓN DE FERROCARRILES  
ESPAÑOLES

FUNDACIÓN DELOITTE  
FUNDACIÓN DR. GREGORIO MARAÑÓN  
FUNDACIÓN HERBERTO GUT DE PROSEGUR  
FUNDACIÓN HIDROELÉCTRICA DEL  
CANTÁBRICO  
FUNDACIÓN ICO  
FUNDACIÓN MAPFRE  
FUNDACIÓN PROMOCIÓN SOCIAL DE LA  
CULTURA  
FUNDACIÓN REPSOL  
FUNDACIÓN VODAFONE  
GESTEVISIÓN TELECINCO  
GRUPO FERROVIAL  
HISPASAT, S.A.  
HULLERA VASCO LEONESA  
IBERDROLA  
INFINORSA GESTION INMOBILIARIA Y  
FINANCIERA  
INMOBILIARIA CHAMARTIN  
JAMAICA GESTIÓN DE FRANQUICIAS  
LA CENTRAL  
MANUEL BARBIÉ - GALERIA DE ARTE  
NAVARRO BALDEWEG ASOCIADOS  
NAVARRO GENERACIÓN  
PARADORES DE TURISMO DE ESPAÑA  
PRICEWATERHOUSECOOPERS  
PRINCIPAL ART  
QUESERÍA LAFUENTE  
SGL CARBÓN  
SIGLA  
SIT TRANSPORTES INTERNACIONALES  
SOCIEDAD ESTATAL ESPAÑOLA P4R, S.A.  
SOTHEBY'S Y ASOCIADOS  
TBWA/ESPAÑA  
TÉCNICAS REUNIDAS  
TNT  
TORRES PIÑÓN, JUAN  
TOTAL España  
TOYOTA ESPAÑA, S.L.U.  
UNGRÍA PATENTES Y MARCAS  
UNIÓN MERCANTIL DE  
ELECTRODOMÉSTICOS, UMESA  
URGOITI, JUAN MANUEL  
YSASI-YASMENDI Y ADARO, JOSÉ J.  
ZARA ESPAÑA

## Agradecemos

a todos los socios, particulares,  
empresas e instituciones, su  
generosa colaboración que nos  
permite proseguir en nuestra labor  
de apoyo al Museo.

## SOCIOS DE MÉRITO

SCHERZO, ABC, ACTUALIDAD ECONÓMICA, ANDALUCÍA ECOLÓGICA, ARQUITECTOS,  
ARQUITECTURA VIVA-AV MONOGRAFÍAS-AV PROYECTOS, ARS SACRA, ARTE Y PARTE,  
AUSBANC, CÁMARA DE COMERCIO E INDUSTRIA DE MADRID, COMUNIDAD MADRILEÑA,  
CONSEJEROS, DESCUBRIR EL ARTE, DIARIO DE LEÓN, DINERO, DINERO Y SALUD,  
DIPLOMACIA SIGLO XXI, DIRIGENTES / NUESTROS NEGOCIOS, EDICIONES TIEMPO,  
EJECUTIVOS, EL CORREO GALLEGO, EL MUNDO, EL NUEVO LUNES, EL PUNTO DE  
LAS ARTES, EL SIGLO DE EUROPA, ÉPOCA, EVASIÓN, EXIT, EXIT BOOK, EXIT EXPRESS,  
EXPANSIÓN, GACETA UNJVERSITARIA, GALICIA HOXE, INFORTURSA, LA GACETA DE  
LOS NEGOCIOS, LA RAZÓN, LA VOZ DE GALICIA, LÁPÍZ, LOGGIA, LOGOPRESS,  
MASDEARTE, MERCADO DE DINERO, MI CARTERA DE INVERSIÓN, PASAJES DE  
ARQUITECTURA Y CRÍTICA, PERIÓDICO EU-ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS, PYMES  
DE COMPRAS, REVISTA DE LIBROS, REVISTA DE MUSEOLOGÍA, REVISTART, SUBASTAS  
SIGLO XXI.

# LA GUÍA DE SCHERZO

## NACIONAL

### BARCELONA

**3-II:** Orquesta Philharmonia. Dimitri Kitaienko. Shostakovich, Chaikovski. (Auditori [www.auditori.com]. Ibercamera [www.ibercamera.es]).

**4,5,6:** Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña [www.obc.es]. Hannu Lintu. Ilya Gringolts, violín. Wagner, Schumann, Liszt (Auditori).

**8:** Solistas de Le Concert des Nations. Jordi Savall. Bach. (Auditori).

**9:** Trío Arriaga. Gérard Caussé, viola. Brahms, Schumann, Shostakovich. (Auditori).

**11,12,13:** Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Thomas Dausgaard. Jean-Guihen Queyras, violonchelo. Kraus, Schumann, Nielsen. (Auditori).

**15:** Capella de Ministrers. Carles Magraner. Hernández Pastor, Esteban. Brudieu, Verdolot, Cornago. (Euroconcert [www.euroconcert.org]. Palau [www.palaumusica.org]).

**18,19,20:** Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Pablo González. Schumann. (Auditori).

**21:** Cuarteto Arts. Webern, Brotons, Schumann. (Auditori).

**25:** Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Michal Nesterowicz. Reich, Bartók, Prokofiev. (Auditori).

**28:** Albert Attenelle, piano. Schumann, Estapé, Mompou, Falla. (Auditori).

### TEATRO DEL LICEO

WWW.LICEUBARCELONA.COM

ANNA BOLENA (Donizetti). Reck. Duran. Gruberova, Garanca, Bros, Colombara. **4,9,14,18,23,27-II.** PARSIFAL (Wagner). Boder. Guth. Vogt, Kampe, Held, Jerkunica. **20,24,25,28-II.**

### BILBAO

#### ABAO

WWW.ABAO.ORG

MACBETH (Verdi). Renzetti. Negrín. Álvarez, Urmana, Prestia, Secco. **19,22,25,28-II.**

#### SINFÓNICA DE BILBAO

WWW.BILBAORKESTRA.COM

**3,4-II:** Herbert Soudant. Carolin Widmann, violín. Beethoven, Schumann. **10,11:** Maximiano Valdés. Karen Gomyo, violín. Rueda, Sibelius, Berlioz.

#### SOCIEDAD FILARMÓNICA

WWW.FILARMONICA.ORG

**7-II:** Orquesta de Cámara de Lausana. Christian Zacharias. Ravel, Mozart, Bizet.

**10:** Solistas de Cámara de San Petersburgo. Bartók, Rozsa, Dohnányi.

**16:** Nancy Fabiola Herrera, mezzosoprano; Rubén Fernández, piano. Albéniz,

## GRANADA

### ORQUESTA CIUDAD DE GRANADA

www.orchestraciudadgranada.es  
Auditorio Manuel de Falla

sábado 5 febrero 2011, 20:30 horas  
Extraordinario 2

Real Orquesta Sinfónica de Sevilla  
Ciclo de Intercambio  
entre Orquestas Españolas

Richard Wagner  
Parsifal "Los encantamientos del  
viernes santo"

Edvard Grieg  
Peer Gynt, suite 1

Anton Bruckner  
Sinfonía núm. 1

#### PEDRO HALFFTER director

Con el patrocinio de  
CERVEZAS ALHAMBRA

domingo 13 febrero 2011, 12 horas  
Concierto familiar II

#### LA CREACIÓN DEL MUNDO

Darius MILHAUD  
La creación del mundo, ballet  
El buey en el tejado, ballet

Carmen Huete guión  
y presentación  
**XAVIER PUIG** director

viernes 18 febrero 2011, 20:30  
horas  
Extraordinario 3

Johann M. Bach  
*Fürchtet euch nicht*, motete para  
doble coro y bajo continuo

Johann M. Bach  
*Herr, ich warte auf dein Heil*, mote-  
te para doble coro y bajo continuo

Johann Bach  
*Sei nun wieder zufrieden, meine  
Seele*, motete para doble coro y  
bajo continuo

Johann C. Bach  
*Der Gerechte*, motete para coro y  
bajo continuo

Johann C. Bach (atrib.) [o Johann  
Sebastian Bach]  
*Ich lasse dich nicht*, motete para  
doble coro y bajo continuo, BWV  
159a

Johann C. Friedrich Bach  
Sonata en La mayor para violon-  
chelo y bajo continuo

Johann S. Bach  
*Jesu, meine Freude*, motete para  
coro y bajo continuo BWV, 227

Coro de la Orquesta Ciudad de  
Granada  
Puri Cano órgano  
J. Ignacio Perbech violonchelo  
Xavier Astor contrabajo  
**DANIEL MESTRE** director

Taquilla OCG  
Información y reservas 958 22 11 44  
taquilla@orchestraciudadgranada.es

Toldrá, Granados.

**21:** Yuja Wang, piano. Rachmaninov,  
Schubert, Scriabin.

### CÁCERES

#### ORQUESTA DE EXTREMADURA

WWW.ORQUESTADEEXTREMADURA.COM

**11-II:** José Miguel Rodilla. Elissa Lee  
Koljonen, violín. Vaughan Williams,  
Walton, Dvorák.

**25:** Amos Talmon. Jan Simon, piano.  
Verdi, Saint-Saëns, Franck.

### GERONA

#### AUDITORI

WWW.AUDITORIGIRONA.ORG

**13-II:** Philharmonia de Praga. Coro  
Madrigal. Kaspar Zehnder. Mendels-  
sohn.

### JEREZ

#### TEATRO VILLAMARTA

WWW.JEREZ.ES

**10-II:** Rosa Torres-Pardo, piano.  
Schumann, Falla.

**11:** Pieter Freischütz (Weber). Ópera  
de Cámara de Varsovia. Graca. Wiss-  
Grzesinski. **19-II.**

### LA CORUÑA

#### SINFÓNICA DE GALICIA

WWW.SINFONICADEGALICIA.COM

**4-II:** Carlo Rizzi. Ananda Sukarlan,  
piano. Strauss, Soutullo, Sibelius.

**11:** Pieteri Inkinen. Johannes Moser,  
violonchelo. Buide, Shostakovich,  
Brahms-Schoenberg.

**18:** Real Filharmonía de Galicia.  
Antoni Ros-Marbà. Benedetto Lupo,  
piano. Fauré, Rota, Haydn.

**25,26:** Carlo Rizzi. Massimo Spadano,  
violín. Respighi, Malipiero, Berlioz.

### MADRID

**4-II:** Coro y Orquesta de RTVE

## CNDM

(Centro Nacional de Difusión  
Musical)

c/ Príncipe de Vergara, 146  
Teléfono: 91 337 01 40  
www.cndm.mcu.es

Entradas en las taquillas del Audi-  
torio Nacional, teatros del INAEM,  
902 33 22 11 y www.servicaixa.es  
Consultar abonos y descuentos

#### Ciclo SERIES 20/21

Lunes, 7 de febrero. 19:30h.

MUSEO REINA SOFÍA.

Auditorio 400. Entrada libre.

#### CUARTETO BRETÓN

Programa

José Luis Greco:

The trouble with happiness \*\*

Alfredo Aracil: Cuarteto n.4

"Figura ante el espejo" \*+

Dimitri Shostakovitch: Cuarteto  
n.10 en La bemol mayor, op. 118

\*\* Estreno en España

\*+ Estreno absoluto. Encargo  
del CNDM

#### Ciclo ANDALUCÍA FLAMENCA

Viernes, 18 de febrero. 19:30h.

AUDITORIO NACIONAL DE

MÚSICA. Sala de Cámara

MARINA HEREDIA, cante

#### Ciclo UNIVERSO BARROCO

Sábado, 19 de febrero. 19:30h.

AUDITORIO NACIONAL DE

MÚSICA. Sala de Cámara

FORMA ANTIQVA

Aarón Zapico, clave, órgano y

dirección

Soledad Cardoso, soprano

"Soberano manjar" (La Cantata

española en el s. XVIII) ‡

Programa

Francisco Hernández Illana:

Soberano manjar

José de San Juan:

Ó tu feliz Gilguero ‡

Antonio Lites: Alienta humano

desvelo ‡

José de Torres: ¿Quién podrá?

‡ Recuperación histórica. Estreno  
en tiempos modernos

#### Ciclo SERIES 20/21

Jueves, 24 de febrero. 19:30h.

AUDITORIO NACIONAL DE

MÚSICA. Sala de Cámara

NEOPERCUSIÓN

Programa

Toru TAKEIMITSU: Rain tree

Iannis XENAKIS: Okho

Jesús TORRES: Sonata a tre

#### Ciclo SERIES 20/21

Lunes, 28 de febrero. 19:30h.

MUSEO REINA SOFÍA.

Auditorio 400. Entrada libre.

CORO Y SOLISTAS DE LA ORCAM

José Gómez, director

"Monográfico Claudio Prieto"

## TEATRO REAL

Información: 91 516 06 60. Venta telefónica: 902 24 48 48. Venta en Internet: [www.teatro-real.com](http://www.teatro-real.com)

**La página en blanco.** Pilar Jurado. Estreno mundial. Obra encargo del Teatro Real. Febrero: 11, 14, 16, 18, 22, 25, 28. Marzo: 2. 20.00 horas.

Director musical: Titus Engel.  
Director de escena: David Hermann. Escenógrafo: Alexander Polzin. Figurinista: Annabelle Witt. Iluminador: Urs Schönebaum. Director del coro: Andrés Máspero. Solistas: Otto Katzmaier, Nikolai Schukoff, Pilar Jurado, Natascha Petrinsky, Hernán Iturralde, Andrew Watts, José Luis Sola. Orquesta y Coro Titulares del Teatro Real.

**Les Huguenots** (ópera en versión de concierto). Giacomo Meyerbeer. Febrero: 23, 26. Marzo: 1. 19.00 horas. Director musical: Renato

Palumbo. Director del coro: Andrés Máspero. Solistas: Annick Massis, Julianna Di Giacomo, Karine Deshayes, Eric Cutler, Marco Spotti, Dimitris Tiliakos, Dmitri Ulyanov. Orquesta y Coro Titulares del Teatro Real. Coro de la Comunidad de Madrid.

**El gato con botas** (función familiar). Xavier Montsalvatge. Reposición de la producción del Teatro Real de 2005. Coproducción con el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, la Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera (ABAO) y la Asociación Asturiana de Amigos de la Ópera. Febrero: 19. 19.00 horas. Director musical: José Antonio Montaña. Director de escena: Emilio Sagi. Escenógrafa y figurinista: Ágatha Ruiz de la Prada. Iluminador: José Luis Canales. Orquesta-Escuela de la Sinfónica de Madrid. Edad: de 7 a 11 años.

## 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](http://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.

Programa doble: **El Estreno de una Artista**, de Joaquín Gaztambide y **Gloria y Peluca**, de Francisco Asenjo Barbieri. Del 11 de febrero al 13 de marzo de 2011, a las 20:00 horas (excepto lunes y martes). Miércoles (día del espectador) y domingos, a las 18:00 horas. Dirección Musical: José Miguel Pérez-Sierra y Santiago Serrate. Dirección de Escena: Ignacio García. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Coro del Teatro de La Zarzuela. Entradas a la venta.

**XVII Ciclo de Lied.** Lunes, 14 de febrero, a las 20 horas. RECITAL IV: **Mathias Goerne**, barítono. Helmut Deutsch, piano. Programa: F. Schubert. Coproducen: Fundación Caja Madrid y Teatro de La Zarzuela.

**IX Ciclo de Jóvenes Intérpretes de Piano.** Martes, 15 de febrero, a las 20 horas. RECITAL II: **José Antonio Ortiz**, piano. Programa: F. Chopin, C. Debussy y S. Prokófiev. Coproducen Fundación Scherzo y Teatro de La Zarzuela.

[[www.rtve.es](http://www.rtve.es)]. Günther Herbig. Ravel, Debussy, Beethoven. (Teatro Monumental).

## ORCAM

[www.orcam.org](http://www.orcam.org)

Lunes 14 de Febrero de 2011.  
19,30 horas  
AUDITORIO NACIONAL. SALA SINFÓNICA

## ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Angel Blue, soprano  
José Miguel Pérez Sierra, director

S. Rachmaninov Vocalise  
A. González Acilu Clinamen, para soprano, coro y orquesta\*  
G. Mahler Sinfonía nº 4

\* Estreno absoluto

**4,5,6:** Coro y Orquesta Nacionales de España [[ocne.mcu.es](http://ocne.mcu.es)]. Coro de la Generalitat Valenciana. Josep Pons. Ligeti, J. y R. Strauss. (Auditorio Nacional [[www.auditorionacional.mcu.es](http://www.auditorionacional.mcu.es)]).

**5:** Orquesta de Cámara de Lausana. Christian Zacharias. Ravel, Mozart, Bizet. (Ciclo Complutense [[www.fundacionucm.es](http://www.fundacionucm.es)]). (A. N.).

**7:** Orquesta de Cadaqués. Jaime Martín. Lisa Batiashvili, violín. Beethoven, Dvorák. (Ibermúsica [[www.ibermusic.es](http://www.ibermusic.es)]). (A. N.).

**7,11:** Orquesta de RTVE. Günther Herbig. Akiko Suwanai, violín. Lutoslawski, Szymanowski, Dvorák. (T. M.).

**11,12,13:** ONE. Pablo González Barber, Bartók, Dvorák. (A. N.).

**20:** Daniel Barenboim, piano. Liszt. (Ibermúsica. (A. N.).

**17:** Cuarteto Arcanto. Haydn, Brahms, Mozart. (Liceo de Cámara [[www.fundacioncajamadrid.es](http://www.fundacioncajamadrid.es)]). (A. N.).

**17,18:** Coro y Orquesta de RTVE. Carlos Kalmar. Mahler, *Tercera*. (T. M.).

**18,19,20:** ONE. Pietari Inkinen. Yuja Wang, piano. Rueda, Rachmaninov, Chaikovsky. (A. N.).

**21,22:** Filarmónica de Londres. Yannick Nézet-Séguin. Mozart, Mahler. / Ravel, Berlioz. (Ibermúsica. A. N.).

**23:** Cuarteto Bennwitz. Janáček, Suk, Beethoven. (Liceo de Cámara. (A. N.).

**24,25:** Orquesta de RTVE. Carlos Kalmar. Garrick Ohlsson, piano. Golijov, Chopin, Debussy. (T. M.).

**25,26,27:** ONE. Miguel Harth-Bedoya. Golijov. (A. N.).

**28:** Elisabeth Leonskaia, piano. Ravel, Enescu, Debussy, Schumann. (Grandes Intérpretes [[www.fundacionscherzo.es](http://www.fundacionscherzo.es)]). (A. N.).

## OVIEDO

## ÓPERA

[WWW.OPERA OVIEDO.COM](http://WWW.OPERA OVIEDO.COM)

TRISTAN UND ISOLDE (Wagner). Haider. Kirchner. Dean-Smith, Bou, Matos, Grochowski. **2,5-II.**

## PAMPLONA

## BALUARTE

[WWW.BALUARTE.COM](http://WWW.BALUARTE.COM)

**8-II:** Sinfónica de Euskadi. Oleg Caetani. Schubert, Eiguren, Franck.

**10,11:** Sinfónica de Navarra. Arthur Fagen. Mendelssohn, Wagner, Brahms.

**15:** Midori Goto, violín. Szymanowski, Beethoven, Schumann.

**20:** Sinfónica de Euskadi. Eduardo Portal. Chaikovsky.

**24,25:** Sinfónica de Navarra. Antoni Witt. Orfeón Pamplonés. Brahms, Beethoven.

## SAN SEBASTIÁN

## FUNDACIÓN KURSAAL

[WWW.FUNDACIONKURSAAL.COM](http://WWW.FUNDACIONKURSAAL.COM)

**9-II:** Orquesta de Cámara de Lausana. Christian Zacharias. Ravel, Mozart, Bizet.

## SINFÓNICA DE EUSKADI

[WWW.EUSKADIKOORKESTRA.ES](http://WWW.EUSKADIKOORKESTRA.ES)

**7,10-II:** Oleg Caetani. Eiguren, Franck.

**17,18:** Eduardo Portal. Chaikovsky.

## SEVILLA

## SINFÓNICA DE SEVILLA

[WWW.ROSSEVILLA.COM](http://WWW.ROSSEVILLA.COM)

**3,4-II:** Pedro Halffter. Wagner, Grieg, Bruckner.

**24,25:** Hansjörg Schellenberger. Castilla-Ávila, Mozart, Beethoven.

## VALENCIA

## PALAU DE LA MÚSICA

[WWW.PALAUDEVALENCIA.COM](http://WWW.PALAUDEVALENCIA.COM)

**1-II:** Orquesta Philharmonia. Dimitri Kitaenko. Shostakovich, Chaikovsky.

**2:** Capella de Ministrers. Los viajes de Tirant lo Blanc.

**3:** Brenno Ambrosini, piano. Liszt.

**4,5:** Orquesta de Valencia. Coral

## SANTIAGO DE COMPOSTELA

## REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA

[www.realfilharmonia Galicia.org](http://www.realfilharmonia Galicia.org)

Jueves 10 - 21.00 h  
Auditorio de Galicia  
Real Filharmonía de Galicia  
**Frank Peter Zimmermann,**  
director y violín  
**James Dahlgren, violín**  
**Christina Dominik, oboe**

[Bach] [Concierto de abono]

Jueves 17 - 21.00 h  
Auditorio de Galicia  
Real Filharmonía de Galicia  
**Antoni Ros-Marbà, director**  
**Benedetto Lupo, piano**

[Fauré, Rota, Haydn]  
[Concierto de abono]

Jueves 24 - 21.00 h  
Auditorio de Galicia  
Real Filharmonía de Galicia  
**Helmuth Rilling, director**  
**Julia-Sophie Wagner, soprano**

[Bach]  
[Concierto de abono]

## SEVILLA

## TEATRO DE LA MAESTRANZA

Día 5 de febrero  
**CARMEN LINARES**  
Remembranzas

Del 15 al 19 de febrero  
**DOÑA FRANCISQUITA**  
de Amadeo Vives  
Dirección musical, Miguel Ortega  
Dirección de escena, Luis Olmos  
Principales intérpretes, Mariola Cantarero, María José Moreno, Ismael Jordi, Carlos Cosías, Milagros Martín, Julio Morales  
Real Orquesta Sinfónica de Sevilla  
Coro de la A. A. del Teatro de la Maestranza  
Producción del Teatro de La Zarzuela

Día 22 de febrero  
(Sala Manuel García)  
**Ciclo Jóvenes Intérpretes**  
**CARLOS GOICOETXEA.** Piano.  
Obras de Haydn, Schubert y Ligeti.

Catedralicia de Valencia. Escolanía de N<sup>o</sup> S<sup>o</sup> de los Desamparados. Rafael Frühbeck. Groop. Mahler, *Tercera*.

**10:** Carolin Widmann, violín. Rihm, Bach, Ysaÿe.

**11:** Orquesta de Valencia. John Nelson. Arabella Steinbacher, violín. Weber, Chaikovsky, Berlioz.

**13:** Nancy Fabiola Herrera, mezzosoprano; Rubén Fernández, piano. Albéniz, Toldrá, Granados.

**15:** Daniel Barenboim, piano. Schubert.

**16:** Bach *Concentus*. Bach.

**17,18:** Orquesta de Valencia. Yaron Traub. Daniel Barenboim, piano. Liszt, Wagner.

**22:** Rudolf Buchbinder, piano. Beethoven.

**25:** Arabella Steinbacher, violín; Robert Kulek, piano. Brahms, *Sonatas*.

PALAU DE LES ARTS  
WWW.LESARTS.COM

EVGENI ONEGIN (Chaikovski). Wellber. Treliniski. Schneidermann, Echazarra, Belkina, Nekrasova. **8,11-II**.

1984 (Maazel). Maazel. Lepage. Worth, Gustafson, Margison, Vázquez. **23,26-II**.

## VALLADOLID

AUDITORIO  
WWW.AUDITORIODEVALLADOLID.ES

**4,5-II:** Sinfónica de Castilla y León. Alejandro Posada. Joaquín Achúcarro, piano. Prieto, Falla, Khachaturian.

**9:** Sabine Meyer, clarinete; Juliana Banse, soprano; Alexander Madzar, piano. Lachner, Spohr, Schumann.

**12:** Felicity Lott, soprano; Graham Johnson, piano. Fauré, Chabrier, Poulenc.

**16,17:** Sinfónica de Castilla y León. Vasili Petrenko. Mahler, *Sexta*.

**22:** Sinfónica de Castilla y León. Dale Clewenger. Daniel Barenboim, piano. Strauss, Liszt, Wagner.

**27:** Arabella Steinbacher, violín; Robert Kulek, piano. Brahms, *Sonatas*.

## ZARAGOZA

AUDITORIO  
WWW.AUDITORIOZARAGOZA.COM

**4-II:** Orquesta Philharmonia. Dimitri Kitaienko. Shostakovich, Chaikovski.

**8:** Orquesta de Cadaqués. Jaime Martín. Lisa Batiashvili, violín. Beethoven, Dvorák.

**12:** Matthias Goerne, barítono.

**22:** Grupo Enigma. Klaus Simon. Greco, Turnage, Lutoslawski.

**28:** Orquesta Nacional del Capitolio de Toulouse. Tugan Sokhiev. Chaikovski, Prokofiev.

## INTERNACIONAL

### ÁMSTERDAM

ORQUESTA DEL CONCERTGEBOUW  
WWW.CONCERTGEBOUWWORKEST.NL

**2,4,6,7,8,9,11,13,14-II:** Mariss Jansons. Leif Ove Andsnes, piano. Mozart, Beethoven, Brahms.

DE NEDERLANDSE OPERA  
WWW.DNO.NL

LEGENDE (Wagemans). De Leeuw. Sijm. Steenhoek, Cartens, Romijn, Rasker. **2,9,12,15,18,24,27-II**.

PRŮHODY LISKY BYSTROUSKY (Janáček). Renes. Jones. Duesing, Haaren, Hall, Vasiliev. **3,6-II**.

## BERLÍN

FILARMÓNICA DE BERLÍN  
WWW.BERLINER-PHILHARMONIKER.DE

**3,4,5-II:** Simon Rattle. Wolf, Brahms, Mahler.

**10,11,12:** Simon Rattle. Haydn, Hosokawa, Schubert.

**16,17,18:** Simon Rattle. Christine Schäfer, Soprano. Stravinski, Mahler.

DEUTSCHE OPER  
WWW.DEUTSCHEOPERBERLIN.DE

MARIE VICTOIRE (Respighi). Jurowski. Schaaf. Kizart, Brück, Rivero, Pauly. **3,15-II**.

DIE LIEBE DER DANAE (Strauss). Litton. Harms. Delavan, Blondelle, Ulrich, Uhl. **5,13-II**.

LA TRAVIATA (Verdi). Abel. Friedrich. Lungu, Lomeli, Brück, Loeb. **6-II**.

DIALOGUES DES CARMÉLITES (Poulenc). Abel. Krämer. Bronk, Harnisch, Blondelle, Ulrich. **12,18,25-II**.

ANDREA CHÉNIER (Giordano). Carignani. Dew. Licitra, Ko, Guleghina, Benzinger. **16-II**.

LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Layer. Friedrich. Pauly, Wagner, Szumanski, Kurucová. **17-II**.

TOSCA (Puccini). Joel. Barlog. Kizart, Massi, Grundheber, Szumanski. **19-II**.

GERMANIA (Franchetti). Windfuhr. Harms. Wager, Ventre, Zanon, Brück. **20-II**.

OTELLO (Verdi). Runnicles. Kriegenburg. Forbis, Delavan, Kang, Warren. **26-II**.

STAATSOPER  
WWW.STAATSOPER-BERLIN.ORG

ANTIGONA (Traetta). Jacobs. Nemirova. Cangemi, Rivera, Mehta, Streit. **1,3,8,10-II**.

LA TRAVIATA (Verdi). Steffens. Mussbach. Poplavskaja, Cernoch, Daza, Frenkel. **11,14,17,20,26-II**.

L'ELISIR D'AMORE (Donizetti). Zanetti. Adlon. Samuil, Breslik, Loconsolo, Girolami. **13,16,19,25, 28-II**.

DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL (Mozart). Haider. Thalheimer. Lehmann, Schäfer, Tarver, Dorn. **15,18,23,27-II**.

## BRUSELAS

LA MONNAIE  
WWW.LAMONNAIE.BE

PARSIFAL (Wagner). Haenchen. Castellucci. Mayer, Halem, Rootering, Larsson. **1,3,6,8,11,15,17,20-II**.

## DRESDE

SEMPEROPER  
WWW.SEMPEROPER.DE

PENTHESILEA (Schoeck). Albrecht. Krämer. Vermillion, Niemenen, Brohm, Papoukask. **4-II**.

TRISTAN UND ISOLDE (Wagner).

Fisch. Marelli. Gould, Dalayman, Li, Henneberg. **6-II**.

SALOME (Strauss). Netopil. Mussbach. Schmidt, Vaughn, Nylund, Marquardt. **9,11,17-II**.

ARABELLA (Strauss). Beermann. Hollmann. Rootering, Liebold, Schwanevilms, Ullrich. **24-II**.

## FRÁNCFORT

OPER FRANKFURT  
WWW.OPER-FRANKFURT.DE

LA DAMNATION DE FAUST (Berlioz). Layer. Kupfer. Mahnke, Thomas, Bailey, Volle. **3,18,26-II**.

SIMON BOCCANEGRA (Verdi). Morandi. Loy. Koch, Grümber, Kränzle, Haveman. **4,12,20-II**.

TOSCA (Puccini). Petrenko. Kriegenburg. Sunnegardh, Howard, Antonenko, Mlinde. **5,7,11,17,27-II**.

LA WALLY (Catalani). Franci. Foster, Iori, Baumgartner, Aken. **6,9-II**.

L'ORACOLO (Leoni) / LE VILLI (Puccini). Keil. Leupold. Argiris, Klein, Cho, Rawls. **13,19,25-II**.

## GINEBRA

GRAND THÉÂTRE  
WWW.GENEVEOPERA.CH

I PURITANI (Bellini). López Cobos. Damrau, Kudrya, Vassallo, Sim. **1,4,7,10,13-II**.

## LONDRES

BARBICAN CENTRE  
WWW.BARBICAN.ORG.UK

**2-II:** Sinfónica de la BBC. Jirí Belohlávek. Mahler, Mozart.

**7:** Cuarteto Belcea. Beethoven, Turnage.

**10:** Sinfónica de Londres. Daniel Harding. Hélène Grimaud, piano. Strauss, Ravel.

**11:** Sinfónica de la BBC. David Robertson. Sibelius, Glanert.

**13:** Evgeni Kissin, piano. Liszt.

**17:** Sinfónica de Londres. Daniel Harding. Janine Jansen, violín. Brahms, Wagner, Strauss.

**18:** Coro y Sinfónica de la BBC. Vasili Sinaiski. Chaikovski, Schnittke.

**20,21,22,23:** Filarmónica de Berlín. Simon Rattle. Schubert, Schoenberg, Mahler.

**26:** Sinfónica de la BBC. Brian Ferryhough.

SOUTH BANK CENTRE  
WWW.SOUTHBANKCENTRE.CO.UK

**4-II:** Filarmónica de Londres. Kurt Masur. Anne-Sophie Mutter, violín; Daniel Müller-Schott, violonchelo. Brahms.

**8:** Real Orquesta Filarmónica. Charles Dutoit. André Watts, piano. Musorgski, Grieg, Stravinski.

**9:** Filarmónica de Londres. Osmo Vänskä. Bernd Glemser, piano. Rachmaninov, Liszt, Dvorák.

**10:** Orquesta Philharmonia. Esa-Pekka Salonen. Bartók, Stravinski.

**11:** Filarmónica de Londres. Louis

Langrée. David Fray, piano. Weber, Mozart, Beethoven.

**15:** Maurizio Pollini, piano. Beethoven, *Sonatas 30-32*.

**16:** Filarmónica de Londres. Yannick Nézet-Séguin. Ravel, Berlioz.

**17:** Orquesta Philharmonia. Christoph von Dohnányi. Jean-Efflam Bavouzet, piano. Weber, Beethoven, Schumann.

**18:** London Sinfonietta. Thomas Adès. Adès, Reich.

**19:** Yannick Nézet-Séguin. Mozart, Mahler.

**20:** Orquesta Philharmonia. Christoph von Dohnányi. Beethoven.

**24:** Orquesta Philharmonia. Stéphane Denève. Piotr Anderszewski, piano. Fauré, Mozart, Debussy.

**25:** Filarmónica de Londres. Christoph Eschenbach. Christopher Maltman, barítono. Mahler.

**26:** Maurizio Pollini, piano. Schubert.

ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN  
WWW.ROH.ORG.UK

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Davis. Macfarlane. Kaiser, Royal, Pratt, Selig. **1,3,7,9,11,16,19,22,24,26-II**.

IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini). Macdonald. Fenouillat. Grice, Osborn, Molnár, Kurzak. **2,5,7-II**.

ANNA NICOLE (Turnage). Pappano. Buether. Westbroek, Oke, Finley, Bickley. **17,21,23,36-II**.

## MILÁN

TEATRO ALLA SCALA  
WWW.TEATROALLASCALA.ORG

CAVALLERIA RUSTICANA (Mascagni) / PAGLIACCI (Leoncavallo). Harding. Martone. Dyka, Cura, Maestri, Albelo, Cassi. **1,3,5-II**.

TOSCA (Puccini). Wellber. Bondy. Serafin, Kaufmann, Lucic, Morace. **15,17,20,22,25,27-II**.

## MÚNICH

FILARMÓNICA DE MÚNICH  
WWW.MPHIL.DE

**25,27-II:** Kristjan Järvi. Petibon, Criswell, Huw. Bernstein, *Candide* (versión de concierto).

BAYERISCHE STAATSOPER  
WWW.BAYERISCHE.STAATSOPER.DE

CARMEN (Bizet). Ettinger. Wertmüller. Rachvelishvili, Kaufmann, Ketelsen, Mikolaj. **2,5,10,13,18,21-II**.

LOHENGRIN (Wagner). Nagano. Jones. Fischesser, Heppner, Heever, Nikitin. **3-II**.

NABUCCO (Verdi). Carignani. Kokkos. Ataneli, Hymel, Kovaliov, Rezza. **6,12,16,19,23-II**.

L'ENFANT ET LES SORTILÈGES (Ravel) / DER ZWERG (Zemlinsky). Nagano. Jarzyna. Erraught, Damerau, Tatulescu, Gilmore. **27-II**.

## NEUVA YORK

METROPOLITAN OPERA



WWW.METOPERA.ORG

SIMON BOCCANEGRA (Verdi). Levine. Del Monaco. Frittoli, Vargas, Hvorostovski, Furlanetto. **1,5-II**. NIXON IN CHINA (Adams). Adams. Sellars. Kim, Kelly, Brubaker, Braun. **2,5,9,12,15,19-II**.

LA BOHÈME (Puccini). Rizzi-Brignoli. Zeffirelli. Kovalevska, Opolais, Grigolo, Capitanucci. **3,7,10,17,22,25-II**.

DAN PASQUALE (Donizetti). Levine. Schenk. Nettekpo, Polenzani, Kwicien, Del Carlo. **4,8,11,14,19-II**.

IPHIGÉNIE EN TAURIDE (Gluck). Summers. Wadsworth. Graham, Domingo, Groves, Hawkins. **12,16,21,26-II**.

ARMIDA (Gluck). Frizza. Zimmermann. Fleming, Brownlee, Ford, Osborn. **18,23,26-II**.

LUCIA DI LAMERMOOR (Donizetti). Summers. Zimmermann. Dessay, Calleja, Tézier, Youn. **24,28-II**.

## PARÍS

**1-II**: Andrés Schiff, piano. Schubert. (Teatro de los Campos Elíseos [www.theatrechampselysees.fr]).

**2,9**: Renaud Capuçon, violín; Frank Braley, piano. Beethoven, *Sonatas*. (T.C.E.). **3**: Orquesta Nacional de Francia. David Zinman. Thomas Zehetmair, violín. Mozart, Strauss. (T. C. E.).

**5,6**: Staatskapelle de Berlín. Daniel Barenboim. Yefim Bronfman, piano. Bartók, Chaikovski. (Sala Pleyel [www.sallepleyel.fr]).

**9,10**: Coro y Orquesta de París. Paavo

Järvi. Goerne, Picard. Fauré. (S. P.).

**10**: Roger Muraro, piano. Liszt, Berlioz. (T. C. E.).

**11**: Le Concert Spirituel. Coro de la Radio Flamenca. Hervé Niquet. Piau, Lehtipuu, Foster-Williams. Haydn, *La Creación*. (S. P.).

**12**: Les Folies Françaises. Patrick Cohën-Akenine. Cencic, Nesi, Sabata. Haendel, *Teseo* (versión de concierto). (T. C. E.).

— Orquesta Nacional de Francia. John Eliot Gardiner. Berlioz, Stravinski. (S. P.).

**13**: Orquesta de Cámara Mahler. Tugan Sokhiev. David Fray, piano. Beethoven. (T. C. E.).

**14**: Orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam. Mariss Jansons. Leif Ove Andsnes, piano. Mozart, Bruckner. (S. P.).

**20**: Sinfónica de Lucerna. Neeme Järvi. Mischa Maiski, violonchelo; Martha Argerich, piano. Dvorák, Scherdrin, Shostakovich. (T. C. E.).

**21,23**: Coro y Orquesta Nacionales de Francia. Kurt Masur. Diener, Silvestri, Goerne, Rydl. Beethoven, *Fidelio* (versión de concierto). (T. C. E.).

**23,24**: Orquesta de París. Josep Pons. Boris Berezovski, piano. Bartók, Ravel. (S. P.).

**28**: Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. Riccardo Chailly. Leonidas Kavakos, violín. Dvorák. (S. P.).

## OPÉRA BASTILLE

WWW.OPERA-DE-PARIS.FR

MADAMA BUTTERFLY (Puccini). Benini. Wilson. Carosi, Shkosa, Wall.

Valenti. **1,4,7,10,14-II**.

FRANCESCA DA RIMINI (Zandonai). Oren. Del Monaco. Vasilieva, Callinan, Smilek, Alagna. **3,6,9,12,16,19,21-II**.

## PALAIS GARNIER

WWW.OPERA-DE-PARIS.FR

GIULIO CESARE (Haendel). Haïm. Pelly. Zazzo, Leonard, Dessay, Archibald. **1,4,7,10,12,14,17-II**.

## VIENA

### MUSIKVEREIN

WWW.MUSIKVEREIN.AT

**1,3-II**: Staatskapelle de Berlín. Daniel Barenboim. Yefim Bronfman, piano. Bartók, Chaikovski.

**4,5**: Filarmónica de Los Angeles. Gustavo Dudamel. Mahler, *Novena*. / Adams, Bernstein, Beethoven.

**5,6**: Filarmónica de Viena. Adam Fischer. Denis Matsuev, piano. Kodály, Liszt, Brahms.

**14**: Accademia Bizantina. Stefano Montanari. Andreas Scholl, contratenor. Purcell.

**16**: Filarmónica de Viena. Semion Bichkov. Schubert, Wagner, Bartók.

**21**: Clemencic Consort. René Clemencic. *Codex Montpellier*.

**24**: Cuarteto Szymanowski. Kit Armstrong, piano. Haydn, Armstrong, Beethoven.

### STAATSOPER

WWW.WIENER-STAATSOPER.AT

DIE FLEDERMAUS (J. Strauss). Lange. Nylund, Kirchschlager, Fally, Schade. **1,10,20-II**.

SALOME (Strauss). Schneider. Vermillion, Nylund, Schmidt, Konieczny. **2-II**. ROMÉO ET JULIETTE (Gounod). Altinoglu. Azzaretti, Giordano, Yang. **4,8,11,14-II**.

BILLY BUDD (Britten). Jenkins. Shicoff, Eröd, Rose. **5,9,13,17-II**.

LA BOHÈME (Puccini). Langrée. Mula, Marin, Demuro, Caria. **6-II**.

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER (Wagner). Schneider. Pieczonka, Gould, Dohmen. **12,15,18,22,25-II**.

LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Welser-Möst. Röschmann, Schwartz, Bonitatibus, Schrott. **16,19,21,24,26-II**.

MADAMA BUTTERFLY (Puccini). Halász. He, Shicoff, Kai. **27-II**.

## ZÜRICH

### OPERNHAUS

WWW.OPERNHAUS.CH

LE COMTE ORY (Rossini). Tang. Leiser. Bartoli, Olvera, Nikiteanu, Camarena. **1,3,5-II**.

TANNHÄUSER (Wagner). Metzmacher. Kupfer. Stemme, Kasarova, Muff, Seifert. **2,6,10,13,17,20-II**.

RIGOLETTO (Verdi). Santi. Deflo. Mosuc, Peetz, Chuchrova, Nucci. **12-II**. FIDELIO (Beethoven). Gatti. Thalbach. Merbeth, Muff, Naouri, Strehl. **16,24,26-II**.

NORMA (Bellini). Carignani. Wilson. Mosuc, Breedt, Grigolo, Polgár. **27-II**.

# ÚLTIMAS EDICIONES

Ahora puede comprar números atrasados de SCHERZO en formato digital (PDF). Rápidamente y con toda seguridad, entrando en "Últimas ediciones" en...

www.scherzo.es

The image shows a screenshot of the Scherzo website. At the top, there is a navigation menu with links: Inicio, Últimas ediciones, Hemeroteca, Suscripciones y nº atrasados, Contacto, and Fundación Scherzo. A search bar is located on the right. The main content area features the Scherzo logo, which consists of the word 'scherzo' in a stylized font where the 'e' is a red, abstract shape. Below the logo, it says 'REVISTA DE MÚSICA'. In the background, there are several magazine covers from the Scherzo series, featuring various musicians and composers.

## ALEX ROSS SE ESFUERZA DEMASIADO

En los tiempos que corren, ningún escritor ha dominado la crítica musical estadounidense tanto como el engañosamente receptivo Alex Ross, cuyo libro de éxito *The Rest is Noise* —*El ruido eterno*, en su traducción al español— promovió la desvariada idea de que la música clásica contemporánea forma parte todavía de la conversación civilizada.

Ross, comenzando con un *blog* copiosamente ilustrado y luego preparando el terreno para publicar un libro del mismo nombre, trazó lazos a través de los confusos paralelos entre la música popular y la clásica. La música es música, arguye. Si a una persona le gusta Bjork, probablemente también le gustará Boulez. Si se pasa de la música de una a la del otro en un *iPod* mientras se está haciendo *footing* por un parque, apenas se nota la diferencia. Eso significa que el gusto de nuestra generación no dista mucho del gusto de la próxima, un reconfortante consuelo.

Entusiasta persuasivo, Ross escribe en las satinadas páginas del *New Yorker*, una revista que define la civilización para mucha gente del este de Estados Unidos. Empezó a trabajar en *The New Yorker* a los 28 años, lo que, precisamente por su edad, fue entonces un nombramiento atrevido. Hoy, a los 42 años, no ha perdido la frescura. Eso se debe en parte a escribir cada quince días, lo cual es muy diferente a tener que hacerlo diariamente o dos veces por semana, eso que hace que el crítico se parezca a un hámster montado en la noria de su jaula, sin parar nunca, convirtiéndose los de más talento en fabricantes de clichés que dormirían hasta a las ovejas. Ross aprovecha su distendida tribuna para escribir sobre asuntos más amplios y menos centrados en los acontecimientos de Manhattan de lo que lo hicieron sus predecesores británicos, Paul Griffiths y Andrew Porter. El éxito de su primer libro, que vendió cien mil ejemplares, le ha singularizado entre los otros críticos y le ha situado casi por encima de la misma crítica como tal. Alex Ross ha acreditado ser capaz de conseguir algo tan improbable como que la música reciente sea un aceptable tema de conversación de sobremesa cuando antes espantaba a la gente.

Su segundo libro, *Listen to This* (Fourth Estate), está formado por un prólogo pensado para su primer libro pero luego descartado y un puñado de ensayos procedentes del *New Yorker*. Las cualidades que hacen de Ross un crítico de primera llegan a ser más obvias cuando se lo lee con mucha concentración. Lo mismo se puede decir de sus defectos. Ross es abiertamente un forfo. Quiere a la música con locura y quiere que sus lectores sientan esa misma veneración. Y, con ese objetivo, se dedicó a escribir únicamente sobre cosas que le apasionan.

En un extraordinario ensayo que parece casi una gira turística hace una descripción para sus lectores de la chacuna bailable, empezando con las parrandas de la Inquisición española, las víctimas de sus autos de fe parpadeando al son de la música; luego pasa al melancólico Dowland inglés, los Balcanes fratricidas, Bach y Ligeti y, al final, habla de Led Zeppelin. Las metáforas y los adjetivos son míos. Ross no hace juicios de valor. La música es música, se

esté de acuerdo o no. Quiere que el lector se centre en el “clásico” *basso ostinato* de cuatro notas, “el que se oye en *Lamento della ninfa* de Monteverdi y en *Hit the Road Jack* de Ray Charles”.

El contexto, tanto social como político, queda totalmente excluido, incluso en el ensayo panorámico sobre la música china, en el que la vida de la gente de clase media, en potencia habitantes de rascacielos, y los consumidores y hacedores de las estrellas de un futuro musical, son totalmente invisibles. De sus encuentros con músicos chinos saca la extraña conclusión de que “el clima creativo, con su sistema de castigos y recompensas, sigue pareciéndose al de la última etapa de la Unión Soviética”. Ross tenía 21 años cuando se derrumbó la URSS y no puede tener ningún marco de referencia para hacer semejante declaración. En mis tres visitas a China me han impresionado las libertades sutiles y subversivas que los músicos han podido arrancar del impenetrable estado totalitario, cosa que hubiera sido imposible bajo el sistema soviético.

Ross es más persuasivo cuanto más apasionado. Por ejemplo, por Esa-Pekka Salonen, el frío director musical finés, por Lorraine Hunt Lieberson, la fallecida esposa de su profesor de universidad, y por el menos conocido John Luther Adams —nada que ver con el John Adams de *Nixon in China*. Y también por Bob Dylan, Radiohead y el Brahms tardío. Intencionadamente ecléctico, evita tomar partido, aunque el lector perspicaz verá una pequeña preferencia por Strauss más que por Mahler, aversión por el histrionismo y el deseo de pacificar, a modo de Camp David, el antagonismo entre la música clásica y la pop.

En sus artículos y su *blog* Ross pretende hablar de toda la música que uno pudiera querer escuchar. Pero eso es una ilusión. Como todos los que escriben de música, tiene sus gustos y sus manías. Pero, al contrario de otros, no da coces contra el agujijón. Nadie sabe cuáles son las fobias de Ross. Esto es un fallo —una pequeña falta de honradez— en un crítico profesional. Al no hablar de sus manías, es *engañosamente receptivo*, aparentemente abierto a todas las formas de música, pero siempre suprime sus aversiones personales y oculta, así, a sus lectores cómo es de verdad un importante crítico que crea tendencia. Quiere que le quieran. Sin embargo, el mundo mide a los grandes críticos por su valor ante el hecho de ser, a su vez, criticados, por su capacidad de enjuiciar y aceptar las reacciones en contra y por su voluntad de afrontar las consecuencias. El vienés Eduard Hanslick es recordado más por su odio mordaz hacia Wagner que por su apacible admiración hacia Brahms. Harold Schonberg hizo sus mejores críticas en el *New York Times* cuando fustigó, a veces equivocadamente, a Leonard Bernstein. Neville Cardus no tenía miedo de despellejar a Artur Schnabel. A los grandes críticos no les importa que les muestren que están equivocados. Alex Ross se esfuerza mucho en demostrar que tiene razón. Tal vez demasiado.

Norman Lebrecht

# CICLO DE GRANDES 16 INTERPRETES

MADRID 2011

# Elisabeth Leonskaja

PIANO 19:30 HORAS

# 2

Lunes, 28 de febrero de 2011

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA  
SALA SINFÓNICA

Obras de MAURICE RAVEL, GEORGES ENESCU,  
CLAUDE DEBUSSY y ROBERT SCHUMANN

Para más información visite la web [www.fundacionscherzo.es](http://www.fundacionscherzo.es)  
o llame al teléfono 91 725 20 98. Venta de entradas en el Auditorio Nacional

#### PRECIO DE LAS LOCALIDADES:

Zona A - 47€ Zona B - 39€ Zona C - 32€ Zona D - 25€

Las localidades se podrán adquirir en las taquillas del Auditorio Nacional de Música, en la red de teatros del INAEM (dentro de los horarios habituales de despacho de cada sala) y mediante el sistema de venta telefónica de Serviticket en el número 902.33.22.11, de 8 a 24 horas, Servicaixa y Servicajeros de La Caixa. Teléfono de información 91.337.01.40.

ORGANIZA

**sch**erzo  
FUNDACIÓN

PATROCINA

**EL PAÍS**

COLABORA



# CICLO DE JOVENES 9 INTERPRETES

EL PIANO  
DEL SIGLO

# XXI

# 2

15 de febrero de 2011. 20:00 horas

## Antonio Ortiz, piano

Obras de Chopin, Debussy y Prokófiev

#### PRECIO DE LAS LOCALIDADES:

Zona A - 14€ Zona B - 12€ Zona C - 27€ Zona D - 8€

Las localidades podrán adquirirse para cualquiera de los cuatro recitales del ciclo a partir del 3 de noviembre de 2010 en las taquillas del Teatro de la Zarzuela, en la Red de Teatros del INAEM (dentro de los horarios habituales de despacho de cada sala) y mediante el sistema de venta telefónica llamando al número de Serviticket 902.332.211 (de 9:00 a 24:00 horas), Servicaixa y Servicajeros de La Caixa.

COLABORAN:

**EL PAÍS**



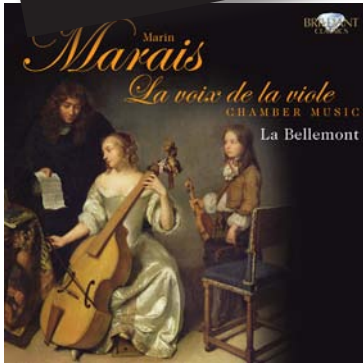
FUNDACIÓN HAZEN  
HOSSESCHRUEDERS

ORGANIZAN:

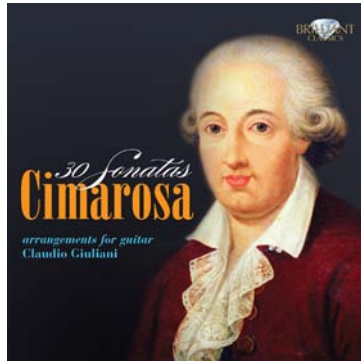
**TEATRO DE LA  
ZARZUELA**

**sch**erzo  
FUNDACIÓN

**DESCUBRA USTED MISMO**  
**TODAS LAS NOVEDADES**



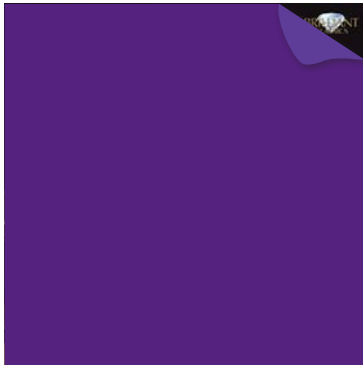
1 CD



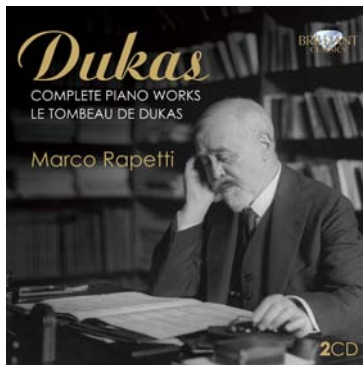
1 CD



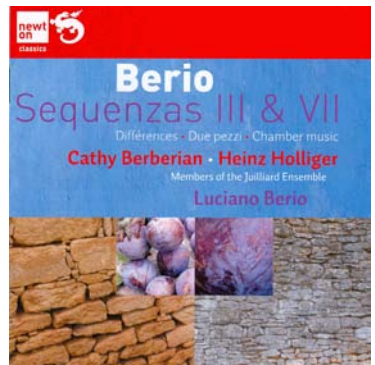
2 CD



1 CD



2 CD



1 CD

HAY MUCHAS MÁS EXCELENTES GRABACIONES EN LOS CATÁLOGOS DE LOS SELLOS BRILLIANT CLASSICS Y NEWTON. ¡ DESCÚBRALAS !



# Musika-Música

BILBAO 2011

# Mozart

*Martxoak 4,5,6 marzo  
Palacio Euskalduna Jauregia*



## Informazioa/Información:

**Fundación Bilbao 700-III Millenium Fundazioa**

Plaza Ensanche, 11 - 1º • 48009 Bilbao • 94.679.04.88

[www.bilbao700.com](http://www.bilbao700.com) • [bilbao700@ayto.bilbao.net](mailto:bilbao700@ayto.bilbao.net)

Antolatzailea  
Organiza



Babeslea  
Patrocina



Laguntzailea  
Colabora

**EL CORREO**

**Viernes 4 marzo****Auditorio Haydn**

19h00 **Bilbao Orkestra Sinfonikoa**  
**Sociedad Coral de Bilbao**  
**Günter Neuhold** dirección  
 Mozart : *Misa de coronación en do mayor K. 317*  
 Mozart : *Sinfonía n°35 en re mayor K. 385 "Haffner"*

20h45 **Ensemble Vocal de Lausanne**  
**Polish Chamber Orquesta**  
**Michel Corboz** dirección  
 Mozart : *Requiem en re menor K. 626*

**Sala Salieri**

19h00 **Vladimir Mendelssohn** viola  
 (60') **Cuarteto Arriaga** cuarteto de cuerdas  
 Mozart : *Quinteto para cuerdas n° 1 en si bemol mayor K. 174*  
 Mozart : *Quinteto para cuerdas n° 3 en do mayor K. 515*

20h45 **Jean-Claude Penneret** piano  
 (70') **Sinfonia Varsovia**  
**Georges Tchitchinadze** dirección  
 Mozart : *Sinfonia n° 40 en sol menor K. 550*  
 Mozart : *Concierto para piano y orquesta n° 22 en mi bemol mayor K. 482*

**Sala Da Ponte**

19h00 **Anne Queffelec** piano  
 Mozart : *Sonata para piano n°13 en si bemol mayor K. 333*  
 Mozart : *Sonata para piano n°16 en si bemol mayor K. 570*

20h45 **BdB duo pianos**  
 Mozart : *Sonata para dos pianos en re mayor K. 448*  
 Mozart/Beyer : *Larghetto y allegro para dos pianos (obra original inacabada por Mozart y terminada por F. Beyer)*

**Sala Süssmayr**

19h00 **Quinteto Aquilon** quinteto de viento  
 Mozart : *Divertimento para instrumentos de viento n°8 en fa mayor K. 213*  
 Mozart : *Divertimento para instrumentos de viento n°9 en si bemol mayor K. 240*  
 Mozart : *Divertimento para instrumentos de viento n°12 en mi bemol mayor K. 252*

20h30 **Trio Guarneri de Prague** trio con piano  
 Mozart : *Divertimento para piano, violín y violonchelo en si bemol mayor K. 254*  
 Mozart : *Trio para piano, violín y violonchelo en sol mayor K. 564*

**Sala Clementi**

19h00 **Ivan Martín** piano  
 "Competición Mozart-Clementi" Viena 1781

20h30 **Judith Jáuregui** piano  
 Mozart : *Rondo en la menor K. 511*  
 Mozart : *Sonata en fa mayor K. 332*  
 Mozart : *Sonata en la menor K. 310*

**Sábado 5 marzo****Auditorio Haydn**

11h00 **Anna Palimina** soprano  
**Franziska Gottwald** mezzosoprano  
**Thomas Jakobs** tenor  
**Peter Schöne** bajo  
**Chorus Musicus Köln**  
**Das Neue Orchester**  
**Christoph Spering** dirección  
 "Musica Sacra de Mozart"  
 Mozart : *Motete para coro con cuerdas y órgano en re mayor K. 618 "Ave verum Corpus"*  
 Mozart : *Motete para soprano y orquesta en fa mayor K. 165 "Exultate, jubilate"*  
 Mozart : *Solennes Vísperas del Confesor en do mayor K. 339*

12h30 **Luis Fernando Pérez** piano  
**Real Filharmonia de Galicia**  
**Antoni Ros Marbá** dirección  
 Mozart : *Concierto para piano y orquesta n° 17 en sol mayor K. 453*  
 Mozart : *Sinfonia n°35 en re mayor K. 385 "Haffner"*

13h45 **Abdel Raman El Bacha** piano  
**Sinfonia Varsovia**  
**Georges Tchitchinadze** dirección  
 Mozart : *Obertura de "El Rapto del Serrallo" K. 384*  
 Mozart : *Concierto para piano y orquesta n° 23 en la mayor K. 488*

18h00 **Roberto Baltar** oboe  
**Real Filharmonia de Galicia**  
**Antoni Ros Marbá** dirección  
 Mozart : *Concierto para oboe y orquesta en do mayor K. 314*  
 Mozart : *Sinfonia n° 38 "Praga"*

19h30 **Régis Pasquier** violín  
**Bilbao Orkestra Sinfonikoa**  
**Günter Neuhold** dirección  
 Mozart : *Sinfonia n° 36 en do mayor K. 425 "Linz"*  
 Mozart : *Concierto para violín y orquesta n° 3 en sol mayor K. 216 "Estrasburgo"*

21h00 **Franziska Gottwald** mezzosoprano  
**Peter Schöne** bajobaritono  
**Oliver Aigner** bajo  
**Chorus Musicus Köln**  
**Das Neue Orchester**  
**Christoph Spering** dirección  
 "Las mejores óperas de Mozart"

**Sala Salieri**

11h00 **Juliette Hurel** flauta  
**Isabelle Moretti** arpa  
**Sinfonia Varsovia**  
**Georges Tchitchinadze** dirección  
 Mozart : *Obertura de "La Flauta Mágica" K. 620*  
 Mozart : *Concierto para flauta y arpa con orquesta en do mayor K. 299*

12h15 **Marta Zabaleta** piano  
**Bilbao Orkestra Sinfonikoa**  
**Günter Neuhold** dirección  
 Mozart : *Obertura de "Las Bodas de Figaro" K. 492*  
 Mozart : *Concierto para piano y orquesta n°24 en do menor K. 491*

13h45 **BdB duo pianos**  
**Orquesta de Cámara Mannheim**  
**Fraas Stefan Klaus** dirección  
 Mozart : *Contradanzas para 2 violines y fagot K. 462*  
 Mozart : *Concierto para 2 pianos y orquesta n° 10 en mi bemol mayor K. 365*

- 17h00 **Stradivaria**  
Daniel Cuiller dirección  
"Los Mozart se divierten"
- 18h30 **Ivan Martín** piano  
Polish Chamber Orquesta  
Mozart : *Obertura de "Cosi fan tutte"* K. 588  
Mozart : *Concierto para piano y orquesta n° 9 en mi bemol mayor K. 271 "Jeunehomme"*
- 20h00 **Anne Queffelec** piano  
Quinteto Aquilon quinteto de viento  
Mozart : *Transcription de la "Fantasia para órgano mecánico en fa menor" K. 608 para quinteto de viento*  
Mozart : *Divertimento para instrumentos de viento n°12 en mi bemol mayor K. 252*  
Mozart : *Quinteto para piano, oboes, clarinete, trompa y fagot en mi bemol mayor K. 452*
- 21h15 **Letizia Scherrer** soprano  
Marina Lodygensky soprano  
Valerio Contaldo tenor  
Peter Harvey bajo  
Ensemble Vocal de Lausanne  
Polish Chamber Orchestra  
Michel Corboz dirección  
Mozart : *Gran Misa en do menor K. 427*

## Sala Da Ponte

- 11h00 **Fanny Clamagirand** violín  
Igor Tcheteuev piano  
Mozart : *Sonata n°28 para violín y piano en mi bemol mayor K. 380*  
Mozart : *Sonata n°32 para violín y piano en si menor mayor K. 454*
- 12h15 **Ivan Martín** piano  
"Competición Mozart-Clementi" Viena 1781
- 13h45 **Jean-Claude Penneret** piano  
Christian Ivaldi piano  
Mozart : *Sonata para piano a cuatro manos en si bemol mayor K. 358*  
Mozart : *Fuga para clave en sol mayor K.401 [fragmento]*  
Mozart : *Sonata en do mayor K. 19d*  
Mozart : *Sonata para piano a cuatro manos en fa mayor K. 497*
- 17h00 **Fanny Clamagirand** violín  
Igor Tcheteuev piano  
Mozart : *Sonata n°18 para violín y piano en sol mayor K. 301*  
Mozart : *Sonata n°21 para violín y piano en mi menor K. 304*  
Mozart : *Sonata n°34 para violín y piano en la mayor K. 526*
- 18h30 **Juliette Hurel** flauta  
Ensemble la Ritirata trio de cuerda  
Josetxu Obregón violonchelo y dirección  
Mozart : *Cuarteto para flauta, violín, viola y violonchelo n°4 en la mayor K. 298*  
Mozart : *Cuarteto para flauta, violín, viola y violonchelo n°1 en re mayor K. 285*  
Mozart : *Cuarteto para flauta, violín, viola y violonchelo n°3 en do mayor K. 285b*
- 20h00 **Gérard Caussé** viola  
Jose Luis Estelles clarinete  
Igor Tcheteuev piano  
Mozart : *Fantasia para piano en do menor K. 475*  
Mozart : *Sonata para piano n° 14 en do menor K. 457*  
Mozart : *Trio para piano, clarinete y viola "Kegelstatt" (de los bolos) en mi bemol mayor K. 498*
- 21h30 **Luis Fernando Pérez** piano  
La Ritirata trio de cuerdas  
Josetxu Obregón violonchelo y dirección  
Mozart : *Trio n°6 para piano, violín y violonchelo en do mayor K. 548*  
Mozart : *Cuarteto para piano, violín, viola, violonchelo en sol menor K. 478*

## Sala Süßmayr

- 11h00 **Judith Jáuregui** piano  
Mozart : *Fantasia en re menor*  
Mozart : *Seis variaciones en sol mayor K. 180 "Mio Caro Adone"*  
Mozart : *Variaciones sobre un tema de Duport K. 573*  
Mozart : *Sonata en si bemol mayor K. 333*
- 12h15 **Anne Queffelec** piano  
Mozart : *Sonata para piano n° 10 en do mayor K. 330*  
Mozart : *Sonata para piano n° 11 en la mayor "alla turca" K. 331*
- 14h00 **Deszö Ranki** piano  
Mozart : *Sonata para piano n° 5 en sol mayor K. 283*  
Mozart : *Fantasia para piano en do menor K. 475*  
Mozart : *Sonata para piano n° 14 en do menor K. 457*
- 17h00 **José Luis Estellés** clarinete  
(60') **Cuarteto Modigliani** cuarteto de cuerdas  
Mozart : *Cuarteto n°6 para cuerdas en si bemol mayor K. 159*  
Mozart : *Quinteto para clarinete y cuerdas en la mayor K. 581 "Stadler"*
- 18h30 **Trio Guarneri de Prague** trio con piano  
Mozart : *Trio para piano, violín y violonchelo en sol mayor K. 496*  
Mozart : *Trio para piano, violín y violonchelo en si bemol mayor K. 502*
- 20h00 **Olatz Saitua** soprano  
Ainhoa Zubillaga mezzo  
Francisco Poyato piano  
Mozart : *Lieders, arias y duetos*
- 21h30 **Vladimir Mendelssohn** viola  
(60') **Cuarteto Arriaga** cuarteto de cuerdas  
Mozart : *Quinteto para cuerdas n° 4 en sol menor K. 516*  
Mozart : *Quinteto para cuerdas n°2 en do menor K. 406*

## Sala Clementi

- 11h30 **Suggia Trio** trio con piano  
Mozart : *Divertimento para piano, violín y violonchelo en si bemol mayor K. 254*  
Mozart : *Trio para piano, violín y violonchelo en sol mayor K. 496*
- 13h00 **Jose Luis Estelles** clarinete  
**Cuarteto Arriaga** cuarteto de cuerdas  
Mozart : *Cuarteto n° 22 para cuerdas en si bemol mayor K. 589*  
Mozart : *Quinteto para clarinete y cuerdas en la mayor K. 581 "Stadler"*
- 17h30 **Jean-Claude Penneret** piano  
Mozart : *Sonata para piano n°14 en do menor K. 457*  
Mozart : *Fantasia para piano en do menor K. 475*  
Mozart : *Sonata para piano n°8 en la menor K. 310*
- 19h00 **Suggia Trio** trio con piano  
Mozart : *Trio para piano, violín y violonchelo en sol mayor K. 564*  
Mozart : *Trio para piano, violín y violonchelo en mi mayor K. 542*

## Domingo 6 marzo

### Auditorio Haydn

- 11h00 **Régis Pasquier** violín  
**Gérard Caussé** viola  
**Sinfonía Varsovia**  
**Georges Tchitchinadze** dirección  
Mozart : *Adagio para violín con orquesta en mi mayor K. 261*  
Mozart : *Sinfonía concertante, en mi bemol mayor, para violín y viola K. 364*
- 12h30 **Real Filarmonía de Galicia**  
**Antoni Ros Marbá** dirección  
Mozart : *Obertura de "Don Giovanni" K. 527*  
Mozart : *Sinfonía n° 41 en do mayor K. 551 "Jupiter"*
- 13h45 **Deszö Ranki** piano  
**Sinfonía Varsovia**  
**Georges Tchitchinadze** dirección  
Mozart : *Obertura de "Cosi fan tutte" K. 588*  
Mozart : *Concierto para piano y orquesta n° 27 en si bemol mayor K. 595*
- 17h00 **Jose Luis Estelles** clarinete  
**Sinfonía Varsovia**  
**Georges Tchitchinadze** dirección  
Mozart : *Serenata para cuerdas n°13 en sol mayor K. 525*  
*"Eine kleine Nachtmusik"*  
Mozart : *Concierto para clarinete y orquesta en la mayor K. 622*
- 18h45 **Real Filarmonía de Galicia**  
**Antoni Ros Marbá** dirección  
Mozart : *Sinfonía n°35 en re mayor K. 385 "Haffner"*  
Mozart : *Sinfonía n°38 en re mayor K. 504 "Praga"*
- 20h00 **Anne Queffelec** piano  
**Sinfonía Varsovia**  
**Georges Tchitchinadze** dirección  
Mozart : *Obertura de "La Flauta Mágica" K. 620*  
Mozart : *Concierto para piano y orquesta n° 21 en do mayor K. 467*

### Sala Salieri

- 11h00 **Orquesta de Cámara de Mannheim**  
**Franz Stefan Klaus** dirección  
Mozart : *Divertimento para cuerdas n°1 en re mayor K.136*  
Mozart : *Sinfonía n° 29 en la mayor K. 201*
- 12h30 **Anton Steck** violín  
**Das Neue Orchester**  
**Christoph Spering** dirección  
Mozart : *Concierto para violín y orquesta n°5 en la mayor K.219 "Turquia"*  
Mozart : *Sinfonía n°31 en re mayor K. 297 "Paris"*
- 13h45 **Letizia Scherrer** soprano  
**Valérie Bonnard** mezzosoprano  
**Valerio Contaldo** tenor  
**Peter Harvey** bajo  
**Ensemble Vocal de Lausanne**  
**Polish Chamber Orchestra**  
**Michel Corboz** dirección  
Mozart : *Requiem en re menor K. 626*
- 17h00 **Stradivaria**  
**Daniel Cuiller** dirección  
*"Los Mozart se divierten"*
- 18h15 **Luis Fernando Pérez** piano  
**Orquesta de Cámara de Mannheim**  
**Franz Stefan Klaus** dirección  
Mozart : *Divertimento para orquesta n°11 en re mayor K. 251*  
Mozart : *Concierto para piano y orquesta n° 12 en la mayor K. 414*
- 19h30 **Peter Schöne** bajobaritono  
**Sociedad Coral de Bilbao**  
**Das Neue Orchester**  
**Christoph Spering** dirección  
Mozart : *Thamos, Rey de Egipto para coro y orquesta en la mayor K. 345*

- 20h45 **Juliette Hurel** flauta  
**Jose Luis Estelles** clarinete  
**Cuarteto Modigliani** cuarteto de cuerdas  
Mozart : *Quinteto para clarinete y cuerdas en la mayor K. 581 "Stadler"*  
Mozart : *Cuarteto para flauta, violín, viola y violonchelo n°1 en re mayor K. 285*

### Sala Da Ponte

- 11h00 **Kio Seiler** violín  
**Natan Paruzel** viola  
Mozart : *Duo para violín y viola en sol mayor K. 423*  
Mozart : *Duo para violín y viola en si bemol mayor K. 424*
- 12h30 **Abdel Raman El Bacha** piano  
Mozart : *Sonata para piano n°6 en re mayor K. 284 "Durnitz"*  
Mozart : *Sonata para piano n°7 en do mayor K. 309*
- 13h45 **Vladimir Mendelssohn** viola  
(60')  
**Cuarteto Arriaga** cuarteto de cuerdas  
Mozart : *Quinteto para cuerdas n° 5 en re mayor K. 593*  
Mozart : *Quinteto para cuerdas n° 6 en mi bemol mayor K. 614*
- 17h00 **Abdel Raman El Bacha** piano  
Mozart : *Sonata para piano n°15 en do mayor K. 545*  
Mozart : *Sonata para piano n°16 en si bemol mayor K. 570*  
Mozart : *Adagio para piano en si menor K. 540*
- 18h30 **Olatz Saitua** soprano  
**Ainhoa Zubillaga** mezzosoprano  
**Francisco Poyato** piano  
Mozart : *Lieders, Arias y duetos*
- 20h00 **Adam Laloum** piano  
Mozart : *Sonata para piano n°14 en do menor K. 457*  
Mozart : *Sonata para piano n° 17 en re mayor K. 576*  
Mozart : *Fantasia para piano en do menor K. 475*

### Sala Süssmayr

- 11h00 **Vladimir Mendelssohn** viola  
(60')  
**Cuarteto Arriaga** cuarteto de cuerdas  
Mozart : *Quinteto para cuerdas n° 5 en re mayor K. 593*  
Mozart : *Quinteto para cuerdas n° 6 en mi bemol mayor K. 614*
- 12h30 **Suggia Trio** trio con piano  
Mozart : *Trio para piano, violín y violonchelo en si bemol mayor K. 502*  
Mozart : *Trio para piano, violín y violonchelo en do mayor K. 548*
- 13h45 **Jean-Claude Penneret** piano  
**Christian Ivaldi** piano  
Mozart : *Sonata para piano a cuatro manos en re mayor K. 381*  
Mozart : *Andante y 5 variaciones para piano a cuatro manos en sol mayor K. 501*  
Mozart : *Fantasia para órgano mecánico en fa menor K. 608*  
Mozart : *Sonata para piano a cuatro manos en do mayor K. 521*
- 17h00 **Juliette Hurel** flauta  
**Isabelle Moretti** arpa  
Mozart : *Sonata para violín/ flauta y piano con violonchelo ad lib en si bemol mayor K. 15, transcripción para flauta y arpa*  
Mozart : *Andante para flauta y orquesta en do mayor K. 315, transcripción para flauta y arpa*  
Mozart : *Sonata para piano n°10 en do mayor K. 330, transcripción para arpa*  
Mozart : *Sonata para violín/ flauta y piano ad lib en la mayor K. 12, transcripción para flauta y arpa*
- 18h30 **Régis Pasquier** violín  
**Jean-Claude Penneret** piano  
Mozart : *Sonata n°21 para violín y piano en mi menor K. 304*  
Mozart : *Sonata n°18 para violín y piano en sol mayor K. 301*  
Mozart : *Sonata n°33 en mi bemol mayor K.481*
- 20h00 **Trio Guarneri de Prague** trio con piano  
Mozart : *Trio n°6 para piano, violín y violonchelo en do mayor K. 548*  
Mozart : *Trio n°7 para piano, violín y violonchelo en sol mayor K. 564*