

schörzo

REVISTA DE MÚSICA

Año XXVI - Nº 261 - Marzo 2011 - 7 €

AIRE FRESCO
**CARLOS
KALMAR**
PARA LA OSRTVE

DOSIER

La generación **rota**

ENCUENTROS

Pilar Jurado

ACTUALIDAD

Jean-Guihen **Queyras**
Violeta **Urmana**

DISCOS

Premios **ICMA**



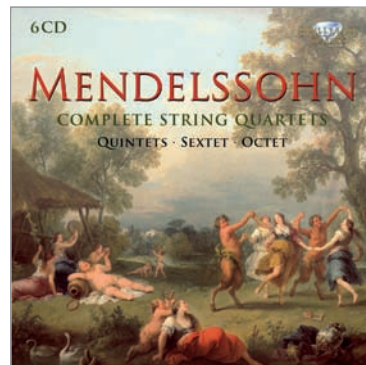
DESCUBRA USTED MISMO
 TODAS LAS NOVEDADES



3 CD



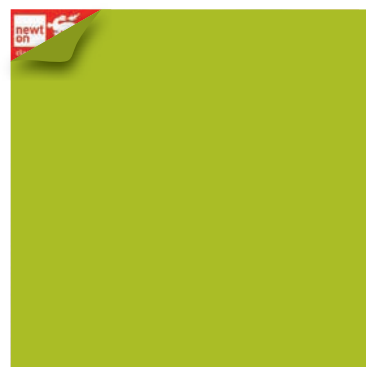
2 CD



6 CD



1 CD



1 CD



3 CD

DÍA A DÍA LE INVITAMOS A DESCUBRIR Y DISFRUTAR DE LAS MEJORES GRABACIONES DE MÚSICA CLÁSICA. ESTÁN, AL MEJOR PRECIO, EN LOS CATÁLOGOS DE BRILLIANT CLASSICS Y NEWTON CLASSICS.



Scherzo

AÑO XXVI - Nº 261 - Marzo 2011 - 7 €

2	OPINIÓN CON NOMBRE PROPIO		DOSIER	101
6	Violeta Urmana Fernando Fraga		La generación rota Cadenas generacionales, sendas estéticas	
8	Jean-Guihen Queyras Juan Manuel Viana		Jorge de Persia	102
10	AGENDA		Recuerdo de Óscar Esplá	106
14	ACTUALIDAD NACIONAL		Jesús Guridi o la luz del norte	112
44	ACTUALIDAD INTERNACIONAL		La generación rota: algunos otros nombres	116
56	ENTREVISTA Carlos Kalmar Luis Suñén		ENCUENTROS Pilar Jurado	122
58	Discos del mes		David Rodríguez Cerdán	126
59	SCHERZO DISCOS Sumario		EDUCACIÓN Pedro Sarmiento	128
			JAZZ Pablo Sanz	130
			LIBROS	132
			LA GUÍA	136
			CONTRAPUNTO Norman Lebrecht	

Colaboran en este número:

Javier Alfaya, Julio Andrade Malde, Íñigo Arbiza, Emili Blasco, Alfredo Brotons Muñoz, Ricardo de Cala, José Antonio Cantón, Jacobo Cortines, Patrick Dillon, Pierre Élie Mamou, José Luis Fernández, Fernando Fraga, Germán Gan Quesada, Manuel García Franco, Juan García-Rico, José Antonio García y García, Carmen Dolores García González, Alberto González Lapuente, José Guerrero Martín, Fernando Herrero, Bernd Hoppe, Paul Korenhof, Antonio Lasierra, Norman Lebrecht, Bernardo Mariano, Santiago Martín Bermúdez, Joaquín Martín de Sagarminaga, Enrique Martínez Miura, Aurelio Martínez Seco, Blas Matamoro, Erna Metdepenninghen, Juan Carlos Moreno, Antonio Muñoz Molina, Rafael Ortega Basagoiti, Javier Palacio, Josep Pascual, Enrique Pérez Adrián, Javier Pérez Senz, Jorge de Persia, Xavier Pujol, Francisco Ramos, Arturo Reverter, David Rodríguez Cerdán, Leopoldo Rojas O'Donnell, Paolo Petazzi, Andrés Ruiz Tarazona, Ignacio Sánchez Quirós, María Santacecilia, Pablo Sanz, Pedro Sarmiento, Bruno Serrou, Christian Springer, Luis Suñén, José Luis Téllez, José Luis Temes, Asier Vallejo Ugarte, Claire Vaquero Williams, Pablo J. Vayón, Juan Manuel Viana, José Luis Vidal, Albert Vilardell, Reinmar Wagner.

Traducciones:

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

Impreso en papel 100% libre de cloro

PRECIO DE LA SUSCRIPCIÓN:

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.

MEMORIA

El dossier de este número de SCHERZO está dedicado a lo que el director de orquesta José Luis Temes, que colabora en el mismo, ha denominado “La generación rota”. El pretexto, como tantas veces, es el cronológico —efemérides referidas a Jesús Guridi y Oscar Esplá— pero, como tantas otras, la mera cronología se ve superada por el contexto, los antecedentes y las consecuencias de ese mismo tiempo en el que viven los miembros de esa generación. Un tiempo que los formó y los aglutinó y también una Historia, esta con mayúsculas, que los aventó cruelmente cuando no acabó por devorarlos. Todos participan de una trágica circunstancia histórica —la Guerra Civil— que devendrá luego en peripicia individual para los eliminados y los encumbrados, los que se callaron o fueron obligados a callar y los que siguieron creando, los que se quedaron —no todos acordes con la ideología vencedora— y los que se fueron al exilio. En todo caso, y como ocurrió con la literatura o con el arte, una desbandada, un aventarse de ese talento que antes del conflicto hacía pensar en una España puesta a la hora del mundo, decidida a que la cultura fuera, al fin, un derecho y un deber de todos y para todos.

Todos los protagonistas de esas fechas, los que empezaron y no llegaron nunca, los que sí llegaron pero hoy parecen casi desaparecidos, los pocos que se mantienen vivos en los programas de los conciertos —a los que otros ni siquiera llegaron—, merecen un recuerdo, deben ser objeto de una memoria que entre nosotros suele preferir la flaqueza o la desmesura a la naturalidad. Los citados Guridi y Esplá son un buen ejemplo de lo que puede suceder cuando se dejan, por así decir, a la intemperie, aquellos monumentos que merecen sobrevivir. Cada vez se escucha menos su música, incluida esa que como las *Diez melodías vascas* o *La pájara pinta* forma entre las obras maestras de la música española del siglo XX y que hace todavía bien poco era tan habitual. Lo mismo sucede con Joaquín Turina —qué lejos, seguramente, la última vez que muchos lectores hayan escuchado *La procesión del Rocío* o la *Sinfonía fantástica*. Y no digamos con muchos de los compositores citados en estas páginas, más valiosos de lo que su difusión pudiera proclamar, pues en ellos, a causa de las circunstancias, no se ha dado una relación natural entre conocimiento y olvido. Éste no ha llegado de la confrontación en la escucha con obras mejores o peores sino que tiene que ver con la falta de oportunidades, con la mala suerte de haber vivido un tiempo y un país tantas veces demasiado difíciles, tan duros para el común de los mortales como para el creador decidido a resistir contra viento y marea.

En un momento en el que lo antiguo, valga decir, investigable y lo estrictamente contemporáneo se configuran rotundamente como la alternativa más inmediata a la programación habitual —ese romanticismo en el que los españoles tuvimos más bien poco que decir o preferimos decirlo de otra manera— nos encontramos con un vasto panorama a descubrir, en el que ni todo es extraordinario ni todo es despreciable y en el que el oyente medianamente atento puede hallar una estética que no habrá de resultarle ni lejana ni anacrónica, más aún una vez que las fronteras entre lo que hemos llamado vanguardia y tradición se han ido borrando después de la batalla. El esfuerzo realizado por alguna benemérita empresa discográfica —Verso— y por un director tan tenaz como solvente —el propio José Luis Temes— han conseguido que una parte importante de ese patrimonio entre olvidado y perdido vuelva a la luz. ¿Sería mucho pedir que apareciera también, poco a poco, tan modestamente como muchas veces fue escrito, intentando abrirse paso humildemente, en las programaciones de nuestras orquestas? Son músicas que nos retratan. Y, las mejores de ellas, obras de arte que no merecen el olvido.



Diseño
de portada
Argonauta
Foto portada:
Michael Jones/
Oregon Symphony

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

Relaciones externas: Barbara McShane

Suscripciones y distribución: Choni Herrera
susccripciones@scherzo.es

Colaboradores: Cristina García-Ramos

Impresión

GRÁFICAS 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 LEER ESCUCHANDO

Creo que era Stendhal quien decía que a veces uno abre un libro creyendo que va a encontrarse con un autor y se lleva la sorpresa de encontrar a un ser humano: se espera leer literatura, y se escucha una voz. Con los cuartetos de Shostakovich sucede algo semejante. Son música, y son música de cámara,

y son una música de cámara que pertenece a la tradición tan exhaustivamente codificada desde Haydn de los cuartetos de cuerda. Pero también son algo más que no habremos escuchado nunca, ni antes ni después, una cercanía estremecedora que no sabemos nombrar, una intimidad a la que no estamos seguros de tener derecho a asistir, como cuando se leen ciertas cartas escritas por alguien que murió hace mucho tiempo y dirigidas a alguien que también ha muerto, ciertos diarios que quizás hubiera sido más prudente o más respetuoso no publicar. Antes de Shostakovich ya Janáček había transmutado el cuarteto de cuerda de conversación civilizada en testimonio íntimo, llevándolo del salón ilustrado o burgués al sótano donde se guardan los secretos. Janáček fue, en su gran amor tardío, un "mártir de la combustión interna", como dice Nabokov de Proust. Pero en materia de martirios ocultos y combustiones internas Proust o Janáček se quedan en aficionados por comparación con Shostakovich, que conoció urgencias sentimentales no inferiores a las de cualquiera de los otros dos, pero que además tuvo la inmensa mala suerte histórica de pasar los mejores años de su vida bajo la sombra del Terror de Stalin. Una enorme literatura se ha dedicado a dilucidar en la música de Shostakovich sus verdaderas posiciones políticas, tarea más vana y más imposible aún porque al hermetismo natural de la música se suma el de su autor, quien desde muy pronto no tuvo más alternativa que cubrirse con una máscara de sumisión absoluta para sobrevivir en el mundo de criminalidad irrespirable del comunismo soviético. En un libro recién aparecido, *Music For Silenced Voices*,



Wendy Lesser sigue el hilo de esa vida tortuosa y siempre amenazada a través de la historia de cada uno de los quince cuartetos, que aparecen ante nosotros como los quince cuadernos de un diario comenzado a escribir en 1938 y sólo interrumpido por la muerte. Wendy Lesser escribe desde una posición de aficionado culto, no de musicólogo ni de biógrafo experto en las fuentes primarias. Pero tiene el talento americano y británico para la divulgación de calidad, para contar los hechos y comentar las obras musicales con una claridad entusiasta, de modo que su libro acaba siendo una experiencia doble de lectura y escucha, las dos favorecidas por otro noble oficio anglosajón, el de las ediciones gratas y sólidas, austeras pero no mezquinas, con tapa dura y buen papel y bella tipografía.

Voy leyendo, y de vez en cuando interrumpo la lectura para poner uno de los cuartetos: lo escucho primero de principio a fin, luego leo en el libro las circunstancias de su composición y las explicaciones de Lesser. A continuación lo escucho de nuevo, y la lectura parece que me hace percibir mejor la música, como una buena crítica de arte que me ayuda a ver en una pintura detalles que de otro modo no habría observado. Leo despacio. Ahora voy por el verano de 1956, cuando Shostakovich termina el *Cuarteto n.º 6*, el primero después de la muerte de su amada esposa Nina. Lo que sabemos de la vida nos ilumina la obra, pero sólo hasta cierto punto. La música es una confesión, pero una confesión sin palabras en la que el secreto permanece intacto, como ocurre siempre con el alma de alguien.

Antonio Muñoz Molina

Prismas

LAS VOCES MODESTAS

Llevarse una agradable sorpresa es una de las pocas cosas que le quedan a uno para seguir encontrando sentido a la vida, sobre todo cuando el mundo anda tan revuelto —y en algunos casos muy bien revuelto porque su motivo es la busca de la libertad— como ocurre ahora. Llegar y escuchar a un excelente violonchelista en una diminuta iglesia luterana del Paseo de La Castellana tocando a J. S. Bach ante un público de un centenar de personas que no se permitieron ni una tos, es delicioso y conmovedor. El violonchelista se llama Ángel García Jermann, que fue primer violonchelo de la Orquesta de la Radio Televisión y ahora trabaja en el espléndido Octeto Ibérico de Elías Arizcuren. A mí el ambiente de recogimiento con que el público respondió me recordó una velada maravillosa de hace ya muchos años en otra iglesia protestante, esta vez en Ámsterdam un día de lluvia y de viento, con una orquesta de cámara, un coro y dos cantantes interpretando nada menos que *Un Réquiem alemán* de Brahms. Fueron esos momentos en los que deseas que el tiempo se detenga como le dice el agonizante Hotspur al príncipe Henry en *Henry IV* de Shakespeare.



En Barcelona escuché en el Palau de la Música —que escándalos financieros aparte sigue siendo un espacio maravilloso— a una orquesta modesta, la Sinfónica del Vallés, una espléndida *Cuarta Sinfonía* de mi amado Schumann. Dirigía un más que excelente maestro como lo es Víctor Pablo Pérez y la orquesta se le entregó. El resultado fue, en mi opinión, memorable y demuestra una vez más que tocar con pasión es indispensable para hacer que la música sea algo más que un conjunto de bellos sonidos, que se oyen, que no se escuchan, habitualmente como un agradable acompañamiento de una buena siesta. O que, en muchos casos, sirve de fondo para encuentros mundanos y exhibición de lujosas ropas entre la llamada gente bien.

Esa sorpresa y esa pasión son para mí, sin duda, el secreto que nos lleva tan lejos de la realidad que nos permite soportarla. Al final uno se queda con ganas de seguir y seguir escuchando y aplaudiendo a quien o quienes son capaces de llevarnos tan lejos: tan lejos que nos ayuda a vivir.

Javier Alfaya

sch^{er}zo

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

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

Deseo suscribirme, hasta nuevo aviso, a la revista SCHERZO por períodos renovables de un año natural (11 números) comenzando a partir del mes de nº.....

El importe lo abonaré de la siguiente forma:

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

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

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

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

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

El importe de la suscripción será:

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

El precio de los números atrasados es de 7 €

Tratamiento automatizado de datos personales.- Los datos recabados formán parte de los ficheros de la empresa, y son necesarios para la formalización de las suscripciones, su facturación y seguimiento posterior. Los datos se tratarán y protegerán según la 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

SIMETRÍA Y PROPORCIÓN

Circularidad y simetría son consustanciales con la música misma: así, disponiendo las notas del total cromático temperado a distancia de quinta se cierra un dodecágono; tomados de cuatro en cuatro, los vértices opuestos de este polígono forman cuadrados que contienen acordes de séptima disminuida, resultantes de dividir la octava en partes iguales de un tono y medio cada una. La posición de esos cuadrados define entre ellos relaciones de dependencia de modo tal que, asignando a uno la función de tónica, el cuadrado girado treinta grados a su izquierda contiene las subdominantes, y el de la derecha, las dominantes. Ernő Lendvai ha demostrado que Béla Bartók emplea esta simetría circular para utilizar indistintamente como tónica las notas que ocupan los vértices opuestos de un mismo cuadrado, situadas a distancia de tritono: así, en una obra como la *Música para cuerdas, percusión y celesta*, verdadera quintaesencia de su estilo final, cada movimiento

progresiva hacia polaridades situadas a ese trecho interválico. La fuga inicial sigue un itinerario de la a mi bemol que se repite en el Allegro conclusivo, mientras los movimientos centrales se disponen simétricamente en desplazamientos cuyos extremos se asientan sobre do natural y fa sostenido, invirtiendo esas polaridades en los respectivos episodios centrales: los movimientos extremos definen la diagonal principal del cuadrado de tónicas, mientras los movimientos centrales hacen lo propio en la secundaria.

El Adagio situado en tercera posición es uno de los momentos más singulares de toda la música del siglo XX, y comienza de forma insólita: un diálogo entre un xilófono y un timbal que efectúa *glissandi* que abarcan el tritono fundamental. De inmediato los contrabajos presentan una doble pedal sobre dicho intervalo: cabe considerar el fa sostenido como tónica primaria y el do natural como secundaria. Sobre ese fondo armónicamente ambiguo se desarrolla un recuerdo de la fuga del primer movimiento: la tonalidad, no explícita, es la de fa sostenido, mientras el xilófono puntúa las escansiones entre las frases y remata la clausura.

Otro recuerdo del tema fugado introduce la segunda sección del movimiento: una nueva idea aparece en un registro tímbrico onírico e irreal en la celesta y el sobreagudo de los violines primeros, sobre *glissandi* de los segundos violines del primer grupo y pedales con choques de segundas mayores en los violines del segundo.

La tercera parte es una lenta transición protagonizada en exclusiva por los intervalos de tritono que, en forma de acordes paralelos, se escuchan en el piano sobre otra doble pedal en los contrabajos sobre el mismo intervalo (mi bemol-la natural ahora): la ambigüedad armónica crea una indefinible sensación de amenaza, incrementada al desdibujarse la rítmica merced a los *glissandi* ascendentes y descendentes de piano, celesta y arpa. Un ascenso de las cuerdas en trémolos insinúa paulatinamente el tono de mi bemol, hasta que la tensión acumulada estalle en un *fortissimo* que abre el episodio central,

dramático *Höbepunkt* del movimiento.

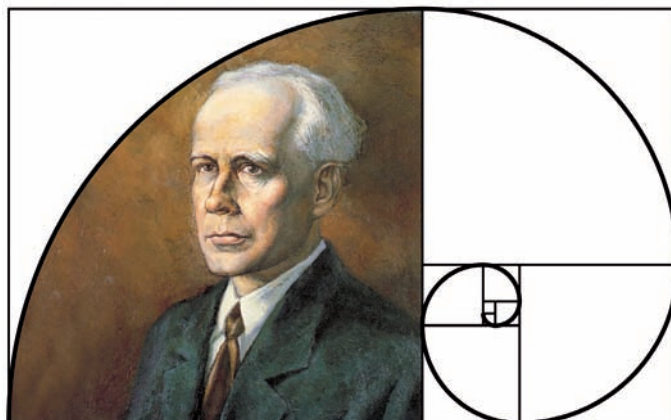
Toda la materia armónica del segmento central se basa en figuras simétricas: un tritono (fa-si en violonchelos y contrabajos), una triada aumentada (do-mi-sol sostenido) en los violines del primer grupo y otra disminuida (do sostenido-mi-sol natural) en los del segundo. Sobre esa detención armónica se presenta una figura de cinco notas (derivada de la escala octatónica de que nace el material para la fuga del movimiento de apertura) que se presenta en forma directa y retrógrada.

A partir de este instante, el movimiento gira sobre sí mismo, iniciándose un sistemático proceso de disolución: la primera etapa es un vertiginoso estrecho, una serie de cánones en que la enigmática figura central se precipita sobre sí misma a una parte de distancia recorriendo los doce grados según el círculo de quintas, con un efecto de vaciamiento de sentido. A partir de ahí las secciones iniciales se recapitulan

completando un esquema simétrico pero defectivo en cuanto a las duraciones ya que, con un golpe de genio por parte de Bartók, esa simetría esencial se combina con la división áurea del segmento: tanto el episodio de los cánones como los puntos culminantes de los restantes movimientos se sitúan justamente en ese lugar aritmético (0,618...), que es el número hacia el que converge asintóticamente el cociente de dos términos sucesivos de la serie

de Fibonacci, en la que cada término es la suma de los dos anteriores (1, 1, 2, 3, 5, 8...): si tomamos la negra como unidad de medida (con independencia de los cambios de métrica), los segmentos del Adagio antes descritos tienen duraciones en compases que corresponden a los términos de dicha serie (21, 13, 13, 21 para llegar al *Höbepunkt*, 8, 13 y 8 para la reexposición), mientras el episodio de los cánones en que comienza la disgregación temática se sitúa en el compás 55, tal y como sucedía en el movimiento inicial, modulado según las cifras 34, 21 y 13 de un total de 89 compases con *climax* igualmente en el 55. A su vez, en la intervención inicial (y final) del xilófono, en la ostensible simetría de su disposición y en la relación relativa de duraciones de sus notas se ofrece ya en epítome la integridad del diseño estructural del movimiento: 1/1, 1/1, 1/2, 1/3, 1/5, 1/8, 1/5, 1/3, 1/2, 1/1, 1/1.

La serie sistematizada por Fibonacci es conocida desde tiempos antiguos (Platón ya señalaba los primeros términos en las proporciones de los *cuatro elementos* simbólicos en la cosmogonía del *Timeo*), ha sido observada en numerosos objetos de la naturaleza y, levemente modificada, sirvió a Le Corbusier para su escala de proporciones conocida con el nombre de *Modulor*. Examinando la construcción de Bartók, la lógica de su equilibrio y su deslumbrante perfección, se vienen a la memoria las inmortales palabras de Gaudí: "originalidad es volver al origen".



CON NOMBRE PROPIO

CON NOMBRE PROPIO



De Kundry a Norma

VIOLETA URMANA

Lituania no ha sido un enclave geográfico especialmente pródigo en divulgar voces operísticas. Quizás para compensar esta penuria sin causas explicativas a la vista, cuenta en la actualidad con una de las cantantes de mayor interés del panorama lírico nacida precisamente allá, en 1961 en Marimpole, localidad cercana a la frontera polaca: Violeta Urmana. Ella y Nina Stemme son en estos días las dos sopranos líricas con posibilidades de *spinto* más catalogables, capaces de solventar con ciertas garantías el repertorio verdiano y wagneriano de mayor complejidad. En sus comienzos mezzosopraniles Urmana fue sobre todo Kundry de la que hizo su portaestandarte hasta el punto de complicarse junto a Plácido Domingo y Valeri Gergiev en la filmación de *La leyenda de Parsifal*, enésima tentativa de Tony Palmer de llevar al cine un personaje o un tema operístico. Tras varias Amneris, Azucenas, Preziosillas, Ebolis, Santuzzas, Brangianas, etc., incluso una inicial Fenena o una garantizada Suzuki, alguna Judith de Bartók, descubrió, como ella misma señalaría en un momento de oportuna confidencialidad, que cuando cantaba Adalgisa sentía que lo que necesitaba era interpretar a Norma. Pudo afirmar esta sensación cuando fue Adalgisa en Sevilla en 2000 junto a la Norma de Guleghina. Ese año marcó, sin duda, el punto de inflexión. El paso a soprano lo realizó a través de personajes de vocalidad "intermedia" como Sieglinde o Iphigénie, instalándose de inmediato y definitivamente en la tesitura de las sopranos a lo grande, las de las mayores exigencias musicales y dramáticas: Tosca, Lady Macbeth, Abigaille, Aida, Gioconda, Leonoras verdianas, hasta alcanzar el papel de soprano entre sopranos: el de Norma, que se tuvo ocasión de escuchar en Madrid el pasado año. Todo ello sin perder la milagrosa homogeneidad de registros, el colorido claro pero denso, la anchura original, la potencia y el empuje de una voz hermosa, brillante y persuasiva, emitida sin fisuras y que corre a lo largo y a lo ancho con una pasmosa seguridad. Se trata por tanto de una cantante cuya mejor carta de presentación, la más inmediata, es la del impacto de su enorme estatura vocal que se complementa además con una majestuosa presencia física. Como artista, con tal incuestionable bagaje, está en crecimiento, en maduración, a partir siempre de unos conceptos "clásicos"

en los que hace primar la música sobre el drama, la contención sobre el exceso. Esto le permite penetrar en un espacio profesional al que no todas las colegas de sus características tienen fácil acceso: el de la canción de cámara, en el que la voz ha de plegarse al contenido íntimo del discurso musical. Porque Urmana es también, a pesar de la opulencia de sus medios, una selecta intérprete de sala de concierto, bien sea con Mahler y, en especial, su terminal *Canción de la tierra*, bien se enfrente a un cancionero multicolor, de Zemlinsky, Berg y Strauss a Chaikovsky o Rachmaninov sin dejar de lado a Berlioz o Duparc.

Fernando Fraga

Valencia. Palau de la Música. 6-III-2011. **Madrid. Teatro de la Zarzuela.** 8-III-2011. **Violeta Urmana**, soprano; **Jan Philip Schulze**, piano. Obras de Duparc, Mahler, Strauss, Liszt, Chaikovsky y Rachmaninov.

DISCOGRAFÍA SELECCIONADA

GIORDANO: *Andrea Chénier*. Decca (2007).

MAHLER: *La canción de la tierra*. Deutsche Grammophon (1999).

MASCAGNI: *Cavalleria rusticana*. DVD Opus Arte (2007).

PONCHIELLI: *La Gioconda*. EMI (2002).

PUCCINI: *Ritrovato*. DG. (2008).

STRAVINSKI: *El ruiseñor*. CD-DVD Virgin (1999).

VERDI: *Oberto*. Philips (1996).

— *Il trovatore*. Sony (2000).

— *Don Carlo*. DVD Opus Arte (2004).

— *Aida*. DVD Decca (2007).

— *La forza del destino*. DVD TDK (2007).

— *Réquiem*. Profil (2007).

— *Un ballo in maschera*. DVD Opus Arte (2008).

WAGNER: *Fragmentos de Tristan und Isolde, El ocaso de los dioses*. EMI (2000-2001).

— *La Leyenda de Parsifal*. DVD Arthaus (1998).

Cantatas, canciones y Lieder de Zemlinsky (EMI, 1998), Mahler (DG, 2003), Liszt, Berg y Strauss (Faro, 2003), Berlioz (Oehms, 2003).

Los gustos reunidos

JEAN-GUIHEN QUEYRAS



Yoshimori Mido

La atracción por la diversidad, por una necesidad imperiosa de querer conocerlo todo parece conducir la vida de Jean-Guihen Queyras desde sus mismos orígenes. Nacido en Montreal, residente en Argelia desde los cinco años y establecido en Francia, en la pequeña localidad provenzal de Forcalquier, a partir de los ocho, Queyras estudió en Manosque con Claire Rabier y Reine Flachot y posteriormente en el recién creado Conservatorio Superior de Lyon. Aconsejado por Alain Meunier, su profesor de música de cámara, Queyras perfeccionó su formación en la alemana Friburgo con Christoph Henkel, un alumno de Starker, y Tim Eddy, antiguo discípulo de Casals y Bernard Greenhouse.

La incorporación del joven músico al Ensemble Intercontem-

porain, en donde pronto asume tareas de solista —recuérdense sus formidables interpretaciones del *Concierto* de Ligeti (1992) y del no menos endiablado *Messagesquise* de Boulez (1999)—, corrobora su idoneidad para el repertorio contemporáneo. Queyras reconoce tener una impagable deuda con Boulez: la exigencia del rigor y del trabajo a fondo para conseguir desentrañar los más íntimos recovecos de cada partitura.

Pero la curiosidad del músico no se detiene aquí. Acostumbrado desde niño a escuchar en su casa la particular sonoridad de las cuerdas de tripa —a sus padres les encantaban las interpretaciones historicistas y, desde los años setenta, poseían numerosas de grabaciones de Harnoncourt,

Leonhardt y Kuijken— Queyras trabaja con formaciones de instrumentos originales como la Orquesta Barroca de Friburgo y Concerto Köln y con solistas como Anner Bylisma y Davitt Moroney.

Quien desee conocer sus cualidades como intérprete “a la antigua” no tiene más que oír sus versiones de los *Conciertos para violonchelo* de Haydn y Monn. Los que prefieran descubrir por qué Queyras es, hoy por hoy, uno de los mayores defensores del repertorio chelístico de los siglos XX y XXI (desde los ya clásicos Britten, Dallapiccola, Veress, Berio y Ligeti hasta los más recientes Harvey, Amy, Lindberg, Saariaho, Hosokawa, Fedele y Mantovani, pasando por Zimmermann, Schnittke, Donatoni, Carter, Dutilleux, Kurtág o Lachenmann) sólo debe escuchar cualquiera de sus excelentes registros. Apasionado de la música de cámara, Queyras forma parte —junto con Tabea Zimmermann, Antje Weithaas y Daniel Sepec— del Cuarteto Arcanto. También toca habitualmente con solistas de la talla de Isabelle Faust, Alexandre Tharaud, Emmanuel Pahud o Alexander Melnikov, además de enseñar en la Musikhochschule de Stuttgart y codirigir los Rencontres Musicales de Haute-Provence en Forcalquier.

De Vitali y Bach a Henze y Crumb, con paradas en Britten, Dutilleux y Berio, el recital de Queyras en el ciclo Liceo de Cámara es un precioso y elocuente muestrario de sus múltiples saberes.

Juan Manuel Viana

Madrid. Auditorio Nacional. 2-III-2011. Jean-Guihen Queyras, violonchelo. Obras de Vitali, Bach, Britten, Berio, Henze, Dutilleux y Crumb.

DISCOGRAFÍA SELECCIONADA

BACH: *Suites para violonchelo solo*. Harmonia Mundi.

BARTÓK: *Cuartetos de cuerda n.ºs 5 y 6*. CUARTETO ARCANTO. Harmonia Mundi.

BEETHOVEN/HUMMEL: *Tríos con piano*. DANIEL SEPEC, violín; ANDREAS STAIER, piano. Harmonia Mundi.

BOULEZ: *Messagesquise*. ENSEMBLE DE VIOLONCELOS DE PARIS. Director: PIERRE BOULEZ. Deutsche Grammophon.

BRITTEN: *Suites para violonchelo solo*. Harmonia Mundi.

DEBUSSY/RAVEL/DUTILLEUX: *Cuartetos de cuerda*. CUARTETO ARCANTO. Harmonia Mundi.

DEBUSSY/POULENC: *Obras para violonchelo y piano*. ALEXANDRE THARAUD, piano. Harmonia Mundi.

DUTILLEUX: *Tout un monde lointain...* ORQUESTA NACIONAL DE BORDEAUX-AQUITAINE. Director: HANS GRAF. Arte Nova.

DVORÁK: *Concierto para violonchelo*. PHILHARMONIA DE PRAGA. Director: JIRÍ BELOHLÁVEK. *Trío con piano "Dumky"*, op. 90.

ISABELLE FAUST, violín; ALEXANDER MELNIKOV, piano. Harmonia Mundi.

DVORÁK: *Trío con piano*, op. 65. ISABELLE FAUST, violín; ALEXANDER MELNIKOV, piano. Harmonia Mundi.

HAYDN/MONN: *Conciertos para violonchelo*. ORQUESTA BARROCA DE FRIBURGO. Directora: PETRA MÜLLEJANS.

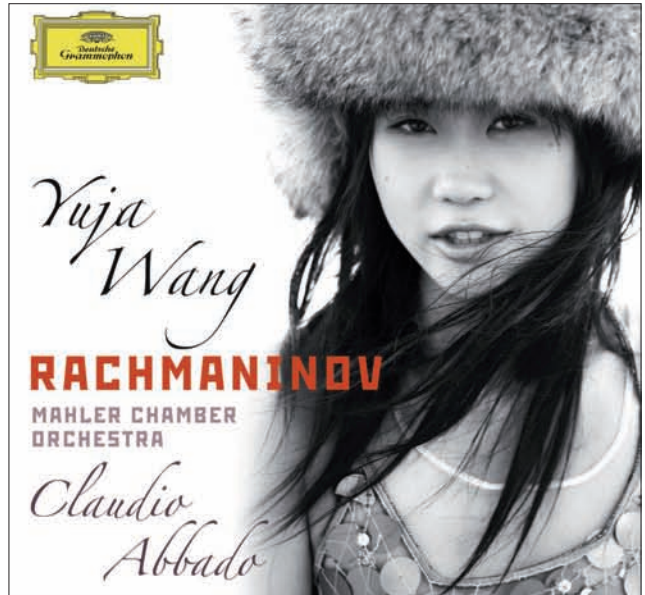
KODÁLY: *Sonata*, op. 8. *Sonatina*. **KURTÁG/VERESS:**

Obras. ALEXANDRE THARAUD, piano. Harmonia Mundi.

LIGETI: *Concierto para violonchelo*. ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN. DIRECTOR: PIERRE BOULEZ. Deutsche Grammophon.

MANTOVANI/SCHOELLER/AMY: *Conciertos para violonchelo*. ORQUESTAS DIVERSAS. Directores: GÜNTHER HERBIG, ALEXANDER BRIGER, GILBERT AMY. Harmonia Mundi.

SCHUBERT: *Sonata "Arpeggione"*. **WEBERN/BERG:** *Obras*. ALEXANDRE THARAUD, piano. Harmonia Mundi.



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

RAPSONDIA SOBRE UN TEMA DE PAGANINI, op. 43

YUJA WANG

MAHLER CHAMBER ORCHESTRA / CLAUDIO ABBADO



deutsche Grammophon.com

universalmusic.es



EN CASTELLANO

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Dotado con 400.000 euros

LACHENMANN, PREMIO FRONTERAS DEL CONOCIMIENTO

El Premio Fundación BBVA Fronteras del Conocimiento en la categoría de Música Contemporánea, dotado con 400.000 euros, ha sido concedido en esta nueva edición al compositor alemán Helmut Lachenmann. El jurado ha destacado la importancia de sus trabajos creativos que, “a partir de un conocimiento profundo del pasado musical, han ensanchado el mundo de los sonidos durante los últimos 50 años como no lo han hecho los de ningún otro compositor contemporáneo”.

Y añade que “ha sido y sigue siendo el creador de nuevas formas de expresión musical que han ejercido una profunda influencia en el modo en que comprendemos y escuchamos música en todo el mundo. Ha conducido a su público hasta territorios inexplorados de la experiencia musical”. El jurado fue presidido por Jürg Stenzl y estuvo formado, además, por Cristóbal Halffter, ganador del premio en 2010, como secretario, Hugues Dufourt, Ranko Markovic, Siegfried Mauser y Dieter Torkewitz.



Alain Roux

En su II Edición

DAVID HERNÁNDEZ RAMOS, PREMIO VILLA ROJO

El compositor David Hernández Ramos (México, DF, 1975) ha obtenido el III Premio Internacional de Composición “Jesús Villa Rojo” —organizado por la Fundación Siglo Futuro de Guada-

lajara y con el patrocinio de la Fundación BBK— por su obra *Notturmo II* para clarinete y trío de cuerda. El jurado, integrado por Miguel Azguime, José Luis Campana, Antonio Martín Moreno, Ennio Morricone,

Jesús Villa Rojo y Juan Garrido Cecilia, destacó de la obra premiada “la concentración de las ideas que mutan y se superponen entre sí y que atraen en su constante y permanente evolución”.

XXVIII Festival de Música Antigua de Sevilla

MANIERISMOS Y EXTREMOS

Llega el Festival de Música Antigua de Sevilla en su vigésimo octava edición con un cargamento de excelentes propuestas que, bajo la dirección de Fahmi Alqhai, incluyen ejes de interés como *Manierismos y extremos musicales*, *Café Barroco* —con sus cenas-concierto—, la *III Semana de la viola da gamba* y *Sevilla y sus músicos*. Todo empezará el domingo día 6 con un concierto de Intonaciones dedicado a Carlo Gesualdo y concluirá el domingo 20 con una propuesta de tan interesante título como *¿Al límite de la*

interpretación histórica? La respuesta la ofrecerá la Orquesta Barroca de Sevilla, con Giuliano Carmignola como solista y director en obras de Mendelssohn y Schubert. En el ciclo dedicado a la viola da gamba aparecen —solos o acompañados— los nombres de Ventura Rico, Nima Ben David, Vittorio Ghielmi, Rodney Prada, Juan Manuel Quintana y Jordi Savall. Además, programas tan interesantes como el dedicado a Barbara Strozzi y otras compositoras de su tiempo a cargo de Adriana Fernández y Manfredo Kraemer o a *Le*



GRAINDELAVOIX

Koen Broos

lacrime di Eros por la Accademia del Piacere. A destacar igualmente la presencia de ese grupo sorprendente que es Graindelavoix en un programa dedicado a Ockeghem, el encuentro de Hippocampus —y Raquel Andueza entre otros solistas— con Bach, o de *Musica Ficta* o el Coro Barroco de Andalucía con Tomás Luis de Victoria.

XVI Ciclo de Grandes Intérpretes RAFAL BLECHACZ: DESLUMBRAR Y CONVENCER

Cada año el Ciclo de Grande Intérpretes de la Fundación Scherzo procura ofrecer a sus seguidores un nombre nuevo, alguien que todavía no ha formado parte de ese grupo de excepcionales pianistas que han ido construyendo su historia a lo largo de dieciséis ediciones. Ese nombre es esta vez el polaco Rafal Blechacz (Naklo nad Notecia, 1985), clamoroso ganador en 2005 del Concurso Chopin de Varsovia, tanto como para alzarse con los cinco galardones que concede el certamen. Uno de los miembros de aquel jurado, el irlandés John O'Connor —un pianista para pianistas— afirmó entonces que se trataba de “uno de los más grandes artistas que he escuchado en mi vida”. Tras el premio, vino el contrato en exclusiva con Deutsche Grammophon y la aparición de unos cuantos discos que se erigieron inmediatamente en referencias. En sólo cinco años, Blechacz ha alcanzado un prestigio que nada tiene que ver con el paso efímero de tantas luminarias del teclado. En él hay una clase muy especial, una musicalidad y una técnica que primero deslumbran y enseguida convencer. Su programa en el Ciclo es perfecto para revelar sus características a nuestro público. No faltará la demostración de por qué su Chopin es excepcional —*Baladas n.º 1 y n.º 2, Cuatro mazurcas, op. 41, Dos polonesas, op. 26*— ni tampoco una referencia a la otra música polaca —*Sonata n.º 1 de Szymanowski*. Junto a las obras de sus compatriotas escucharemos también las *Variaciones sobre el aria “Lison dormait”* de Mozart y *La isla alegre* de Claude Debussy.

Madrid. Auditorio Nacional. 22-III-2010. Rafal Blechacz, piano. Obras de Mozart, Debussy, Szymanowski y Chopin.

Necrología

MARGARET PRICE

La voz de esta soprano galesa, nacida el 13 de abril de 1941 cerca de Blackwood, fallecida el pasado 28 de enero, se había desarrollado y adquirido sus primeros brillos en el Trinity College de Londres. Pronto se vio que en aquella tierna garganta había un diamante, ya en parte pulido y que en pocos meses se revistió de insólito fulgor. El timbre era rico y carmoso, el metal reluciente y magníficamente labrado, provisto de reflejos áureos, la extensión más que suficiente, la homogeneidad sonora ejemplar en virtud de una espléndida administración del aliento. Con todo ello, el canto de Price resultó siempre fácil, desahogado, natural. Lo que enseguida puso de manifiesto nada más salir del Coro Ambrosiano donde hizo sus primeros pinitos para debutar en la Ópera Galesa de Cardiff como Cherubino. Era la temporada 1962-1963. Poco después se presentaba como Nannetta en el *Falstaff* de Verdi. La voz estaba creciendo pero aún poseía reflejos de cierta ligereza, que pronto desaparecieron para definir un espectro primordialmente lírico de evidente robustez, con el tiempo virado hacia lo *spinto*. Las partes más apro-

piadas a su instrumento fueron cayendo por sí solas: Amelia de *Simon Boccanegra*, Mimì de *La bohème*, Pamina de *La flauta mágica*, que enlazó con los demás grandes papeles mozartianos. Esas damas sufrientes, Doña Ana, Doña Elvira, Fiordiligi, Konstanze, acabaron siendo sus principales caballos de batalla y la condujeron a otros cometidos verdianos y, por otro lado, a protagonistas líricas de la ópera alemana, como Agathe o Ariadne. Su radio de acción no fue demasiado amplio y se limitó a cantar casi siempre en los mismos lugares: Covent Garden, Ópera de Múnich, Ópera de Gales, Ópera de Viena, Glyndebourne... Se exhibió también en recital, mostrando su lado más aristocrático, un punto falto de íntima expresividad poética. Un problema de kilos la alejó a veces de la escena, donde no pasaba de ser una modesta actriz. No grabó mucho, pero grabó bien, incluso una *Isolda*, en principio no del todo afín a su instrumento y a sus medios. Enferma del corazón, se había retirado en 1999.

Los Conciertos de Radio Clásica

MUCHA MÚSICA ESPAÑOLA

A finales de enero comenzaba la actual temporada de Los Conciertos de Radio Clásica. Y en este mes de marzo llega en sus programas un verdadero torrente de música española, con lo que se cumple la siempre saludable obligación que la radio pública tiene de fijarse en el patrimonio propio, esta vez con alguna incursión complementaria llegada de Hispanoamérica. Del 5 al 26 de marzo, todos los sábados del mes, por tanto, el Teatro Monumental acoge este ciclo que a lo largo de esos cuatro conciertos ofrecerá obras de, entre otros, Pinzón, Morales Caso, Torres, Salazar, Bacarisse, Ernesto Halffter, Remacha, Gomis, Iradier, Granados y Guastavino. Los intérpretes serán solistas de la Orquesta y Coro de RTVE. La entrada es gratuita. ¿Qué mejor cosa que hacer en Madrid, un sábado por la mañana y con la primavera en puertas?



Madrid. Teatro Monumental. 5/26-III-2010.
Los Conciertos de Radio Clásica.

Del Liceu al Palau

LOS CAMBIOS NO HAN HECHO MÁS QUE EMPEZAR

El antaño apacible mundo musical barcelonés vive tiempos convulsos. Hay nerviosismo en no pocas instituciones, al hilo del drástico cambio político y, también, al de algunas decisiones personales que han añadido presión a una época de cambios que no ha hecho más que empezar. De entrada, la irrupción del socialista Ferran Mascarell en el primer gobierno de Artur Mas como flamante *Conseller* de Cultura ha sentado mal en algunas filas de la familia socialista y en no pocas de Convergència i Unió. Pero al margen de ciertas luchas intestinas por el poder, la elección de Mascarell es, sin duda, un acierto. Conoce muy bien el paño cultural, sabe dónde fallan las costuras y cómo hay que venderlo fuera para lograr la ansiada proyección internacional de la cultura catalana. Tiene prestigio, ideas, capacidad de gestión y goza del respeto entre los intelectuales y gestores de la actividad cultural, algo sumamente importante en una sociedad harta de políticos mediocres. Sólo nos tememos que la música, como casi siempre sucede por estos lares, se quede en la última fila de sus inminentes preocupaciones. Sería una lástima, porque hay que corregir no pocas carencias, desde el rumbo que está tomando el Liceu a las crisis no resueltas en la OBC, la errática política de apoyo a la creación contemporánea, la necesidad de reordenar el mapa de orquestas y auditorios catalanes para dotarlos de programaciones coherentes y ambiciosas, el firme apoyo a los intérpretes y grupos del país, una más comprometida colaboración con los promotores privados y toneladas de imaginación, sano riesgo e incluso más sentido comercial para enterrar la grisura de tantas programaciones trilladas y dar cabida a las tendencias, a los compositores, a

Musika-Música en Bilbao

DIEZ AÑOS DE UN MILAGRO

Musika-Música cumple su décimo aniversario y lo celebra con Mozart. Ese pequeño milagro —tras el que hay un admirable trabajo artístico y de organización— que cada año a primeros de marzo se produce en Bilbao se alía a quien fue su protagonista —junto a Haydn— el primer año de su andadura. Así, los días 4, 5 y 6 el palacio Euskalduna acogerá un total de sesenta y seis conciertos dedicados a todos los aspectos de la obra del salzburgués, del piano a la ópera pasando por la música de cámara, la sinfónica, las obras concertantes o las religiosas. Entre las orquestas invitadas, la Sinfónica de Bilbao, Real Filharmonía de Galicia, Sinfonia Varsovia o Das Neue Orchester, con directores como Günter Neuhold, Antoni Ros-Marbà, Michel Corboz o Christoph Spering. Iván Martín, Luis Fernando Pérez o Judith Jáuregui están entre los pianistas españoles impresionables ya en la cita bilbaína. Y como todos los años esos nombres que parecieran pasar inadvertidos pero que el buen degustador sabe que conviene no perderse, así el viola Vladimir Mendelssohn, la arpista Isabelle Moretti, el trío que formarán Gérard Caussé, José Luis Estellés e Igor Chetuev o el dúo de pianos de Jean-Claude Pennetier y Christian Ivaldi. Gran invitado es este año el pianista húngaro Dezső Ránki, en plena forma, y bienvenido de nuevo ese artista exquisito que es Abdel Raman El Bacha.

las formaciones que lideran la vida concertística internacional. Baste decir, a título de ejemplo, que en los auditorios catalanes siguen sin existir músicos como Kurtág, Golijov, Tan Dun, Rautavaara, Harvey y un largo etcétera en el que está la mayoría de creadores españoles. Tiempo al tiempo, de momento lo que toca es felicitarnos por la elección de Mascarell y esperar acciones concretas en el ámbito musical.

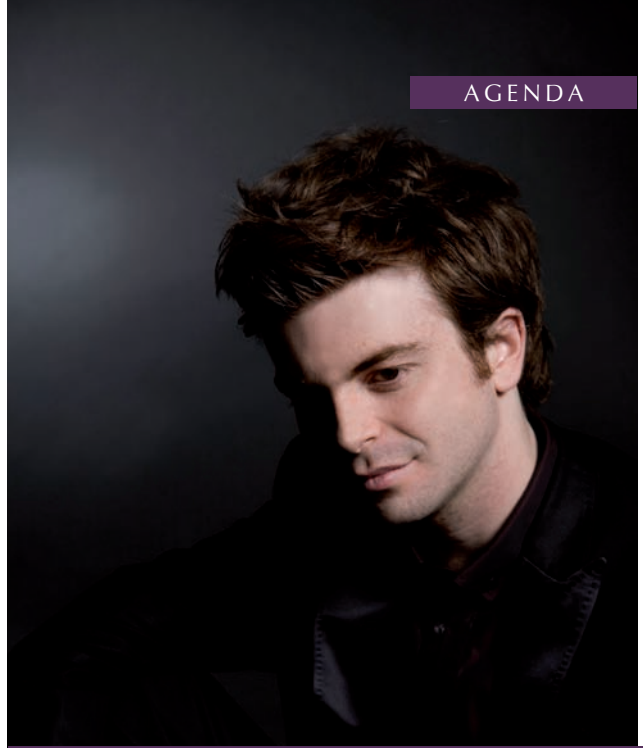
Otra buena noticia es el nombramiento de Joan Oller como director del Palau. Tiene la experiencia en la gestión y las ideas necesarias para relanzar la actividad del templo modernista, aunque deberá sortear no pocas presiones e intereses personales de algunos músicos que se mueven mejor en los pasillos del poder que en el circuito profesional. Más oscuro está el futuro del Auditori. La marcha de Oller abre la veda y los políticos, en lugar de buscar una terna de candidatos entre los mejores gestores de salas de conciertos europeos —los hay que están deseando pasar una temporada en esa Barcelona tan de moda— se han limitado, de momento, a recibir currículum. Los rumores se disparan y circulan nombres de aspirantes que, de verdad, dan puro miedo por la incompetencia y falta de experiencia que pesa sobre sus bien promocionadas espaldas. Queda mucho trabajo que hacer en el Auditori, y fijar de una vez por todas el buen rumbo en la gestión de la OBC no es la única. Para hacerlo se necesita un buen profesional, así que lo mejor que pueden hacer es poner un cartel bien grande en la fachada del Auditori con el siguiente anuncio: “Se necesita director general, por favor, abstenerse aficionados”.

Javier Pérez Senz

IX Ciclo de Jóvenes Intérpretes

DAVID KADOUCH: LA ESTRELLA QUE VIENE

Lo último que ha ganado David Kadouch (Niza, 1985) ha sido —y por unanimidad— el premio ICMA al mejor artista joven del año. Antes, en febrero de 2010, hizo lo propio en los Victoires de la Musique. Casi se diría que como era de esperar, pues Kadouch ya había sido el mejor alumno, en 2009, de la Escuela Reina Sofía, donde se ha formado, desde el curso 2003-2004, con Dimitri Bashkurov en la Cátedra de Piano Fundación Banco de Santander. Seleccionado por el propio Daniel Barenboim, participó en el DVD *Barenboim on Beethoven* (EMI) y ha grabado igualmente, para Naxos, el *Concierto "Emperador"* de Beethoven con la Orquesta de Cámara de Colonia dirigida por Helmut Muller-Bruhl. Kadouch es eso que podríamos llamar una nueva estrella del piano pero con poderosas razones para serlo. Las que desplegará en forma de un bello y exigente programa el día 7: *Variaciones en fa menor* de Haydn, *Concierto sin orquesta* de Schumann y *Cuadros de una exposición* de Musorgski.



Madrid. Teatro de la Zarzuela. 7-III-2010. David Kadouch, piano. Obras de Haydn, Schumann y Musorgski.

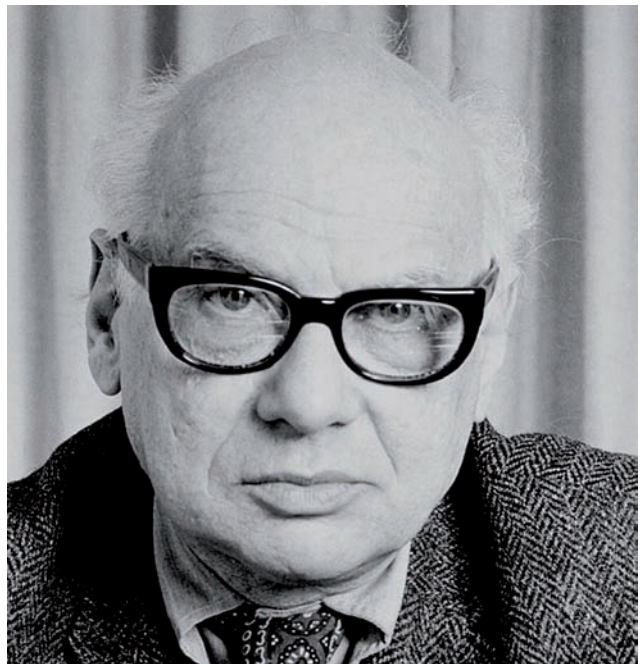
Necrología

MILTON BABBITT

Con el fallecimiento de Milton Babbitt, a los 94 años de edad, desaparece el que muy probablemente haya sido el gran valedor de la escritura serial en el último medio siglo. A este respecto, casi se le podría mirar como un académico, un conservacionista de una técnica que en Europa hace mucho tiempo que quedó aparcada. Su influencia hay que medirla sobre todo desde el plano teórico y el de la enseñanza, donde ha dejado un puñado importante de alumnos que, con el tiempo, se han convertido en músicos de cierto peso, que van desde el autor de canciones Stephen Sondheim hasta el minimalista Paul Lansky o el autor de música mixta que es Mario Davydovsky. El radio en el que se ha movido principalmente Babbitt ha sido el del ámbito universitario norteamericano. Incluso las grabaciones de su música se deben a iniciativa de los sellos de Estados Unidos, mientras que en Europa, tal vez por el aura de impenetrabilidad de su obra, nunca ha sido llevada al disco en forma de monografías. Hasta en los festivales europeos de nueva música, su nombre es todavía una rareza.

Con piezas escritas en los años 50, como *Tres composiciones para piano* o *Composición para doce instrumentos*, traza Babbitt un sistema personal que se basa en una gran complejidad de escritura y una notable sutilidad en el empleo de los intervalos. Su reformulación se acompaña de una exploración de la materia sonora en lo que tiene ésta de lógica y de abstracción, ya se trate de música instrumental o electrónica. Movido por la necesidad de extrapolar las funciones seriales en el ámbito de los parámetros acústicos, organiza su análisis a partir de la teoría de los conjuntos, muy en boga a mediados del siglo XX, y que el compositor puede tomar como punto de referencia para diseñar cada obra, como es el caso de *Composición para cuatro instrumentos*, que se funda en una serie que Webern planteara en su *Concierto, op. 24*.

Los ensayos teóricos de Babbitt (*Some aspects of twelve*



tone compositions, Twelve tone rhythmic structure and the electronic medium), dicen mucho acerca de su personalidad y su necesidad de control sobre la serialización de los parámetros, los cambios en el timbre y el color y, finalmente, sobre la adaptación al medio electrónico de los registros de los instrumentos convencionales, en la certeza de que solamente así se podrán conseguir efectos que no están al alcance de los propios instrumentistas.

Francisco Ramos

Guth vuelve a Wagner en Barcelona

SOBERBIO, INQUIETANTE *PARSIFAL*

Gran Teatro del Liceu. 20-II-2011. Wagner, **Parsifal**. Klaus Florian Vogt, Anja Kampe, Hans-Peter König, Alan Held, John Wegner, Ante Jerkunica. Director musical: **Michael Boder**. Director de escena: **Claus Guth**. Escenografía y vestuario: Christian Schmidt. Iluminación: Jürgen Hoffmann. Nuevo montaje, coproducido por la Ópera de Zúrich y el Liceo.



Klaus Florian Vogt en *Parsifal* de Wagner en el Teatro del Liceo

BARCELONA Vuelve *Parsifal* al Liceu seis años después del polémico montaje de Nikolaus Lehnhoff que protagonizó Plácido Domingo, y lo hace en una nueva y sensacional coproducción del coliseo barcelonés con la Ópera de Zúrich firmada por Claus Guth, quien en su anterior experiencia liceísta, con *Meistersinger*, cosechó los más sonoros abucheos. Con el estreno de este montaje, con el que *Parsifal* cumple su función número 100 en el Liceu, Guth se anota un rotundo éxito. Se oyeron algunos abucheos, pero triunfaron con rotundidad los aplausos. Las ideas de Guth, si se acepta el juego teatral, son coherentes y están desarrolladas con admirable eficacia. Teatro musical de calidad que Michael Boder dirige con autoridad, claridad y agitación permanente al frente de una orquesta que, tras un prelude algo titubeante, fue ganando aplomo hasta alcanzar un rendimiento muy estimable.

Guth convence con una lectura que, además de aportar dinamismo teatral a una obra de por sí bastante estática, revela inquietantes perfiles y conexiones de sus personajes. Ambienta la acción en un sanatorio, tras el desastre de la Primera Guerra Mundial, periodo de una nada inocente efervescencia wagneriana. No le interesan mucho los elementos religiosos del *festival escénico sacro* soñado por Wagner: concentra su mirada en los miedos y obsesiones de una sociedad cerrada y desorientada que necesita la presencia de un líder para encontrar su futuro. No andan lejos las sombras del nazismo, de cualquier fanatismo, de cualquier líder carismático, ese *loco puro* capaz de disfrazar su ignorancia con el traje de rendidor. La escenografía giratoria —un inspirado y eficaz trabajo de Christian Schmidt— proporciona gran animación teatral, enriquecida con proyección de imágenes.

Impresionante, desde cualquier punto de vista, el

trabajo del bajo Hans-Peter König en la piel de Gurnemanz, el personaje que lleva el peso del relato: voz robusta y maravillosa expresividad. Se llevó los aplausos más sonoros, junto a la soprano Anja Kampe —Kundry de intensos y variados acentos— y el tenor Klaus Florian Vogt, cuya voz, ligera, sin la consistencia heroica que pide Parsifal, no le impide dar gran relieve a su interpretación gracias a la variedad y refinamiento de los matices. El barítono-bajo Alan Held es un Amfortas de notable fuerza dramática que sólo tiene en contra el escaso atractivo de su voz. Rotundo en lo vocal Ante Jerkunica (Titirel) y correcto John Wegner (Klingsor). Buena labor del equipo de muchachas-flor, caballeros y escuderos y eficaz respuesta coral, aunque la mala ubicación de los coros internos, casi inaudibles, les restó brillantez. Una mediocre amplificación arruinó la sonoridad de las campanas.

Javier Pérez Senz

Ciclo de la OBC

DOS JÓVENES SOLISTAS

Barcelona. Auditori. 4-II-2011. **Ilya Gringolts**, violín. Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Director: **Hannu Lintu**. Obras de Wagner, Schumann y Liszt. 11-II-2011. **Jean-Guihen Queyras**, violonchelo. OBC. Director: **Tuomas Hannikainen**. Obras de Kraus, Schumann y Nielsen.

Aunque en sentido estricto el “año Schumann” ya debería haber terminado, la OBC lo sigue conmemorando y empezó febrero con dos programas que incluyeron dos conciertos del compositor alemán, el *Concierto para violín en re menor* y el *Concierto para violonchelo en la menor* que propiciaron el debut al lado de la OBC de dos jóvenes solistas que despuntan en el panorama internacional, el violinista Ilya Gringolts y el violonchelista Jean-Guihen Queyras.

El tardío *Concierto para violín*, compuesto en 1853, a las puertas de la enfermedad que conduciría a Schumann a la demencia, es una pieza de interpretación hartamente rara y, de hecho, aun siendo de Schumann, está casi fuera



JEAN-GUIHEN QUEYRAS

Marco Berggreve

del repertorio. La obra, que casi anuncia el desastre que

se avecinaba, presenta atisbos de genialidad pero en conjunto es débil, incoherente, redundante y dispersa. Gringolts la defendió con capacidad y empeño, pero difícilmente podía brillar. Aun así, se acreditó como un importante solista a tener muy en cuenta.

Mejor lo tuvo Jean-Guihen Queyras que se las vio con el soberbio *Concierto para violonchelo*. Con técnica brillante, fácil y suelta, buen sonido y expresividad equilibrada, el joven solista le sacó a la célebre página un partido extraordinario y obtuvo con ella un éxito verdaderamente apoteósico.

En el podio orquestal se sucedieron dos directores finlandeses. En el primer concierto, Hannu Lintu ofreció una lectura correcta del

Preludio del acto I de “Lohengrin” y una versión aparatosa y sin demasiado interés de la *Sinfonía Faust* de Liszt presentada en su versión original, sin coro.

El segundo concierto estuvo dirigido por Tuomas Hannikainen que actuó en substitución del anunciado Thomas Dausgaard que canceló su actuación por enfermedad. Hannikainen dirigió correctamente la *Sinfonía en do mayor VB 138* de Joseph Martin Kraus, riguroso contemporáneo de Mozart y se esmeró mucho más, se empleó más a fondo y obtuvo mejores resultados con la *Sinfonía n.º 5* de Carl Nielsen.

El rendimiento orquestal fue globalmente correcto en ambas sesiones.

Xavier Pujol

Temporada de cámara Palau 100

CUANDO EL LIED ES COSA DE TRES

Barcelona. Petit Palau. 8-II-2011. **Juliane Banse**, soprano; **Sabine Meyer**, clarinete; **Aleksandar Madzar**, piano. Obras de Lachner, Schumann, Spohr y Schubert.

El ciclo de cámara de Palau 100 se apunta uno de los éxitos indiscutibles de la temporada musical barcelonesa gracias a la estupenda velada liederística que ofreció en la sala Petit Palau el trío formado por la soprano alemana Juliane Banse, su compatriota, la clarinetista Sabine Meyer y el pianista serbio Aleksandar Madzar. De entrada, acertaron plenamente en la confección del programa, con el punto justo de equilibrio entre lo conocido y lo novedoso, es decir, sin fiarlo todo al repertorio más trillado. Abrieron el concierto con dos poco conocidos lieder de Franz Lachner para soprano, clarinete y piano, primera muestra de las posibilidades expresivas que

abre la incorporación del clarinete para enriquecer el diálogo con el canto. Hablamos, por tanto, de auténticas rarezas en nuestros auditorios, como los hermosos *Seis Liedes alemanes, op. 103*, de Louis Spohr, más ricos en matices e inspiración que los de Lachner.

Julian Banse —curiosamente, es la segunda vez que actúa en Barcelona en avanzado estado de gestación— llevó el peso del concierto: comenzó algo incómoda, con problemas en el control del fiato. La voz ha ganado cuerpo en el centro, con graves más sólidos, un poco más tirante en los agudos, pero más carnosa y con más acentos dramáticos. Esa mayor calidez e intensidad



JULIANE BANSE

Hans Buttermilch

expresiva dio soberbios frutos en el ciclo *Amor y vida de una mujer* de Schumann

y en los *Cinco lieder sobre textos de Johann Mayrhofer*, de Schubert. Sabine Meyer lució un sonido potente, rico y penetrante —estuvo brillante en las *Piezas de fantasía, op. 73*, de Schumann—, pero también un punto agresivo, lo que dificulta el equilibrio con la voz. La calidad, el bello sonido y el fino sentido camerístico de Aleksandar Madzar aportó seguridad y eficacia a un trío que logró los mejores momentos en las delicadas canciones de Spohr. Con aciertos, y algún apuro, cerraron la velada con *Der Hirt auf dem Felsen D. 965, op. post. 129*, ese genial lied schubertiano con alma de escena operística.

Javier Pérez Senz

Temporada de Ibercamera

MENDELSSOHN EN LAS ONDAS

Barcelona. Palau de la Música Catalana. 14-2-2011. Elena Copons, soprano; Clàudia Schneider, mezzosoprano; Benjamin Hochman, piano; David Selvas, narrador. Philharmonia de Praga. Cor Madrigal. Director musical: **Kaspar Zehnder**. Director de escena: **Jordi Gastó**. Obras de Mendelssohn.

Los que íbamos dispuestos a escuchar (sólo) un concierto, nos encontramos, de regalo, con una *performance*, una función, vamos, y además bonita, con su director escénico y todo, Jordi Gastó, que se encargó de realizar una idea curiosa: asociar un concierto dedicado a Mendelssohn con el recuerdo y la nostalgia de la época de oro de las transmisiones radiofónicas de concierto, los años 40. Libre asociación, desde luego, pero ¿por qué no?, si se justifica con buenos resultados. A un lado de la orquesta, una escena reducida a lo esencial: una reproducción de un estudio de radio, con cuatro deliciosos muebles que parecían sacados de la serie de televisión (en blanco y negro, por supuesto) *Los intocables* (cuantos más lectores no cap-

ten la referencia, mejor para SCHERZO; un público joven es lo mejor) un locutor (luego narrador) y dos señoritas (luego hadas canoras) vestidos —con mucho acierto, sobre todo ellas— de la época. Poco más, algún momento de música ambiental en la primera parte, jazz, para ser exactos (el pobre Felix levantándose de su sepulcro); en la segunda, alguna reproducción de bucólicos sonidos de la naturaleza. Los resultados, en la primera parte discutibles; el actor o figurante que hacía de técnico de sonido, más el narrador, más las señoritas, más el piano de cola, todos trastabillando, el director comprimido materialmente por el piano. Pero nada de eso fue óbice para que disfrutáramos de una bien ejecutada versión de la obertura *Las Hébridas* (muy

acertado el director en variar sabiamente el famosísimo motivo de las seis notas, la columna vertebral de toda la obra). El *Concierto para piano y orquesta n.º 2 en re menor* es obra que a veces se usa para remachar el tópico del Mendelssohn siempre agradable y superficial. Pero en la interpretación de Hochman y los de Praga quedó brillante, virtuosístico y luminoso, como una obra menor que uno estima especialmente. Llenó la segunda parte y justificó la “función” la versión íntegra de la música incidental para *El sueño de una noche de verano*. Ahora, sí, Selvas tuvo un papel rotundo, el de narrador. No cabe duda de su autoridad, pero sí se puede albergar alguna sobre la adecuación al papel de su estilo, voz, manera, las de un hombre de teatro: alguna

cosa en sus registros y en la alternancia de volumen del hablado perjudicó la comprensión (la excelente traducción de Sellent no emplea una lengua fácil desde luego). Las cantantes desempeñaron sin pena ni gloria su corto papel. Brillante, incisiva, polícroma la orquesta, no una gran orquesta, pero sí una que interpretaba por supuesto con técnica más que suficiente y con una motivación contagiosa. A su nivel el coro. Muy efectivo, controlando sin esfuerzo, muy buen conocedor del estilo, la gracia, la sencilla belleza de la música de Mendelssohn que alcanza cotas muy altas en este con justicia celeberrimo *Sueño de una noche de verano*, el director Zehnder, lo mejor de la función.

José Luis Vidal

Temporada de la BOS

EL VIOLÍN QUE VIENE

Palacio Euskalduna. 3-II-2011. **Carolin Widmann**, violín. Sinfónica de Bilbao. Director: **Hubert Soudant**. Obras de Beethoven y Schumann. 11-II-2011. **Karen Gomyo**, violín. Sinfónica del Principado de Asturias. Director: **Adrian Prabava**. Obras de Rueda, Sibelius y Berlioz.

BILBAO La alemana Carolin Widmann demostró en el *Concierto para violín* de Beethoven por qué está considerada uno de las mejores entre las muy jóvenes y muy buenas violinistas del momento; la variedad de matices, la solidez intelectual, la intensidad expresiva, la afinación inmaculada y un vivo sentido del canto fueron los pilares de una interpretación a la vez estilista y de alto voltaje. El holandés Hubert Soudant se implicó a fondo en el acompañamiento y más aún en la *Renana* de Schumann, obra que expuso con decisión, quizás con más firmeza y rotundidad que lirismo, sin verdade-



ra pátina poética de los movimientos lentos, aunque sin bajar del buen nivel que la orquesta bilbaína suele acreditar en el repertorio alemán del XIX.

Una semana después, recién llegada de hacer nada menos que *Tristán e Isolda*

en Oviedo, la OSPA vino como invitada e inició su sesión con el mundo oscuro y fúnebre del *Viaje imaginario* de Jesús Rueda, escrito en homenaje al maestro Francisco Guerrero, dejando enseguida paso a un *Concierto* de Sibelius en el que la joven

canadiense Karen Gomyo, artista de menor clase que Widmann, lució apasionadamente su terso sonido y su preciso virtuosismo. Por fin, el indonesio Adrian Prabava tuvo su momento en unos fragmentos de la sinfonía dramática *Romeo y Julieta* de Berlioz, y lo aprovechó sólo a medias, poniendo orden en todo momento (no es fácil, ahí está el *Scherzo de la reina Mab*) pero con no demasiado fervor romántico y sin expresar a fondo el potencial de la agrupación asturiana, cuyas maderas, eso sí, dejaron aquí y allá momentos de indudable belleza.

Asier Vallejo Ugarte

TEMPORADA PRIMAVERA 2011 / Conciertos de Abono Sala Iturbi

ABONO 1

25 de marzo, viernes. 19.30 horas
Integral sinfónica de Gustav Mahler. En conmemoración del centenario de su muerte
Chen Reiss, soprano
Ekaterina Semenchuk, mezzosoprano
SOCIEDAD CORAL DE BILBAO
ORQUESTA DE VALENCIA
Jiří Bělohlávek, director
G. Mahler: Sinfonía nº 2 en do menor, "Resurrección"
(40/30/20 €)

ABONO 2

1 de abril, viernes. 19.30 horas
Itxaro Mentxaka, mezzosoprano
Álvaro de Luna, narrador
José Luis Ruiz del Puerto, guitarra
Gregorio Jiménez, difusión eléctrica
ORQUESTA DE VALENCIA
Yaron Traub, director
E. Calandín: Vitas et veritate *
P. I. Chaikovski: Sinfonía nº 4 en fa menor, op. 36
* Estreno absoluto. Obra encargo de la Orquesta de Valencia
(20/15/10 €)

ABONO 3

6 de abril, miércoles. 20.00 horas
EUROPA GALANTE
Fabio Biondi, violín y director
J. S. Bach: Suites para orquesta BWV 1066-1069
(30/23/15 €)

ABONO 4

8 de abril, viernes. 19.30 horas
Integral sinfónica de Gustav Mahler. En conmemoración del centenario de su muerte
Mojka Erdmann, soprano
ORQUESTA DE VALENCIA
Leopold Hager, director
A. von Webern: Im Sommerwind, M 63
G. Mahler: Lieder de "Des knaben wunderhorn" (selección); Sinfonía nº 4 en sol mayor
(20/15/10 €)

ABONO 5

13 de abril, miércoles. 20.00 horas
Boris Brovtsyn, violín
SUISSE ROMANDE ORCHESTER
Marek Janowski, director
M. Ravel: Le Tombeau de Couperin
E. Chausson: Poema para violín y orquesta, op. 25
M. Ravel: Tzigane. Rapsodia de concierto para violín y orquesta
C. Saint-Saëns: Sinfonía nº 3 en do menor, "con órgano"
(50/38/25 €)

ABONO 6

15 de abril, viernes. 19.30 horas
Integral sinfónica de Gustav Mahler. En conmemoración del centenario de su muerte
ORQUESTA DE VALENCIA
Pinchas Steinberg, director
G. Mahler: Sinfonía nº 5 en do sostenido menor
(30/23/15 €)

ABONO 7

17 de abril, domingo. 19.00 horas
Marlis Petersen, soprano
Maarten Engeltjes, alto
Tilman Lichdi, tenor/*Evangelista* y arias
Klaus Mertens, bajo
AMSTERDAM BAROQUE ORCHESTRA
Ton Koopman, director
J. S. Bach: Pasión según San Juan
(30/23/15 €)

ABONO 8

29 de abril, viernes. 19.30 horas
Alexandre Tharaud, piano
ORQUESTA DE VALENCIA
Michel Plasson, director
C. Gounod: Sinfonía nº 1 en re mayor
M. Ravel: Concierto para piano y orquesta en re mayor (para mano izquierda)
C. Franck: Sinfonía en re menor
(30/23/15 €)

ABONO 9

12 de mayo, jueves. 20.00 horas
HILARY HAHN, violín
VALENTINA LISITSA, piano
G. Tartini/F. Kreisler: Variaciones sobre un tema de Corelli
L. van Beethoven: Sonata para violín y piano nº 5 en fa mayor, op. 24 "Primavera"
C. Ives: Sonata para violín y piano nº 4
J. S. Bach: Sonata para violín solo nº 1 en sol menor, BWV 1001
G. Antheil: Sonata para violín nº 1
(20/15/10 €)

ABONO 10

13 de mayo, viernes. 19.30 horas
Ainhoa Arteta, soprano
ORQUESTA DE VALENCIA
Miguel A. Gómez-Martínez, director
R. Strauss: Selección de Lieder
A. Bruckner: Sinfonía nº 4 en mi bemol mayor, WAB 104
"Romántica"
(30/23/15 €)

ABONO 11

17 de mayo, martes. 20.00 horas
THE HALLÉ ORCHESTRA
Sir Mark Elder, director
J. Haydn: Sinfonía nº 104 en re mayor, "Londres"
R. V. Williams: Sinfonía nº 2, "Londres"
(40/30/20 €)

ABONO 12

27 de mayo, viernes. 19.30 horas
Integral sinfónica de Gustav Mahler. En conmemoración del centenario de su muerte
Waltraud Meier, mezzosoprano
Thomas Mohr, tenor
ORQUESTA DE VALENCIA
Yaron Traub, director
G. Mahler: Sinfonía nº 10 en fa sostenido mayor (Adagio); Das Lied von der Erde (La Canción de la Tierra)
(30/23/15 €)

ABONO 13

3 de junio, viernes. 19.30 horas
Integral sinfónica de Gustav Mahler. En conmemoración del centenario de su muerte
Waltraud Meier, mezzosoprano
ORQUESTA DE VALENCIA
Yaron Traub, director
G. Mahler: Rückert-Lieder; Sinfonía nº 9 en re mayor
(30/23/15 €)

ABONO 14

10 de junio, viernes. 19.30 horas
Artur Pizarro, piano
ORQUESTA DE VALENCIA
Adrian Leaper, director
F. Delius: The walk to the Paradise garden
C. Franck: Variaciones sinfónicas
D. Shostakóvich: Sinfonía nº 5 en re menor, op. 47
(20/15/10 €)

ABONO 15

17 de junio, viernes. 19.30 horas
Denis Sedov, bajo
ORFEÓN UNIVERSITARIO DE VALENCIA
ORQUESTA DE VALENCIA
Yaron Traub, director
A. Borodin: Sinfonía nº 2, en si menor
S. Rachmáninov: Las Campanas, op. 35
(30/23/15 €)

CONDICIONES DE ABONO PRIMAVERA 2011

15 Conciertos
Precio del Abono
Abono A (Anfiteatro y Butaca).....383,00 €
Abono B (Tribunas).....287,00 €
Abono C (Fondos).....191,00 €

Renovación de abonos: 28 de febrero y 1 de marzo de 2011
Abonos nuevos: 3 y 4 de marzo de 2011
Reparto de números y venta de localidades: 9 de marzo de 2011
(Reparto de números desde las 9.00 horas. Venta de localidades a partir de las 9.30 horas)

Horario de taquillas del Palau de la Música:
De 10.00 a 13.30 y de 17.00 a 21.30 horas.
PALAU DE LA MÚSICA DE VALENCIA
Paseo de la Alameda, 30 • 46023 Valencia
Tel. 96 337 50 20 • Fax 96 337 09 88
<http://www.palauvalencia.com/>

Esta programación es susceptible de modificaciones ajenas a nuestra voluntad
Venta telefónica de abonos y localidades:

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

 **El Corte Inglés**
y Tienda El Corte Inglés
O LLAMANDO AL TELÉFONO 902 400 222
www.elcorteingles.es

Tutto Verdi

BRUJAS

Bilbao. Palacio Euskalduna. LIX Temporada de la ABAO. 19-II-2011. Verdi, **Macbeth**. Vladimir Stoyanov, Violeta Urmana, Stefano Secco, Giacomo Prestia, Andrés Veramendi. Coro de Ópera de Bilbao. Sinfónica de Bilbao. Director musical: **Donato Renzetti**. Director de escena: **Francisco Negrín**. Realización de la dirección de escena: **Louis Désiré**. Producción de la Ópera Nacional du Rhin y de la Ópera de Montecarlo.



Moreno Esquivel

Escena de *Macbeth* de Verdi en el Palacio Euskalduna de Bilbao

Si sigue adelante el *Tutto Verdi* de la ABAO con el tercer y último título verdiano de esta temporada, *Macbeth*, que es con pocas dudas uno de los más interesantes de la época de galeas. No ha sido nunca el público de Bilbao muy dado a los abucheos, la *Elektra* de Peter Konwitschny y poco más, pero esta vez le ha tocado a la puerta en escena firmada por Francisco Negrín, oscura, monótona, fea, muy fea, y en muchos aspectos contraria al texto de Piave y Maffei. En honor a la verdad, hay que decir que el planteamiento del mejicano parece honesto, fiel a su filosofía de la obra y sin ánimo de provocación; quizás en un teatro más pequeño (Estrasburgo y Montecarlo lo son) pueda funcionar mejor, pues en el escenario del Euskalduna todo, decorados y cantantes, queda muy atrás, velado para las plateas y los palcos laterales. A partir de ahí,

Negrín pone en primer plano la omnipresencia de las brujas, el instinto maternal de Lady Macbeth y la violencia del melodrama. De las numerosas libertades que se permite con el libreto unas pueden parecer interesantes (la escena de los refugiados escoceses frente al bosque de Birnam se cambia por el interior de la casa de Macduff, donde Macbeth y su esposa asesinan a la familia del joven mientras el coro canta el *Patria oppressa!* en lo alto del escenario), otras banales (no hay lectura de carta por parte de Lady Macbeth, el rey Duncan muere a la vista del público, el personaje del médico es sustituido por el propio Macbeth) y otras insostenibles (Banco es herido de muerte antes de cantar su aria). El mismo decorado, supuestamente un pozo de una mina abandonada, sirve igualmente de bosque, de caverna o de cualquiera de las salas del

castillo de Macbeth. Nada imaginativas, además, las apariciones del fantasma de Banco en el banquete. Y no será por falta de producciones de *Macbeth*: se escoge la que no se debe, pasa lo que pasa, la gente protesta y nos llevamos una vez más las manos a la cabeza.

Musicalmente la cosa fue mucho mejor, en buena parte porque el italiano Donato Renzetti es un maestro con mucho rodaje que equilibra a la perfección la fuerza teatral de la obra verdiana con el acompañamiento a los cantantes. Magnífica en sus manos la Sinfónica de Bilbao, seguros los hombres del coro y más desentonadas las mujeres, acaso perjudicadas por su ubicación dispersa en escena. El búlgaro Stoyanov es un buen cantante, un barítono lírico de tintes belcantistas que tuvo su mejor momento en el aria *Pietà, rispetto, amore*, fraseada con elegancia y contención, aun-

que en general su *Macbeth* fue un tanto gris, falto de fortaleza vocal, de solidez en la zona alta y de entidad dramática. A cambio, Violeta Urmana hizo una Lady excepcional, de una maldad más refinada que volcánica, con una voz cálida, potente y penetrante en toda la tesitura y un canto plagado de matices y sutilezas. Giacomo Prestia fue por presencia y gravedad casi un lujo en Banco, mientras que Stefano Secco cantó su gran aria con buena línea y la voz, quizás un poco liviana de más, siempre en su sitio. Muy cuidadas las partes menores, con Andrés Veramendi y Eider Torrijos a la cabeza de un plantel de comprimarios que incluía los debuts de Ana María Otxoa en Lady Macduff y Susana Cerro en la Tercera aparición. Al final, como tantas y tantas veces, la música pudo con todo.

Asier Vallejo Ugarte

Cedolins en el Arriaga

MOLTA SIMPATIA

Bilbao. Teatro Arriaga. 27-II-2011. Fiorenza Cedolins, soprano; **Inessa Filistovich**, piano. Obras de Puccini, Chaikovski, Verdi, Chopin, Glinka, Tosti, Gastaldon, Falvo y Cilea.

La soprano italiana Fiorenza Cedolins se ha ganado con los años el cariño casi incondicional del público de Bilbao, ciudad en la que se le recuerdan noches maravillosas en *Masnadieri*, *Madama Butterfly*, *Poliuto*, *Trovatore* y *Norma*. Ahora mismo, tras haber estado unos meses alejada de los escenarios por motivos de salud, la voz no está quizás en su mejor momento (veremos dentro de un tiempo) y van saliendo al descubierto algunas carencias: emisión desigual, centro un poco destemplado, agudos a veces algo abiertos. Eso sí, el arte, la musicalidad, la entrega, el magnetismo, la expresividad y la línea de canto siguen ahí, incólumes, con la misma fuerza de siempre.

El programa con el que vino a Bilbao era, en lo que a



ella se refiere, muy italiano, muy hermoso y muy exigente. Por allí pasaron las puccinianas Cio-Cio-San (*Un bel dì vedremo*) y Mimì (*Sì, mi chiamo Mimì*), las verdianas

Amelia (*Ecco l'orrido campo* y *Morrò, ma prima in grazia*) y Leonora di Vargas (*Pace, pace, mio Dio*), y la Adriana de Licea (*Io son l'umile ancella*). En medio, canciones de

Tosti (*A vucchella*), Gastaldon (*Musica proibita*) y Falvo (*Dicitemcello vuje*). La soprano echó sensualidad, intensidad, voluptuosidad y simpatía a raudales; el nivel fue paulatinamente creciente, la voz fue entrando en calor y el recital acabó en todo lo alto, con el ánimo encendido y buena parte del público en pie, obligando a la cantante a ofrecer nada menos que cuatro propinas, una de ellas, *O sole mio*, a petición de una mujer sentada en las primeras filas. Al piano, la bielorrusa Inessa Filistovich se mostró solvente como acompañante y no muy fina en solitario, falta de fantasía en Chaikovski, Chopin y Glinka. Así y todo, el triunfo de Cedolins fue grande.

Asier Vallejo Ugarte

XXVIII EDICIÓN
FEMAS 2011
 FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGUA DE SEVILLA
 Manierismos y extremos musicales

del 6 al 20 de marzo

Tomás Luis de Victoria, joyas de una España de Oro
 III Semana de la viola da gamba
 Sevilla & sus músicos
 Café Barroco

AYUNTAMIENTO DE SEVILLA

ICAS, SEVILLA INSTITUTO DE LA CULTURA Y LAS ARTES

Sevilla UNESCO Ciudad de la Música
 UNESCO City of Music
 Member of the Creative Cities Network since 2008

XXVII Festival de Música de Canarias

UN UNIVERSO MUSICAL

Santa Cruz de Tenerife. Auditorio. 26, 27-I-2011. **Yuja Wan**, piano; **Benjamin Hulett**, tenor; **Wolfgang Wipfler**, trompa. Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR II. Director: **Roger Norrington**. Obras de Brahms, Beethoven, Britten y Mozart.

CANARIAS El *Concierto para piano y orquesta n.º 1 en re menor* de Johannes Brahms, la *Sinfonía n.º 7 en la mayor* y la obertura *Leonore III* de Beethoven, la *Sinfonía n.º 38 en re mayor* "Praga" de Mozart y la *Serenata para tenor, trompa y orquesta de cuerda op. 31* de Britten fueron las obras interpretadas por la Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR dirigida por el prestigioso sir Roger Norrington en la XXVII edición del Festival de Música de Canarias.

La primera intervención de la orquesta comenzó con la ejecución del concierto de Brahms con la joven pianista Yuja Wang. Destacó la vitalidad, el dominio técnico y los excelentes matices del piano de Wang frente a ciertos desajustes, quizás provocados por posibles diferencias en la concepción de estilo, resueltos, no obstante, en la continuidad del sentido profundo —emotivo aunque sin sobresaltos— depositado por la



ROGER NORRINGTON

formación en la versión ofrecida. Por otro lado, el empleo de trompas naturales, un *tempo* preciso condicionado al carácter sobrio en la expresión del drama en la obertura; el uso de trompetas sin pistones, la transparencia en la textura y el carácter alegre en la *Sinfonía n.º 7* de Beethoven; el refinamiento, en ocasiones grave, en la *Praga*, la expresividad del fraseo, así como en general el equilibrio

resultante del respetuoso tratamiento del elemento formal, la coherencia en el estilo, el peculiar "sonido Stuttgart" y el valor de la obra tomada en conjunto, marco en el que adquiere sentido cada uno de los movimientos, nos envolvió en los parámetros historicistas con los que la orquesta afrontó la interpretación de las obras mencionadas.

Junto con la interpretación de las obras de los com-

positores vieneses, el segundo programa fue completado con la ejecución de la *Serenata op. 31* de Britten, en la que el magnífico recorrido por los cambiantes temperamentos de los sugerentes poemas de Charles Cotton, Tennyson, Blake, Ben Johnson o Keats, fueron abordados por la expresiva versatilidad del conjunto de cuerda, en perfecta comunión con la claridad, calidez y espléndida técnica vocal del tenor Benjamin Hulett —especialmente conmovedor en el carácter sombrío de la elegía— y la exquisita sonoridad y delicadeza del trompa Wolfgang Wipfler.

Entregado, afable y cercano, tanto con el público como con la orquesta, en el desarrollo de su labor, Sir Roger Norrington dejó no sólo una propuesta musical sino sobre todo el acercamiento a un universo musical. Siempre un interesante placer.

Carmen D. García González

Delicuescencias

CUESTIÓN DE CONCEPTO

Tenerife. Auditorio. 11, 12-II-2011. Julia Kleiter, Anne Sophie von Otter, sopranos. Colin Balzer, Markus Brutscher, tenores; Mika Kares, bajo. Coro de Cámara del Palau de la Música Catalana. Les Musiciens du Louvre. Director: **Marc Minkowski**. Obras de Haendel, Fauré, Berlioz y Bizet.

Marc Minkowski ha conseguido consolidar Les Musiciens du Louvre como una orquesta muy interesante en un repertorio inicial —el barroco— que ha ido ampliando con el tiempo hasta llegar al romanticismo tardío con resultados más discutibles. El deseo de versatilidad del grupo se puso de manifiesto en sus dos programas canarios. En el primero con *Acis y Galatea* de Haendel y en el segundo con *Shylock*



MARC MINKOWSKI

de Fauré, *Las noches de estío* y *La muerte de Ofelia* de Berlioz y la primera suite de *La arlesiana* de Bizet. Con un sonido cuidado y unas diná-

micas muy bien trabajadas —unos pianísimos que seguramente no llegaron a las filas más altas del Auditorio de Tenerife—, la sensación fue

la de una buena mezcla de individualidades —algunas excelentes, como el clarinete solista—, que saben escucharse unas a otras y confluyen en un adecuado empaste de conjunto. El problema para quien esto escribe es que Minkowski lleva esas calidades, por momentos, a un terreno en el que la languidez hace peligrar el punto adecuado de expresividad que la partitura pide. Ocurrió en las arias más líricas de la obra de Haendel —solistas

Cierre del XXVII Festival

CRESCENDO FINAL

Las Palmas. Auditorio Alfredo Kraus. 8-II-2011. **Elena Bashkirova**, piano. Filarmónica de Gran Canaria. Director: **Pedro Halffter**. Obras de Wagner, Schumann y Brahms-Schoenberg. 11, 12-II-2011. **Jorge Robaina**, piano. Royal Philharmonic Orchestra. Director: **Charles Dutoit**. Obras de Berlioz, Saint-Saëns, Stravinski, Falla y Díaz-Jerez.

Como dicen que bien está lo que bien acaba, podemos afirmar sin caer en lo hiperbólico que el resultado de esta vigésimo séptima edición del Festival de Música de Canarias ha sido ampliamente satisfactorio. A tenor de la calidad de la recta final (especialmente los cuatro últimos conciertos), y de la acogida dispensada por parte del público, los organizadores del certamen han de sentirse reconfortados. En tiempos como los que corren contar con formaciones tales como Les Musiciens du Louvre o la Royal Philharmonic, con batutas como Minkowski o Dutoit al frente, ya es un logro y los dos programas ofrecidos por ambos fueron las cimas de esta convocatoria.

Hubo también ocasión para la Filarmónica de Gran Canaria, que dio muestras de su solvencia, pese a una no muy convincente elección de repertorio y una alicorta inspiración en lo interpretativo. Por mucho sello de Schoenberg que lleve, el *Cuarteto*

para piano y cuerdas n.º 1 de Brahms no gana en absoluto en su arreglo para orquesta; con más efectos de relumbión que verdad musical, la orquesta se presentó muy correcta en lo técnico, con niveles de excelencia en arcos y metales, pero apática y rutinaria en lo interpretativo. Ello ya se había manifestado en el *Concierto para piano* de Schumann, con una muy poco poética prestación de Elena Bashkirova, por impecable que se mostrara en los pasajes de mayor complejidad técnica.

La veteranía de Charles Dutoit se impone ante cualquier formación orquestal. Su amplio manejo de los recursos tímbricos y su innegable sentido de lo efectista se hacen notorios desde que sube al podio, si bien en cuanto a calidad interpretativa la mayor altura la hallamos en el segundo de los programas. Se resintió de falta de ensayos el lucido *Concierto para piano n.º 2* de Saint-Saëns, que contó con el



CHARLES DUTOIT

poderoso toque y el arrojado del magnífico pianista que es Jorge Robaina. Destacó la batuta los aspectos de juegos de color y de timbre en *El pájaro de fuego*, así como la creación de atmósferas mágicas, en detrimento de lo rítmico, lo que confirió un leve

regusto de rutina a la brillante página stravinskiana. En el segundo programa, el estreno de Díaz-Jerez contó con una nutridísima plantilla que supo traducir las constantes metamorfosis tímbricas en la compleja urdimbre del *continuum* sonoro que crea el joven compositor canario en esta interesante obra, que peca, quizá, de un tanto prolija. Tras un Falla cargado de tópicos y efectismos, la *Sinfonía fantástica* nos llegó en una versión sobresaliente en prestaciones de lujo de los solistas (excelentes corno y oboes) y de todo el conjunto orquestal, pródigos en matices y dúctiles en lo interpretativo, obedientes a la inspirada batuta de Dutoit.

Leopoldo Rojas-O'Donnell

cumplidores, magnífico coro— y en las dos primeras canciones del ciclo de Berlioz. Es una opción, desde luego, pero cansa un poco pues hace de la delicadeza un fin demasiado obvio, tratando en ocasiones al autor de la *Sinfonía fantástica* más como un romántico suave y delicuescente que como un torbellino interior y al de *Carmen* como un maestro de lo pastoral. Todo en nombre del historicismo, así que bendito sea Dios. A destacar lo bien que cantó *Las noches de verano* Anne Sophie von Otter —mejor que *La muerte de Ofelia*—, perfectamente adecuada la levedad del acompañamiento a su momento vocal. Regular el *Shylock* de Fauré y muy bien la obra de Bizet. Hubo dos

propinas procedentes de la segunda suite de *La arlesiana*: una extravertida Farandolle y un Menuet al que sólo faltó ponerle el cartel de se ve pero no se toca. Que el inicio del primero de los conciertos se retrasara veinticinco minutos y hubiera que suprimir una de las arias de tenor —por indisposición de Markus Brutscher— y que en el segundo se anunciara la sustitución de la *Sinfonía en do* de Bizet por excesivamente larga —porque *La arlesiana* cerraba mejor el programa, según Minkowski— no afectó en absoluto a la clamorosa recepción de un público rendido que aplaudió con ganas los dos días.

Luis Suñén

CONCORSO INTERNAZIONALE PER CANTANTI
Toti Dal Monte
TOTI

Teatro Comunale - Treviso
21 junio - 2 julio 2011

41º CONCURSO INTERNACIONAL PARA CANTANTES
PARA INTERPRETAR A LOS PERSONAJES DE LA ÓPERA

MADAMA BUTTERFLY
Tragedia japonesa en tres actos

Música de Giacomo Puccini
Libreto de Luigi Illica y Giuseppe Giacosa

La ópera se representará en el **Teatro Comunale de Treviso**
y en **Teatro Sociale de Rovigo**

Las solicitudes de participación tendrán que llegar
antes del lunes día 13 de junio de 2011

Teatri e Umanesimo Latino S.p.A.
Piazza San Leonardo 1 Treviso (TV) - Italy
Phone +39 (0)422-513315 - Fax +39 (0)422-513306
teatrispa@fondazionecassamarca.it - www.teatrispa.it

Entre lo profesional y lo meramente aseado

DESTELLOS SOBRE UN FONDO GRIS

Teatro Villamarta. 22-I-2011. Donizetti, **Don Pasquale.** Rubén Amoretti, María Rey-Joly, Antonio Gandía, Enric Martínez-Castignani, Hilario Abad. Coro del Teatro Villamarta. Filarmónica de Málaga. Director musical: **Gianluca Martinenghi.** Director de escena: **Curro Carreres.** 19-II-2011. Weber, **Der Freischütz.** Tomasz Rak, Marta Wylomanska, Andrzej Klimczak, Leszek Swidsinski, Dariusz Gorski, Jerzy Mahler. Coro y Orquesta de la Ópera de Cámara de Varsovia. Director musical: **Rubén Silva.** Director de escena: **Marek Weiss.**

JEREZ Ocurre a menudo en la ópera que, aun estando cada cosa en su sitio propio y gozando el conjunto de un cierto gracejo escénico, las caprichosas chispas de la Gracia y la Inspiración no acaban de comparecer y a la postre no queda en el paladar sino ese regusto acedo de lo que pudo haber sido y no fue. Tal fue el caso, por ejemplo, del *Don Pasquale* objeto de este comentario. La propuesta escénica, pergeñada por la asociación Amigos Canarios de la Ópera, trasladaba la acción a un lujoso crucero hacia los felices años veinte del pasado siglo. Si bien en el apartado estrictamente teatral las cosas funcionaron con naturalidad, orden y general pulcritud, en lo musical la sensación última fue de que la representación no acababa de remontar el vuelo. Y es que la ópera bufa, para alcanzar su efecto, ha de gozar de esa cualidad burbujeante, ácida y chispeante de los espumosos, y en esta ocasión el azaroso duende de la Magia se mostró remiso a hacer acto de presencia.

La única actuación de la noche que merecería echarse al zurrón del recuerdo nos llegó de la mano de María Rey-Joly, una Norina pizpireta, sandunguera y adecuadamente pícara, de una presencia y desenvoltura escénicas hechiceras y un desempeño vocal certero, cálido y envolvente, cincelada con un fraseo ágil y límpido y una musicalidad de ley, sin trampa ni cartón. El Ernesto de Antonio Gandía resultó algo irregular: la voz alberga, sin duda, muchas posibilidades, pero en su empleo se alternaron los momentos felices con algún que otro pequeño costalazo. Rubén Amoretti,



Escena de *Don Pasquale* de Donizetti

que debutaba el rol titular, no acertó a imprimirle la fuerza y el relieve expresivos que el personaje atesora, quedando su visión un tanto plana y atónica. Enric Martínez-Castignani, gran cantante sin duda a tenor de lo demostrado en anteriores visitas a nuestro coliseo, pareció contagiado de esa casi general ausencia de vuelo, perfilando un Malatesta discreto, sin tachas de nota, pero también sin grandes virtudes. Gianluca Martinenghi dirigió aseadamente a una Filarmónica de Málaga que sonó algo mejor que otras veces.

Un mes más tarde nos llegaba, de la mano de la Ópera de Cámara de Varsovia, una página tan infrecuente por estos pagos como *El cazador furtivo*. La mejor

virtud de estos productos “empaquetados” arribados desde el Este es, seguramente, la de su solidez y trabazón: al tratarse de producciones ampliamente rodadas por escenarios de media Europa con elencos más o menos fijos, se deja percibir a las claras la pulcra urdimbre de su tejido, lo perfectamente engrasado del mecanismo. Tampoco es cuestión, obviamente, de pedirle peras al olmo: para resultar rentables y económicamente asequibles éstas no pueden permitirse grandes dispendios ni en los aspectos materiales ni a la hora de incorporar a cantantes de relumbrón. Lo que no quiere decir que no nos pueda reservar sorpresas gratas: en esta ocasión ésta nos llegó de la mano de la soprano polaca Marta

Boberska, una Ännchen de muchos quilates en razón no sólo de la calidad de partida del instrumento, sino también por la brillantez exhibida en su empleo. A buen nivel se mostraron también el Eremita de Dariusz Gorki y el Kaspar de Andrzej Klimczak. Más irregular anduvo la Agathe de Marta Wylomanska, alternando pasajes resueltos con musicalidad y gusto exquisitos con otros apenas discretos. El resto del elenco se movió entre las coordenadas de lo gris y lo ampliamente olvidable. Bien, a una altura dignamente profesional, las intervenciones corales y la dirección musical, adecuadamente dramática, del boliviano Rubén Silva.

Ignacio Sánchez Quirós

Ciclo de la OSG

VERSATILIDAD

Palacio de la Ópera. 21-I-2011. **Nathalie Stutzmann**, contralto. Niños Cantores y Coro Femenino de la OSG. Sinfónica de Galicia. Director: **Víctor Pablo Pérez**. Mahler, *Sinfonía n.º 3*. 28-I-2011. Roberta Invernizzi, soprano; Daniela Pini, mezzosoprano. OSG. Director: **Antonio Florio**. Obras de Pergolesi y Porpora. 4-II-2011. **Ananda Sukarlan**, piano. OSG. Director: **Carlo Rizzi**. Obras de Strauss, Soutullo y Sibelius. 11-II-2011. **Johannes Moser**, violonchelo. OSG. Director: **Pietro Rizzo**. Obras de Brahms y Shostakovich. 18-II-2011. **Simone Pedroni**, piano. Real Filharmonía de Galicia. Director: **Antoni Ros-Marbà**. Obras de Fauré, Rota y Haydn.

LA CORUÑA Una de las características que distinguen a una orquesta madura es la capacidad para abordar un amplio repertorio; estos primeros conciertos del año así lo demuestran. Pero la Sinfónica, que se acerca a su vigésimo aniversario, es también, por edad, una joven agrupación y por eso se manifiesta a veces como un poco veleidosa e irresponsable en lo que no constituye estrictamente su cometido (que es tocar música). Como se dice en *El case-río*, es "pecado de juventud" y, como tal debe ser perdonado; pero también corregido porque, si prospera, puede acarrear graves peligros. No se deben escuchar cantos de sirenas, sobre todo en tiempos de crisis. En lo musical, la OSG se sitúa entre las mejores orquestas españolas; además, se crece ante los grandes retos, cuando la dirigen primeras batutas, incluido su director titular, y baja un poco la guardia en otras ocasiones. Con Víctor Pablo Pérez al frente, hizo una *Tercera*, de Mahler, cuya calidad hasta sus detractores hubieron de reconocer: la orquesta sonó espléndida y tanto Stutzmann como los coros estuvieron soberbios. Con la OSG, reducida en tamaño a su quintaesencia (veintidós arcos), Antonio Florio realizó un programa maravilloso con dos *Salve Regina* (Porpora y Pergolesi) y el extraordinario *Stabat Mater*, de este último; Invernizzi y Pini, se mostraron a un alto nivel artístico. Los profesores de la agrupación adoran a Carlo Rizzi; es probable que sea un gran

maestro en su relación con la orquesta durante el ensayo; el público no lo valora en la misma medida, tal vez porque no establece ese puente ideal entre agrupación y sala; se nota en el nivel del aplauso. Gustó su planteamiento lírico en la *Sexta* de Sibelius, pero no un *Don Juan* desafiado; la obra de Soutullo, *That scream called silence* — difícil e interesante— contó con un pianista de excepción: el indonesio Sukarlan. Pietro Rizzo hubo de sustituir a Pietari Inkinen; mantuvo en el programa el soberbio *Concierto n.º 1 para violonchelo*, de Shostakovich, y la transcripción de Schoenberg para el *Cuarteto con piano n.º 1*, de Brahms; pero tuvo que cambiar la obra prevista del compositor gallego, Fernando Buide, por la *Obertura académica*, del hamburgués. Rizzo lleva una carrera muy prometedora; es un joven de notable versatilidad (además del repertorio sinfónico, hace muy bien la ópera); en Shostakovich contó con un formidable violonchelista; intérprete, agrupación y batuta hicieron de esta obra la cima del concierto. Rindió visita la vecina Real Filharmonía; con su titular al frente, hizo un bonito programa con dos obras poco conocidas (*Masques et Bergamasques*, de Fauré, y *Concierto soíre*, de Nino Rota) y la *Sinfonía n.º 104*, de Haydn: las dos primeras partituras fueron sin duda lo mejor del acto musical; en el precioso concierto de Rota destacó el pianista italiano Simone Pedroni.

Julio Andrade Malde







harmonia mundi

Isabelle Faust

toca Brahms



Concierto para violín op.77
Mahler Chamber Orchestra
Daniel Harding

Sexteto de cuerda no.2 op.36

Isabelle Faust, Julia-Maria Kretz, violín
Stefan Fehlandt, Pauline Sachse, violas
Christoph Richter, Xenia Jankovic,
violoncelos



¡Dos obras maestras en un solo CD!
Isabelle Faust vuelve a sus raíces con uno de los más célebres conciertos del Romanticismo, concierto que también es uno de los más complejos desde el punto de vista técnico (¿acaso Hans von Bülow no lo describió como "concierto contra el violín"?). Nacida de la estrecha colaboración entre Brahms y el violinista Joseph Joachim, esta obra es un fiel testimonio de esa amistad, de la misma forma que el Sexteto op.36 está directamente relacionado con la historia amorosa entre el compositor y la bella Agathe von Siebold.

harmoniamundi.com 

También disponible en su Smartphone e iPhone

Estreno de *La página en blanco* de Pilar Jurado

CIBERÓPERA

Teatro Real. 14-II-2011. Jurado, **La página en blanco.** Otto Katzmeier, Nikolai Schukoff, Pilar Jurado, Natascha Petrinsky, Hernán Iturralde, Andrew Watts, José Luis Sola. Director musical: **Titus Engel.** Director de escena: **David Hermann.** Decorados: Alexander Polzin. Vestuario: Annabelle Witt. Iluminador: Urs Schönebaum. Directora del vídeo: Claudia Rohmoser.

MADRID Es una pena que un concepto tan interesante como el que hace germinar esta ópera (una máquina capaz de intervenir el imaginario de un compositor para “extirparle” su obra maestra) quede malogrado por un libreto demasiado ambicioso con ínfulas de guión cinematográfico. Tal vez las extraordinarias circunstancias del encargo le hayan dado un poco de vértigo a su compositora y libretista, quien viéndose obligada a demostrar lo mucho que vale —que no es poco, por cierto— ha acabado dilapidando su estimable imaginario. En el empeño no sólo ha concebido una ópera de ciencia ficción que se bandeja entre los neuromanantes de William Gibson, las distopías metafísicas de Brian Aldiss y Philip K. Dick, los *thrillers* de la RKO y el *noir* de Fritz Lang, Hitchcock y David Lynch, sino que además, —y esto es lo verdaderamente discutible— 1) viene con la genética alterada —pues Jurado decide incrustarle en su mecanismo el ritmo del montaje cinematográfico— y que 2) se sirve de la polisemia para pontificar con unos años de retraso —y de forma previsiblemente apocalíptica— sobre el lado oscuro de la tecnología y las desconexiones contemporáneas de la cibercultura. De este modo, los palos que va tocando el libreto a lo largo de sus dos

actos —la construcción de la identidad (“todos somos páginas en blanco”), la deshumanización del individuo, la sociedad y el arte (la máquina extractora de Xavi Navarro), el abismo de la creación (la ópera que compone Ricardo sobre *El Apocalipsis de San Juan*) o la compasión (la historia de *amor fou* entre Ricardo y Aisha)— se van (des)articulando y (des)componiendo compás tras compás por culpa de una narrativa patógena que precisa de la elipsis y la intertextualidad para hacer avanzar la acción (las escenas acontecen tanto en el mundo real como en el subconsciente del compositor). Por estas razones *La página en blanco* se acaba pareciendo más al *trailer* de una ópera imposible que a

mentos musicales. En este sentido, la compositora tiene la astucia de proyectar tres niveles musicales perfectamente diferenciados con objeto de articular los tres intertextos de la historia (si bien éstos poseen más interés como bisagras narrativas que como constructos musicales): el primero, que hace gala de un expresionismo bergiano, está pensado para el mundo subconsciente del compositor; el segundo, diseñado para sus ficciones, se basa en una polifonía coral de estilo renacentista; el tercero, proyectado para el mundo objetivo, juega con la politonalidad y el cromatismo integral para representar la degradación de Navarro y sus adláteres. Con todo, *La página en blanco* está dotada de tres o cuatro

el aria de ese desopilante *castrato* cibernético llamado Kobayashi —magnífico fraseo el de Andrew Watts— y, por último, una coda sinfónica maquina y sincopada que resulta perfectamente desquiciante.

El elegantísimo escenógrafo Alexander Polzin soluciona su cometido dividiendo verticalmente la caja en dos hemisferios (el superior, planteado en unos blancos *hi-tech* que recuerdan los ambientes claustrofóbicos de *THX 1138*, contrasta con la inmundicia moral y la grisante sordidez del laboratorio-cloaca) para crear un “efecto bisagra” que, con la ayuda del fundido a negro, consigue emular el montaje de una moviola. Desagrada a la vista, por el contrario, lo *kitsch* del vestuario: los



Otto Katzmeier en *La página en blanco* de Pilar Jurado en el Teatro Real

una ópera hecha y derecha. Con todo, las imposturas narrativas y el rancio pesimismo que despiden sus posibles moralejas quedan felizmente contrapesados por un reservorio de recitativos y ariosos que engrasan bien las evoluciones de la historia, a veces a costa de la calidad de los propios argu-

pasajes memorables que se fijan en el recuerdo: el contrapunto instrumental del aria de coloratura de Aisha Djarou —un personaje hecho a medida de la autora—, que recoge la inspiración de la musa en una suntuosa línea de cuerda; el interludio pentatónico confiado al oboe que requiebra

extravagantes figurines de Annabelle Witt no sólo parecen peleados entre sí, sino que además no resultan congruentes ni con el dualismo propuesto por los decorados ni con la propia naturaleza decadente de este pretencioso Xanadú operístico.

David Rodríguez Cerdán

Gaztambide y Barbieri

DOS PIEZAS RECUPERADAS

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 13-II-2011. Gaztambide, *El estreno de una artista*. Barbieri, *Gloria y peluca*. Marco Moncloa, Marisa Martins, José Manuel Montero, Sonia de Munck, Edu Soto, Miguel Huertas. Director musical: **José Miguel Pérez Sierra**. Director de escena: **Ignacio García**.

La exhumación de títulos, al igual que otros menesteres, deben ser objetivos a tener en cuenta por el Teatro de la Zarzuela. Así, en este tercer programa de la temporada lírica suben al escenario dos pequeñas piezas de la primera generación de zarzuelistas de escasa presencia en el repertorio: *El estreno de una artista* (1852), de Joaquín Gaztambide con libro de Ventura de la Vega, zarzuela en un acto con cinco números musicales, la mayoría de ellos de corte italianizante, pues sus contactos con la ópera italiana, algunas fantasías y otras obras basadas en temas de Donizetti se hacen notar. La obra tuvo notable presencia en la segunda mitad del siglo XIX y fue dada por última vez en este teatro en la temporada 1904-1905. Su producción, que como sabemos fue básica para el arraigo de la zarzuela moderna, ha ido palideciendo con el tiempo, y hoy en día casi ha desaparecido por completo del repertorio activo. Por ello su desempolvamiento tiene carácter importante. *Gloria y peluca* (1850), de Barbieri con texto de José de la Villa del Valle, la recordamos más reciente, de la temporada 1983-1984, recuperada entonces por un gran hombre de teatro que fue José Luis Alonso con una interpretación irreplicable de Carlos Chausson como Marcelo. Obra ésta en la que se halla presente el casticismo que rebosaría después buena parte de su producción musical.

La dirección escénica de Ignacio García acompañada del trabajo escenográfico de Juan Sanz y Miguel Ángel Coso es ingeniosa y de propuesta inteligente. Une las obras en una continuidad de acción, no necesaria, aunque hecha con coherencia es admisible, pero hay algún



Escena de *El estreno de una artista* de Gaztambide en el Teatro de la Zarzuela

que otro detalle que hace rechinar esa coherencia. El aspecto teatral funcionó bien y los actores interpretaron sus cometidos con eficiencia, destacando Emilio Gavira con un desenvolvimiento escénico magnífico. Musicalmente no se alcanzaron de forma total las interpretaciones requeridas, al menos en la sesión que comentamos.

En el capítulo vocal cabe destacar la intervención de Marco Moncloa en sus cometidos de Astucio en la primera obra y Marcelo Pelusa en *Gloria y peluca*, donde hizo una lograda interpretación del terceto (nº 6 de la partitura), muy aplaudido por el público por su originalidad y dificultad, en el que simultáneamente

tiene que imitar tres voces —tenor, bajo y soprano— pertenecientes a los exóticos personajes de Rufo, el bey de Argel y Zaide. Mención también para Sonia de Munck como Sofía, suficiente en la Cavatina (nº 3) de *El estreno de una artista*. Fue menos lucido el papel del coro y la orquesta que no acertó del todo a conducirla José Miguel Pérez Sierra. Hubo toscos momentos y falta de regulación en su volumen que tuvo como consecuencia, en algún que otro número, cubrir a los cantantes que no andaban, precisamente, sobrados de voz. Frente a la dicha de una recuperación zarzuelística tuvo, por el contrario, un espectáculo que pudiendo haber sido de nivel, quedó falto. No obstante fue aplaudido con entusiasmo por los asistentes.

Manuel García Franco

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

Un musical sobre Vives

HUBO GARBANZOS

Madrid. Teatros del Canal. 25-I-2011. Albert Boadella, **Amadeu.** Antonio Comas, Raúl Fernández, Chema Ruiz, Yolanda Marín, Lola Casariego, Francisco Corujo. Coro y Orquesta de la JORCAM Académica. Director musical: **Miguel Roa.** Director de escena: **Albert Boadella.**

Entre las generaciones de finales del siglo XX, en el mundo del teatro, resaltó un grupo liderado por Albert Boadella en cuyos espectáculos la iconoclastia se daba servida, recordemos entre otras: *Yo tengo un tío en América*, 1992, caricatura del Quinto Centenario o *El nacional*, 1994, sobre el nacionalismo pujolista. Sobresalientes por su inventiva, imaginación, creatividad, fuerza y viabilidad comercial. Sus caricaturas e ironías han llevado a Boadella al rechazo desde las instituciones políticas e intelectuales catalanas y a iniciar un exilio de la tierra que le vio nacer y encontrar su refugio en Madrid.

Amadeu, es un musical creado por Boadella sobre la figura del compositor Amadeu Vives, personaje de tanta densidad humana y de múltiples emocionantes secuencias. Nacido a los pies de la montaña de Montserrat, se inicia en la música popular de su tierra con melodías muy carismáticas sentimentalmente por la sociedad catalana de la época. Posteriormente, se instala en Madrid, donde obtiene sus



Antonio Comas como Amadeu Vives en *Amadeu* de Albert Boadella

mayores éxitos con obras de raíz tan profundamente española como lo son la mayoría de sus zarzuelas. Fue el músico de una generación sorda para la música y el músico español más instruido, más sensible y culto del siglo XX. Una característica es su universalidad. Catalán desde lo más hondo, supera los excesos tópicos de la época. No es de extrañar que Albert Boadella haya encontrado cierto paralelismo entre su vida y la de su desaparecido paisano. Esta dualidad emocional es el núcleo que sustenta *Amadeu*, cuyo desarrollo vincula

los rasgos de su personalidad humana, social y política con sus mejores momentos musicales. Ese todo se levanta sobre un base vital, conmovedora e impresionante a la vez: de un cuerpo tullido, de un cuerpo casi como de "hazmerreír", de un cuerpo que a la fuerza, especialmente en la juventud, tenía que ser signo de muy amargas soledades. Desfilan por el escenario música de *Doña Francisquita*, *Bobemios*, *Maruxa*, *La Generala*, así como *L'emigrant*, *La balanguera* (himno de las Illes Balears), así como fragmentos de Beethoven, Bretón,

Chapí, Falla, Rodoreda, Rosillo y Mollá, que el maestro Roa dirigió debidamente. Admirable el trabajo actoral de Antoni Comas como Vives, Raúl Fernández como Jordi y Chema Ruiz como Jefe de redacción. Un trabajo inteligente y brillante de Boadella en el que cada una de sus piezas se ensambla con maestría. Un argumento tan dramático como humorístico, reflejado a través de sus personajes y situaciones actuales que enfrentan las contradicciones de la obra y persona de Vives al mundo contemporáneo.

Federico Romero, libretista de Vives, cuenta una anécdota sobre el estreno de *Los flamencos*:

— Esto va muy bien, maestro —le dije.

— Sí —me contestó—, pero no hay garbanzos.

— ¿Garbanzos? —le pregunté extrañado.

— Mire, Federico. Los aplausos entusiastas suenan como los garbanzos cuando se vuelcan de un saco.

Les aseguro que al concluir *Amadeu*, hubo garbanzos.

Manuel García Franco

XVII Ciclo de Lied

GOERNE, UNA VEZ MÁS

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 14-II-2011. **Matthias Goerne**, barítono; **Helmut Deutsch**, piano. Obras de Schubert.

Goerne se ha convertido en una de las mejores costumbres de la melomanía madrileña. Basta observar qué salva de aplausos saluda su aparición, siempre dotada de ese desduido y esa bonhomía del vecino campechano. El alemán tiene un aire de ebanista que acaba de sacudirse unas flamantes virtutas y se dispone a entretener a los amigos con algunas cancio-

nes, Mosela por medio.

La voz de Goerne se viene desplegando con los años. Ha conseguido un grave cavernoso y de entintada sugestión, ensanchado su registro medio y cobrado cada vez más sutil flexibilidad. Todo ello le permite frasar con amplitud, controlar volúmenes y matizar timbres. El sonido puede adelgazarse, levitar, encender luces, cuando la expresión del poema

así lo exige. La variedad de intenciones, realmente incontable, hace a la altura del intérprete.

Schubert es su querencia y lo hemos comprobado en Madrid repetidas veces. No es un especialista, Dios nos libre de eso, sino un explorador del mundo schubertiano. En el programa había un par de títulos consabidos —*Eres la paz* y *A la música*— que sólo un grande como él pue-

de convertir en novedades. El grado de concentración, de afecto destilado, de hipnótica percepción visionaria, que Goerne les insufló valen por bajorrelieves de referencia. El resto fue maestría previsible, igual que Deutsch, alerta en los acompañamientos, certero y de extrema intensidad en respuestas, preludios y posludios.

Blas Matamoro

Temporada de la OCNE

LIGETI Y BRITTEN EN TODO LO ALTO

Madrid. Auditorio Nacional. 28-I-2011. Janine Jansen, violín. Orquesta Nacional de España. Director: **Josep Pons.** Obras de Britten y Mahler. 6-II-2011. ONE. Director: **Josep Pons.** Obras de Ligeti, R. Strauss y J. Strauss. 11-II-2011. ONE. Director: **Pablo González.** Obras de Barber, Bartók y Dvorák. 20-II-2011. **Yuja Wang,** piano. ONE. Director: **Pietari Inkinen.** Obras de Rachmaninov y Chaikovski.

Consistente interpretación de Pons y sus huéspedes del *Réquiem* de Ligeti, con una exquisita y milagrosa afinación en los característicos pasajes micropolifónicos, en los que coro y orquesta mantuvieron la quietud y el temple, finamente controlados por la batuta de Pons, muy amigo de esta magnífica partitura. Menos feliz la versión de *Atmósferas* del mismo autor, que resultó de un estatismo plano y nada irisado. Falto de dimensión danzable y de sentido del rubato, sobre todo en su primera mitad, *El Danubio azul* de Johann Strauss y contundente aunque irregular en la prestación orquestal, con *tutti* bien edificados, *Así hablaba Zaratustra* de Richard Strauss.

Janine Jansen tocó con una precisión, intensidad y lirismo el *Concierto* de Britten, tan poco oído, y, en la misma sesión, Pons expuso con general buena letra la *Sexta Sinfonía* de Mahler, observando bien las indicaciones, dando su adecuado tratamiento rítmico a cada movimiento, sin poder evitar pasajes confusos, así el operado en el clímax del Andante. Muy bien los dos (que no tres) golpes de martillo.

El eléctrico Pablo González, de gesto breve y acuante, nos ofreció una interpretación estimulante, musculada y fogosa —a veces demasiado— de la *Sinfonía del Nuevo Mundo* de Dvorák, y delineó con sentido el *Adagio* de Barber, pero no pudo vencer, con los ensayos habituales, las dificultades de la temible *Música para cuerdas, percusión y*



JANINE JANSEN

Sara Wilson

celesta de Bartók, que la Nacional ha tocado menos. El Allegro Molto fue especialmente desafortunado.

Por su parte, el finlandés Inkinen mostró muy buenas maneras, una técnica sólida y eficaz, con la que consiguió un buen acompañamiento a la virtuosa pianista china Yuja Wang en el endiablado y desordenado *Concierto n.º 3* de Rachmaninov. La jovenísima instrumentista dio pruebas de digitación exacta y clara y de fraseo natural. No llegó, sin embargo, a las excelencias mostradas días atrás por Luganski. Inkinen dirigió una bien diseñada y lógicamente construida *Patética* chaikovskiana, abordada algo superficialmente, exenta de gracia en el segundo movimiento y de hondura en el último.

Arturo Reverter

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
DVD

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

Ciclo de la ORTVE

TEMPORADA ALTA

Madrid. Teatro Monumental. 21-I-2011. **Rudolf Buchbinder**, piano. Sinfónica de Radio Televisión Española. Director: **Manuel Hernández Silva**. Obras de Revueltas, Mozart y Kodály. 4-II-2011. Coro y Orquesta de RTVE. Director: **Günter Herbig**. Obras de Ravel, Debussy y Beethoven.

Es *Redes* —Silvestre Revueltas, tema marino— una obra algo circunstancial del autor de *Sensemayá*, ingeniosa réplica de la *Consagración de la primavera* en ocho minutos. Aquí encontramos la impronta del folclore mexicano y algunos bellos acompañamientos, como el inicial. Es música de cine que, como Raoul Walsh, tiene una trompeta lejana. Manuel Hernández Silva primó el enfoque rítmico, lo más llamativo, y lo hizo con brillantez, acaso añadiendo demasiada pimienta en los *fortes*. En las *Danzas de Galanta*, una obra adornada con colores fabulosos, más que la melancolía que fascinaba a Bartók de su amigo

Kodály, aquí muy intermitente, lo que oímos es una hermosa afirmación patria. El director, inspirado, dosificó bien su intensidad, extrayendo tanta chispa como encanto melódico, cuadrando sus ritmos rutilantes con buena técnica y espoleando sin embrollos la vivacísima coda.

La ORTVE fue una patena en el primero de los dos conciertos de Günter Herbig, limpieza que mucho conviene al evocador Ravel de *Mi madre la oca*. De sus manos fue brotando el dibujo de unas curvas melódicas de línea clara, llenas de sugestión tímbrica, contención y pudor. En sus manos, mecidas en melancolía, las misteriosas apariciones de la Bella



GÜNTER HERBIG

Alejandro Quevedo

y la Bestia adquirieron un relieve casi pictórico. En los *Nocturnos* de Debussy, llenos de fulguraciones visuales, fue dado contemplar los

suaves desplazamientos de los bancos de nubes o el pálpito sin excesos de un cortejo cercano. Jamás cesó la limpieza de los planos sonoros, muy aireados, y sólo en *Sirenas* cedió algo la tensión —aunque no sus dejes de apremio— por la vigilancia que Herbig debió imponer a la afinación del coro. De la *Séptima* de Beethoven ofreció una versión sobria sin severidades, bien casada sin ser de cuadrícula. El lento tuvo una concepción infrecuente, nada iterativa ni procesional, el Scherzo variedad de acentos y el Finale energía, truenos de timbre novedoso y horror al exceso.

J. Martín de Sagarmínaga

Ciclo de la ORCAM

DEL BRILLO A LA EXCELENCIA

Madrid. Auditorio Nacional. 19-I-2011. **Alberto Nosé**, piano; **José Antonio López**, barítono. Coro y Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director: **José Ramón Encinar**. Obras de Saint-Saëns, Chaikovski, Glinka y Aragón. 31-I-2011. **Ainhoa Arteta**, soprano; **María José Montiel**, mezzosoprano; **Ismael Jordi**, tenor; **Nicola Ulivieri**, bajo. Coro de Cámara del Palau de la Música Catalana. Coro y Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director: **José Ramón Encinar**. Rossini, *Stabat Mater*.

Se dio en primer lugar *Una noche en Lisboa*, de Camille Saint-Saëns, breve pieza sugerente que va mezclando en distinto tratamiento su tema fundamental de seis notas, y que salió de las manos de Encinar con ajuste y delicadeza sonoros. También ajustado fue el acompañamiento en el *Concierto n.º 1 en si bemol mayor para piano y orquesta*, de Chaikovski, piedra de toque para pianistas rusos y no rusos, y que contó en esta ocasión con las aportaciones del italiano Alberto Nosé, que con sus poco más de treinta años acreditó rico sonido, buena gama dinámica y un muy elogiado sentido del *rubato*, dando una desusada claridad a la línea

del piano en el juego solista-orquesta, aparte de los períodos de gran elocuencia que la obra alberga.

El “jotero” *Recuerdo de una noche en Madrid* de Glinka fue reproducido con soltura y buena prestación, y quedaba la expectación lógica por escuchar el estreno absoluto de la obra de Emilio Aragón *Longum vitæ suspirium*, de evocaciones efectivamente cosmogónicas, cantata sobre textos de José Saramago traducidos al latín. Los nueve fragmentos de la obra configuran un *totum* de reminiscencias sugerentemente galácticas, donde hay que elogiar la importante prestación de José Antonio López y del coro y orquesta, dejándonos el sabor de una música

que podría complementar las más conocidas de Carl Orff.

Se aplaudió a todos los ejecutantes, con distinción especial del premio para Aragón y Nosé.

En el segundo de los conciertos reseñados se dio, prácticamente, la conjunción perfecta de los elementos en juego para darnos un concierto a recordar. Con justicia aplaudían los cantantes al coro al terminar la interpretación, al tiempo que el público, en inusual ovación hacía salir al estrado a estos y al director. Encinar fue el rector de esta obra que va del canto coral *a cappella* hasta el efectismo orquestal, dura en pasajes para los cantantes y que sin la vena operística de la *Messa da Requiem* verdia-

na, nos hace emparentarla con ella.

Fue interpretada de modo ejemplar, con poderío, recogimiento, línea, claridad y prestaciones de mucha, mucha altura, desde la conmovedora entrada que pergeñó la cuerda hasta el final a lo largo de sus diez números. Grande la voz de Arteta, en buena conjunción con la mezo. Y si hay que elogiar a la soprano vasca en sus solos también, la maestría de Montiel se puso de evidencia en su magistral e imponente cavatina. Ideal para su cometido, Ulivieri, y muy bien de línea, aunque con volumen ligero, el tenor Jordi. Un gran concierto.

José A. García y García

Ciclo del CNDM

DOS CUARTETOS ESPAÑOLES

Madrid. Museo Reina Sofía. 7-II-2011. Cuarteto Bretón.
Obras de Greco, Turina y Shostakovich.



José Luis Greco y Alfredo Aracil



Es difícil encontrar dos obras más distintas entre sí que *The trouble with Happiness* de José Luis Greco (Nueva York, 1953), que era estreno en España, y el *Cuarteto n.º 4* de Alfredo Aracil (Madrid, 1954), que lo era absoluto. Una tras otra conformaron una magnífica primera parte de un concierto, por ellas, difícil de olvidar. La de José Luis Greco es su segundo cuarteto tras *Trouble* —cuya sombra aparece por alguna esquina— y antes de *...es que se acaba tan pronto* y revela todos los rasgos de este compositor personalísimo, original, directo y libérrimo que conocemos por otras obras suyas. Hay guiños a sí mismo y a mundos que aparentan más o menos lejanos —ecos de Piazzolla o Turina como los gustos más escondidos de un vino lleno de matices— y también una sonoridad rotunda, a cuarteto de cuerda a toda vela, fruto de un magisterio propio de la edad y la experiencia. A destacar especialmente la emoción de la mejor ley que destila el episodio intermedio, un tiempo lento de muchos quilates.

La igualmente formidable pieza de Aracil pareciera llegar de los antípodas de la de Greco, con ese discurso

esencial muy suyo —muy de su obra para cuarteto—, siempre tan reflexivo. Es música honda pero de trazo sutilísimo, con un par de movimientos breves como puntos de apoyo cuya rai-gambre weberniana no puede ocultar el compromiso expresivo que plantean con su definición aparentemente mínima. Sigue Aracil conservando la elegancia que caracteriza su escritura pero aquí, además, hay una suerte de invitación a que el oyente se meta donde puede parecerle un poco mentira que le llamen. Como si el filtro delicado de otras veces dejara ver al fin la figura propia (casi) como es.

Las versiones del Cuarteto Bretón fueron irreprochables, bien trabajadas y hechas con verdadero conocimiento de causa. El *Cuarteto n.º 10* de Shostakovich, que completó la velada, se dijo con suficiencia aunque el cuidado puesto en la buena resolución hiciera que se perdiera por el camino un punto de anchura expresiva. No importa, pues con esa primera parte ya se habían ganado el sueldo los cuatro excelentes músicos que llevan tan ilustre nombre.

Luis Suñén

ARTE SACRO

febrero, marzo y abril de 2011

**Del 28 de febrero
al 11 de abril**

**Religión y espiritualidad:
música, teatro, danza y
cine en las principales
iglesias y teatros de la
Comunidad de Madrid.**

XXI FESTIVAL | 2011

Arte Sacro

DEL 28 DE FEBRERO AL 11 DE ABRIL



Comunidad de Madrid

www.madrid.org

www.madrid.org/artesacro

Patrocina:



Colaboran:



Fundación Dos de Mayo
Nación y Libertad



SPEDIDAM
los doctos des artistes-interpretes



AMBASSADE DE FRANCE
EN ESPAGNE
BUREAU DE COOPERATION ET D'ACTION CULTURELLE

Órgano de la iglesia de Utra. Sra. de los Ángeles, restaurado por la Comunidad de Madrid. Recuperamos nuestro patrimonio histórico para conservar el patrimonio musical.

Ciclo del PluralEnsemble

PUNTA DE LANZA

Madrid. Auditorio Nacional. 2-II-2011. Hillary Summers, contralto. PluralEnsemble. Director: Fabián Panisello. Obras de Boulez.

Sigue siendo *Le marteau sans maître* una obra sugestiva, bella, encuentro de timbres; uno de ellos, la voz humana. Aunque yo diría que es la línea vocal lo que ha envejecido (lo más *daté*) desde aquellos años 50. *Le marteau* es, como tantas obras del siglo XX, hija directa de *Pierrot Lunaire*; *Pierrot* tiene hijos directos e indirectos; éstos siguen no su ADN, sino su ejemplo, desde los *Cantos malgaches* de Ravel y la versión final de *Las bodas* de Stravinski. No es que *Pierrot* libere el timbre, es que muestra lo que se puede hacer con él. Si, además, Boulez es francés, y trabaja en la tradición de Debussy, Ravel y Fauré, y con Messiaen de maestro, el color tendrá que ser protagonista en varias obras suyas. Hasta que él mismo le ofrezca al maestro el regalo de interpretar y grabar su *Chro-*



nochromie. Una consecuencia lejana en Boulez, que cada vez compone menos, que revisa mucho, que da versiones nuevas de obras de antes, es *Dérive I*: colores y colores con menos elementos aún (flauta y clarinete, violín y violonchelo, vibráfono y piano). No hay serialismo integral en ambas obras, pero lo recuerda: todo cambia, todo varía, todo se desmiente, y no sólo en la línea, sino en el color (algo de

Klangfarbenmelodie o, de nuevo, su ejemplo) y en todo el material, salvo cuando deja de ser integral e incluso serialismo. Alguien podría decirle: Pierre, ya no eres vanguardia. Y podría responder: yo soy quien dice quién es vanguardia. En 1946 lo era su *Sonatina*, que sigue siendo espléndida muestra de un joven que parece un señor maduro y alegre. Fabián Panisello, excelente director de todas las músicas (no sólo

la contemporánea, se le dan bien clásicos como Boulez), ha planteado un monográfico de una belleza que el propio compositor quiso tenue, fría, que corre el riesgo a la larga de lo baladí (es el riesgo de las obras de las que se comenta el material y el procedimiento, no *lo demás*). De momento, el *Marteau* sigue siendo una pieza maestra. Y Panisello y el PluralEnsemble son punta de lanza de una presencia imprescindible para nuestra vida cultural. Hay que señalar al menos dos músicos de este grupo, Clara Andrada, flauta, que interviene en la *Sonatina* y en las otras dos obras maestras, excelente; y el pianista Alberto Rosado, que la acompaña (o al contrario), con vigor y refinamiento, en la misma obra *juvenil*.

Santiago Martín Bermúdez

Juventudes Musicales

VIVIR PARA CANTARLO

Madrid. Auditorio Nacional. 23-I-2011. Filarmónica de Los Angeles. Director: Gustavo Dudamel. Mahler, *Novena Sinfonía*.

La bellísima *Novena Sinfonía* de Mahler entendida por Gustavo Dudamel es un fresco de vitalidad desbordante, de concepto posromántico en bastantes momentos, dicho sea como apunte rápido, y en general algo lejana de la meditación angustiosa y de tintes mortuorios que ha sido la vía de tantos directores de orquesta anteriores. El primer tiempo —problemático, de fachada modernísima—, dio la impresión de estar algo enfriado por Dudamel, por momentos incluso en su enfoque melódico. Tuvo al oyente en vilo, intentando entender su raro engarce, que pudo ser más obvio, y viendo brillar ante los ojos

multitud de detalles personales, como el hecho de que todos los solos instrumentales tuvieran invariablemente un lado misterioso o elongado o quebradizo. Del segundo suele rastrearse la influencia de Schubert, mas en él dominó una voz mahlerianísima, sin aroma vienés pero con sus diversos episodios muy bien diferenciados. El Rondó-Burlesque reunió el máximo brío y el enardecimiento típico del director, que tiró de todos los hilos del juego polifónico hasta casar un tiempo de calidad casi metálica, estridente, sin enfatizar su posible acidez. Como del anterior, fue la suya una apropiación singular. El Adagio destapó al



Dudamel más grande, y con ello vino su lección a los

pappanos y hardings del mundo, en los que casi todo es cáscara. Desde el inicio brotó de forma natural —como natural es su estilo— el aliento compasivo, canalizado a través de un impulso tardorromántico, con perfiles nocturnos y unas líneas finales que, perdón por la pedantería, eran como olas que van a diluirse en una eternidad dudosa. La Orquesta Filarmónica de Los Ángeles, menos cálida y vibrante que su rector, fue un conjunto casi perfecto como instrumento, con cuerdas sedosas y maderas que tradujeron detalles muy peculiares.

J. Martín de Sagarmínaga

Musicadhoj

UNIVERSO LACHENMANN

Madrid. Auditorio Nacional. 28-I-2011. Sarah Maria Sun, soprano; Yukiko Sugawara, piano. Obras de Ravel, Hidalgo, Schoenberg y Lachenmann.

Da comienzo el decimoquinto ciclo de *musicadhoj*, dirigido por Xavier Güell y dedicado este año al gran compositor alemán Helmut Lachenmann (Stuttgart, 1935). El primer concierto del interesantísimo ciclo ha sido para soprano con acompañamiento de piano, e incluía dos obras de finales de la Belle époque, *Jardines colgantes*, de Schoenberg, obra de gran trascendencia que nunca se escucha; y cuatro de las *Canciones populares* de Ravel (1910). Entre ambos, dos *Lieder* de un discípulo de Lachenmann, el antequerano Manuel Hidalgo. La segunda estaba dedicada a *...Got lost...*, ciclo o acaso obra única de 2008, de Lachenmann. Se advierte en esta obra el interés de Lachenmann por presentar una secuencia en la que lo que entendimos siempre por música convive con los roces, los suspiros, las chasquidos de la lengua, los ruidos de las cuerdas y la madera del piano, *lo concreto*, en una palabra. Concreto

en el sentido ya añejo de Pierre Schaeffer. Tiene razón Lachenmann cuando dice que los procedimientos que él usa no son nuevos. Si vemos (hay que verlo, no basta con oírlo) *...Got lost...* recordamos viejos experimentos de la vanguardia y de otros, como Cage. No debería sorprendernos esta obra de casi media hora después de aquella *Sequenza* de Berio dedicada a Cathy Berberian; o de su *Recital I for Cathy*, ni siquiera cuando la soprano vuelve su aliento, su voz hacia las cuerdas del piano, bajo la tapa, para conseguir un eco no siempre notorio debido a su propia voz inmediatamente posterior, o a la línea (¿línea?) del piano, que tapan ese eco. No debería sorprendernos esa línea



SARAH SUN

Rüdiger Schestag

nistrar así ese “legado” es lo realmente original, y se lo calla. El cómico se maquilla sin que lo vean. La música de Lachenmann quiere que se vea el maquillaje, el camerino, el andamio, la desvencijada “entrada de artistas”. Por ahí le ha seguido Manuel Hidalgo, que en estos dos *Lieder* muestra su magisterio, creemos que con menos radicalismo (ya no es tan joven, no le hace falta) que en otras obras que le conocimos hace tiempo.

Sarah Maria Sun tiene un centro poderoso, un agudo muy intenso, aunque la comprensión no es sencilla. Al oír sus *Jardines* la imaginábamos, qué sé yo... como Lulu. Ha cantado obras de Sánchez-Verdú, de Sciarrino, de Stiegler, de Widman... Excelente desacompañamiento (sólo hay acompañamiento, en el sentido tradicional, en Ravel) de Yukiko Sugawara, que en la obra de Lachenmann traza un paisaje sonoro paralelo, un paisaje a menudo desolado, silente.

Santiago Martín Bermúdez

Liceo de Cámara

AÑORANZAS Y REALIDADES

Madrid. Auditorio Nacional. 26-I-2011. Isabel Charisius, viola; Valentin Erben, violonchelo. Cuarteto Arditti. Obras de Ullmann, Brahms y Schoenberg.

La actuación del Cuarteto Arditti era sin duda una de las más esperadas dentro de la oferta del Liceo de Cámara en curso y por diversos motivos. Uno de ellos era la presencia de dos invitados extraordinarios, Isabel Charisius y Valentin Erben, viola y violonchelo de la última plantilla del añorado Cuarteto Alban Berg, disuelto cuando dominaba su especialidad. Y el otro, el tipo de música abordada, mucho menos rompedora

que la que suele tocar el Arditti y lejos del vanguardismo de su memorable actuación en este mismo Liceo dedicada a los cuartetos de Alfred Schnittke (1998). De hecho, este sexteto de Brahms es una de las raras incursiones del grupo en músicas anteriores al siglo XX, si bien recordemos que tienen en repertorio la *Gran fuga* beethoveniana y hasta el *Ricercare de La ofrenda musical* de Bach. El Arditti en solitario interpretó en cla-

ve expresionista las *Variaciones y doble fuga sobre un tema de Arnold Schoenberg* (la cuarta de las *Piezas para piano op. 19*), que consagraron tempranamente como compositor al malogrado Viktor Ullmann (murió en Auschwitz). Y ya junto a sus dos ilustres invitados plantearon el *Primer Sexteto* de Brahms, del que obviamente resaltaron sus aspectos más modernos, pero no sin dejar vibrar la cuerda nostálgica en el maravilloso y sorprenden-

te Andante. Toda la obra gozó de una especial coloración en violas y violonchelos. Por fin, la schoenbergiana *Noche transfigurada* — composición que no es fácil oír en su versión original para sexteto de cuerda— no alcanzó acaso el grado último de onirismo y pasión febril, pero estuvo soberbiamente planificada y ejecutada de manera intachable. Un concierto memorable.

Enrique Martínez Miura

Edición dedicada a Jesús Villa Rojo

LA MÚSICA COMO NECESIDAD VITAL

Teatro Cánovas. 10/28-I-2011. XVII Ciclo Música Contemporánea. Camaleón. Tactic Trío, Proyectoele. David Martínez, violín. Camerata del Prado. Director: **Tomás Garrido.** Orquesta de Córdoba. Director: **Roberto Forés.** Cuarteto Quiroga. Patricia de la Vega, piano. Filarmónica de Málaga. Director: **Edmon Colomer.**

MÁLAGA Dedicado en esta edición a la figura de Jesús Villa Rojo, este ciclo de música ha presentado nueve conciertos en los que se ha dejado una completa semblanza de la polifacética personalidad artística de este compositor briocense que desde su inicial formación y dedicación como clarinetista se fue adentrando en distintos campos de la música, transitando por los espacios de la investigación, la pedagogía, la gestión (Dirección del CDMC), la difusión-interpretación (Grupo LIM), la programación y, fundamentalmente la creación. Facetas que lo han convertido en un verdadero *homo musicus*, en la medida que el supremo arte que combina ritmos y sonidos se ha convertido para él en la razón de ser de su existencia.

La exploración de nuevas sonoridades fue la seña de identidad de dos de sus obras que se presentaron en el primer concierto del ciclo por el grupo Camaleón; *Caminando por el sonido* y *Lamento*, en las que electroacústico Andrew W. Morgan puso el toque de distinción que caracterizó toda la actuación, así como también el buen hacer del oboísta Nicholas Harcourt-Smith. Grácil, jovial a la vez que virtuosa fue la interpretación de *Divertimento IV, para piano y percusión* por el grupo Tactic Trío, destacando también el estreno absoluto de Hernández Bellido, *Sonidos articulados*, obra inspirada en el mundo sonoro infantil. Dos obras de Theo Loevendie y Russel Peck, respectivamente, completaron una actuación brillante de este trío percusionista que lidera Arturo Serra. El tercer concierto del ciclo a cargo del grupo vocal Proyectoele significó uno de los momentos elocuentes de esta edición



JESÚS VILLA ROJO

por la diversidad del programa y el buen trabajo coral, de manera significativa en el estreno absoluto de la cordobesa Mercedes Sánchez Luceña, *Muerte y juicio*, obra que trata de forma curiosa la disonancia y la consonancia adivinadas con efectos onomatopéyicos. *Solfeggio* de Pärt, *Ludus verbalis* de Rautavaara y *Juegos gráfico-musicales V* de Villa Rojo contrastaron entre sí dentro de este bien elegido programa.

El polifacético Tomás Garrido volvía de nuevo a este ciclo malagueño al frente la Camerata del Prado. El sentido de acompañamiento en su *Concierto para violín y orquesta de cuerda*, con David Martínez de solista, fue lo más interesante de su actuación. Roberto Forés dirigió a la Orquesta de Córdoba en la obra *Rendering* de Schubert/Berio simultaneando las dos esencias estéticas que encierra esta obra sobre bocetos sinfónicos del gran compositor austriaco que tanto sorprendieron al músico italiano. Excelente interpretación del *Septeto, para clarinete, fagot, trompa, trombón, violín, violonchelo y contrabajo* de Villa Rojo por los primeros atriles de la

orquesta. En esta obra se condensa el mejor arte del autor en su respeto al pasado, curiosidad por el presente y búsqueda del futuro.

El Cuarteto Quiroga protagonizó uno de los momentos culminantes del ciclo. La compenetración, conjunción y total identificación estética de sus componentes le llevan a ocupar un lugar preeminente en el panorama patrio de la interpretación musical. En el *Cuarteto, op. 3* de Alban Berg hicieron un verdadero análisis de la obra realzando su originalidad y la cuidada elaboración de su lenguaje, así como la fuerza, densidad y seguridad de su discurso. Con la obra *Sueño de una realidad* del sevillano Antonio Jesús Flores, encargo de la Asociación de Compositores Sinfónicos Andaluces, se mostró la superposición sonora de estos dos conceptos dentro de su sentido abstracto. Otro momento estelar fue el *II Cuarteto* de Jesús Villa Rojo, obra muy considerada por su autor, demostrando en ella amplios y variados ejemplos de combinaciones tímbricas y planteamientos rítmicos. Como es costumbre, el ciclo se cerró con la participación de la Orquesta Filar-

mónica de Málaga, organizadora del acontecimiento. De entrada, causó expectación la intervención de Edmon Colomer, después de muchas ediciones en las que nunca intervino el titular de la formación malagueña. El concierto tenía también el aliciente de contar con la presencia del pianista Manuel Carra, que era homenajeado por sus paisanos con la interpretación de su *Concierto para piano y orquesta* con la versátil Patricia de la Vega de solista. Asimismo concitó interés el estreno absoluto de *Variaciones para orquesta* de Villa Rojo, obra concebida para conmemorar al gran Antonio de Cabezón, del que el autor toma procedimientos de elaboración y referentes que refuerzan el profundo sentir hispano que encierra siempre la obra de este sólido compositor. El trabajo de Colomer fue preciso a la vez que didáctico, haciendo toda una exhibición de técnica de dirección y capacidad expresiva. Excelente final de un ciclo que en cada edición adquiere más solidez como referente en la actividad musical y cultural de Andalucía.

José Antonio Cantón

Filarmónica de Málaga: 20 años

CONCIERTOS DE ANIVERSARIO

Málaga. Teatro Cervantes. 4-II-2011. Filarmónica de Málaga. Director: **Marco Guidarini**. Obras de Mozart y Strauss. 18-II-2011. **Andrea Sestakova**, violín. OFM. Director: **Edmon Colomer**. Obras de Falla, Martín Jaime, Ravel y Sarasate.

Con motivo del vigésimo aniversario de la Orquesta Filarmónica de Málaga, que se ha cumplido el pasado día de San Valentín, se han organizado una serie de actos a lo largo de dos semanas que han sido enmarcados por dos de los conciertos más esperados de la temporada. En el primer caso, con el título *De Praga a los Alpes*, se presentaba un programa con dos obras de muy distinta época y significación: la *Sinfonía "Praga"* de Mozart y la *Sinfonía Alpina* de Richard Strauss. Como director invitado, el genovés Marco Guidarini exhibió un amplio catálogo de movimientos dentro de una estética gestual acentuadamente histriónica, dando la sensación de que sus brazos pendían hilos cual títere de tal modo accionado. Este inconveniente para que el espectador pueda simultáneamente las percepciones de movimiento y sonido no fue óbice para que hiciera una correcta lectura de la obra de Mozart, en cuyo tiempo lento frenó en exceso el compás. Más soltura y fluidez manifestó en la monumental sinfonía de Strauss, dejando constancia de sentirse cómodo en la música programática que, en este caso, el autor bávaro lleva a límites de una opulencia sonora absolutamente resplandeciente. En este sentido, su interpretación tuvo su máxima efusividad en el pasaje del *Temporal y tormenta, descenso*, y en este último momento, haciendo que la Filarmónica mostrara una controlada tensión en los *diminuendos*. El público reconoció el buen trabajo realizado por maestro y orquesta.

El estreno absoluto de la obra *Graal* del malagueño Francisco José Martín Jaime,



Marco Guidarini

encargo para esta ocasión, la excelente actuación de la violinista Andrea Sestakova en la *Romanza andaluza* y en los *Aires gitanos* de Pablo Sarasate, y la siempre segura conducción de Colomer fueron los aspectos más relevantes de este segundo concierto que cerraba las celebraciones del aniversario. La obra que se presentaba está enmarcada dentro del pensamiento estético *Thelema*, donde se funden serialismo, postmodernismo e infinidad de formas sonoras abstractas que, según el autor, confluyen en traducir en sonidos el constante anhelo del ser humano a la superación. Bien construida en la técnica compositiva, salvo dos momentos centrales de marcada indefinición en el discurso que la alargó en demasía, invita constantemente a recordar a los grandes maestros del expresionismo y del dodecafonismo. Sestakova brilló ante sus compañeros —es la concertino de la OFM— con el vistuosismo de las piezas del gran violinista navarro, llevándose los mejores aplausos de la velada junto con los que el maestro Colomer recibió en la *Suite n.º 2 del Sombrero de tres picos* y ese milagro raveliano que es el *Bolero*, acertadas y lógicas concesiones de programación para el gran público en esta conmemoración.

José Antonio Cantón

CICLO DE CONCIERTOS FUNDACIÓN BBVA DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA 2010-2011

PluralEnsemble

13
octubre
2010

Retrato I
Israel y Oriente
Director invitado: Zsolt 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 Ketilsson (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 Catiello (soprano)
Presentación a cargo de José Luis Tellez

Lugar
Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Música, Madrid

Hora
19:30 h

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

Fundación BBVA

www.fbbva.es

PluralEnsemble

www.pluralensemble.com

Grandes conciertos

TRASCENDENTAL SIBELIUS

Auditorio y Centro de Congresos Víctor Villegas. 22-I-2011. **Denis Matsuev**, piano. Orquesta de París. Director: **Paavo Järvi**. Obras de Berlioz, Sibelius y Chaikovski.

MURCIA Recién tomado el relevo, el pasado otoño, de la titularidad de una de las grandes orquestas francesas, el estonio Paavo Järvi está transformando su nuevo instrumento dándole más agilidad técnica y esclareciendo el sonido, intenciones que quedaron patentes en el programa que presentaba en el auditorio murciano dentro del ciclo de grandes conciertos. Desde el inicio de la obertura *El corsario* de Berlioz la orquesta parisina mostró su identificación con los parámetros del director báltico, exhibiendo todo un catálogo de efectos sonoros con gran poder de seducción, especialmente en el precipitado *Allegro assai* central, donde Järvi acentuó la expresión de metales, el

color de la madera y la tensión de la cuerda.

El concierto fue creciendo en interés con la actuación de un verdadero atleta del piano como es el siberiano Denis Matsuev (Irkutsk, 1975). Su interpretación de la *cadenza* del primer movimiento del *Concierto para piano y orquesta n.º 2, op. 44* de Chaikovski fue realmente apabullante, llenando de admiración a un público que quedaba atónito ante tanto derroche técnico, tal punto de precisión y extremada fuerza a costa de equiparable grado de sentido. Su convicción en las bondades de esta obra, hizo olvidar su menor aceptación ante la popularidad del *Primer Concierto*. La delicadeza que expresó en el bis *La caja de música* de Lia-

dov contrastó con la constante tensión anterior.

El arte grande apareció en una extraordinaria versión de la *Sinfonía n.º 2* de Jean Sibelius. Aquí Järvi supo transmitir con profundo entendimiento una de las más bellas obras del compositor finés. Desde un cuidado *tempo*, expuso la fragmentación temática del primer movimiento buscando la homogeneidad tímbrica de las distintas secciones de la orquesta, especialmente el metal y la cuerda, realizando siempre el nacionalismo romántico de esta sinfonía. Acentuó el carácter modal del segundo, en una sobrecogedora intervención del primer fagot. Impuso un electrizante ritmo en el *Vivacissimo*, haciendo que la orquesta mostrara gran

conjunción, virtuosismo y excelente técnica y, finalmente, atacó el último tiempo con solemnidad, dosificando las dinámicas en la lenta a la vez que creciente intensidad de sonido que se produce a lo largo de su discurso. Järvi, desde un gesto sobrio, no por ello exento de gran variedad de información, desentrañó los secretos de esta obra que, según muchos tratadistas, la hacen principal y trascendente dentro de la primera etapa creativa de su autor. El público respondió con un largo aplauso que repitió con mayor intensidad ante el arrebatador galop de la suite *Jeux d'enfants* de Bizet que se tocó como despedida de la velada.

José Antonio Cantón

Mariola Cantarero, Ismael Jordi

GRANDES VOCES

Murcia. Auditorio y Centro de Congresos Víctor Villegas. 10-II-2011. Donizetti, **Lucia di Lammermoor**. Mariola Cantarero, Ismael Jordi, Javier Franco, Elia Todisco, Pablo García López, Martín Armas y María José Suárez. Coro de Ópera Cajasur de Córdoba. Sinfónica de la Región de Murcia. Director musical: **David Parry**. Director de escena: **Emilio Sagi**.

El dominio de la melodía de uno de los maestros indiscutibles del *bel canto*, como es Donizetti, queda perfectamente reflejado en esta ópera ejemplar dentro de su género. Su hermosura belcantista ha querido ser contrastada por Emilio Sagi con una estética escénica de un marcado estilo *dark-gothic* que refleje la historia en la que se entrelazan pasiones extremas que adquieren su máxima tensión en la atormentada protagonista. Para esta ocasión se ha contado con la intervención de una soprano de excepción como es Mariola Cantarero, que ha demostrado unos recursos vocales realmente prodigiosos, que la llevan a estar siempre por encima de su ya notable

capacidad dramática. La ha acompañado el tenor Ismael Jordi, con el que mantiene una especial complementariedad en lo vocal y compenetración en la acción, hecho que les ha llevado a ser un dúo de máximo nivel. La progresión de sus respectivas carreras nos hacen pensar que están llamados a constituirse en una de las grandes parejas del panorama operístico internacional.

Mariola Cantarero domina todas las dificultades técnicas que se dan en el *bel canto*. Su emisión vocal siempre fue clara y diáfana en los complicados *legati*; su capacidad en el *trino* resultó asombrosamente precisa a la vez que natural, consiguiendo un grado de coloratura sólo comparable al demos-

trado por las grandes divas de la especialidad como la gran Edita Gruberová; su dominio de la respiración le permitió lograr *filati* prodigiosos, y sólo en los sobreaugudos de la arias de locura, especialmente en *Ardon gli incensi*, se vio obligada a una corrección del carácter tímbrico de su voz. La belleza del canto de Ismael Jordi se encuentra en su calidad de tenor lírico con un punto de *leggiere*, demostrando en todo momento una gran facilidad y naturalidad vocales en la emisión, colocación y dicción, cualidades que son realizadas por una cada vez más segura desenvoltura dramática en escena. Su interpretación del aria *Tu che a Dio* del tercer acto fue un claro ejemplo de estas facul-

tades que generaron entusiasmas aplausos del público.

El resto del elenco estuvo a gran altura como quedó de manifiesto en el célebre sexteto *Che mi frena* del segundo acto, destacando la experiencia del bajo Elia Todisco en su papel de preceptor de Lucia y el joven tenor cordobés Pablo García López haciendo de lord Arthur, sin olvidar al barítono Javier Franco, siempre resolutivo en la voz y expresivo en la acción y al tenor Martín Armas en su papel de Normanno. El coro y la orquesta supieron responder con eficacia a la dirección musical de David Parry, resuelto en el foso y muy preciso y claro en la dirección de las voces.

José Antonio Cantón



CONSORCIO DE SANTIAGO

CULTURA E PATRIMONIO

VI FESTIVAL DE MÚSICAS CONTEMPLATIVAS

Santiago de Compostela

18/23-IV-2011

18-IV
20:30 h. **The New London Consort**
(Inglaterra)
Philip Pickett, director
Oratorio de Pascua:
J. S. Bach - M. Praetorius
Iglesia de San Agustín

19-IV
19:30 h. **The Gustaf Sjökvist's
Chamberchoir** (Suecia)
Gustaf Sjökvist, director
Jan Lundgren, piano
Jesper Lundgaard, chello
y contrabajo
Magnum Mysterium:
Varios autores
(Ingmar Bergman, in memoriam)
Iglesia de las Ánimas

19-IV
21:30 h. **Nodira Ensemble** (Uzbekistán)
In the shrine of the heart
Iglesia de la Universidad

20-IV
19:30 h. **Fargana Qasimova Ensemble**
(Azerbaiyán)
Spiritual Music of Azerbaijan
Claustro del Hotel San Francisco

20-IV
21:30 h. **Rheinische Kantorei** (Alemania)
Herman Max, director
Integral Motetes: J. S. Bach
Iglesia del Convento de Santa Clara

20-IV
23:30 h. **Deba** (Mayotte - África)
Chants soufis des femmes de Mayotte
Iglesia de la Universidad

21-IV
19:30 h. **Diabolus in Musica** (Francia)
Antoine Guerber, director
*SURSUM CORDA! Les chants de
la lumière:* Ecole de Notre-Dame
Iglesia de la Orden Tercera de San
Francisco

21-IV
21:30 h. **Hilliard Ensemble** (Inglaterra)
Christopher Bowers-Broadbent,
director
*Passio Domini nostri Jesu Christi
secundum Joannem:* Arvo Pärt
Iglesia de San Martín Pinario

21-IV
23:30 h. **Nouredine Khourchid & Derviches
de Damasco** (Siria)
Music and mystical rituals
Iglesia de la Universidad

22-IV
19:30 h. **Vishwa Mohan Bhatt & Divana**
(India)
Vishwa Mohan Bhatt, guitarra
Desert Slide
Iglesia de San Martín Pinario

22-IV
21:30 h. **Il Complesso Barocco** (Holanda)
Alan Curtis, director
Responsorios para el Jueves Santo:
C. Gesualdo
Iglesia de las Ánimas

22-IV
23:30 h. **Sheikh Yasin Al Tuhami** (Egipto)
Sufi music and songs
Iglesia de la Universidad

23-IV
19:30 h. **The King's Consort** (Inglaterra)
Robert King, director
Trois Leçons de Ténèbres: F. Couperin -
Sainte-Colombe - Marais
Iglesia de las Ánimas

Entrada gratuita. Aforo limitado.
www.consorcio-santiago.org

800
anive
RSARIO
CATEDRAL de
SANTIAGO

Guillermo García Calvo triunfa en Oviedo

ATRACTIVO ORQUESTAL

Teatro Campoamor. 27-I-2011. Wagner, *Tristán und Isolde*. Robert Dean Smith, Felipe Bou, Elisabete Matos, Gerd Grochowski, Javier Galán, Petra Lang, Juan Antonio Sanabria, Jorge Rodríguez-Norton. Sinfónica del Principado de Asturias. Coro de la Ópera de Oviedo. Director musical: **Guillermo García Calvo**. Director de escena: **Alfred Kirchner**.

OVIEDO El último título de la LXIII Temporada de Ópera de Oviedo también resultó ser el mejor. Se había previsto programar *Lohengrin* de Wagner, pero las dificultades económicas por las que actualmente pasa la entidad asturiana, invitaron a recuperar la discreta producción del *Tristán e Isolda* que Alfred Kirchner había ideado tan sólo tres años antes para conmemorar su 60 aniversario. Su propuesta volvió a sembrar tantas dudas como entonces, pero la magnífica dirección musical de Guillermo García Calvo y el excelente reparto lírico hicieron olvidar casi por completo sus limitaciones. Hay que decir que la puesta en escena había sido concebida para facilitar a Jane Eaglen —la cantante que estaba previsto interpretase a Isolda hace tres años—, sus movimientos en escena, debido a su dificultad para desplazarse, pero como la artista acabó por no venir al Campoamor, sustituida por Jayne Casselman, el esfuerzo resultó infructuoso. Esta es la razón por la que Kirchner introduce en el drama musical a dos actores desdoblado a los protagonistas, que cantan impávidos mientras sus *alter ego* más jóvenes desarrollan toda una especie de novela paralela que termina por despistar al público, a la vez que al propio Wagner, quien precisamente se refugió en el mito para huir de lo novelesco. La propuesta casi parece una ópera en versión de concierto, que incluso incluye dos atriles, que nunca se usan, dispuestos en las esquinas del escenario.

Guillermo García Calvo llegó a Oviedo sustituyendo al austríaco Friedrich Haider. Ironías del destino, un reconocido director austríaco, que ya ha empezado a alejar-



Elisabete Matos y Robert Dean Smith en *Tristán e Isolda* de Wagner en el Teatro Campoamor

se de Asturias tras ceder la titularidad de la Oviedo Filarmonía a Marzio Conti, fue sustituido por un joven director madrileño de 32 años, que se ha formado al lado de los más grandes en Viena, y que llegaba al Campoamor de rebote, aprovechando su presencia en la temporada de la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, donde acudía como uno de los candidatos a asumir su titularidad. Con tan sólo seis lecturas con orquesta, García Calvo ofreció una versión profunda, emotiva, sensual y llena de contrastes dinámicos, que además resultó muy respetuosa con los artistas, que pocas veces habrán cantado tan cómodos la obra. Es

posible que a su versión le haya faltado un mayor énfasis expresivo y volumen sonoro, pero su tratamiento orquestal fue exquisito, dentro de un formidable nivel de calidad que vino a superar con creces el *Tristán* anterior.

El reparto fue de quilates. Elisabete Matos dejó muy buena impresión en su debut como Isolda, gracias a unas exuberantes condiciones líricas, rebosantes de volumen, recursos y carácter, que le permitieron resolver con holgura las dificultades del papel. Robert Dean Smith fue un Tristán consistente en los dos primeros actos, y realmente arrebatado en el tercero. Petra Lang ofreció

una Brangäne de referencia. Lang es una artista con mayúsculas, que unió a su refulgente y preciosa voz de mezzo, una capacidad dramática al más alto nivel artístico. El resto del reparto también realizó un gran trabajo. Gerd Grochowski fue un Kurwenal imponente y, Felipe Bou, un Rey Marke que fue más allá de la consistencia, hasta obtener una estimulante caracterización lírica. Javier Galán, Jorge Rodríguez-Norton y Juan Antonio Sanabria participaron a un gran nivel.

El Coro de la Ópera de Oviedo resplandeció con una actuación soberbia.

Aurelio M. Seco

Dos orquestas, dos directores

MESURA Y PASIÓN

Auditorio Kursaal. 23-I-2011. **Nikolai Luganski**, piano. Sinfónica de la Ciudad de Birmingham. Director: **Andris Nelsons**. Obras de Rachmaninov y Mahler. 2-II-2011. **Yuja Wang**, piano. Sinfónica de la Radio de Stuttgart. Director: **Roger Norrington**. Obras de Weber, Bartók y Beethoven.



YUJA WANG

SAN SEBASTIÁN Disparos fueron los dos primeros conciertos del año programados en el ciclo clásico de la Fundación Kursaal. El ofrecido por la Sinfónica de la Ciudad de Birmingham, si bien resultó medido en cuanto a las formas se refiere, alcanzó elevadas cotas basadas sobre todo en la acertada conjugación, por parte de la batuta de Andris Nelsons, de una estupenda técnica y una expresividad subrayables, factores que supo transmitir a los músicos que se vieron a su vez influidos por el trabajo del ruso Nikolai Luganski ante el *Concierto para piano n.º 3* de Rachmaninov. Su ejecución fue resolutiva, si acaso comedida, pero en cualquier caso, en comunión respecto a la orquesta. Aun así, el máximo interés del concierto vino a través de la *Sinfonía n.º 1 "Títán"* de Mahler. Nelsons ofreció un Mahler pleno, sonoro y muy potente, dejando que el viento metal se luciera espectacularmente, la madera muy cuidada y una cuerda con mucho cuerpo.

El buen poso que los británicos dejaron en el auditorio donostiarra se tornó en puro espectáculo en el concierto a cargo de sir Roger

Norrington y la Sinfónica de la Radio de Stuttgart, básicamente a causa de las ganas de divertimento mostradas por Norrington, y el trabajo de la pianista china Yuja Wang, cuyo trabajo fue mucho más allá de la mera ejecución interpretativa. Wang tocó con el estómago, y su *Concierto para piano n.º 2* de Bartók sonó bestial. Su virtuosismo fue absoluto, su técnica impoluta, y su modo de entrar en la partitura denotó un carácter totalmente explosivo. La china estuvo arrolladora también en los cuatro bises que el público le demandó de modo entregado. Sir Roger Norrington tendió a su vez a exigir que la orquesta tocara con demasiado volumen para una sala con la acústica como la del Kursaal. Las trompas no anduvieron muy acertadas en la obertura de *El cazador furtivo* de Weber, y en la *Séptima Sinfonía* de Beethoven hizo que los metales sonaran casi a tope. La cuerda en general estuvo correcta y los violonchelos mostraron un buen trabajo. Cerró la velada el Scherzo de *El sueño de una noche de verano* de Mendelssohn.

Íñigo Arbiza

Juan Diego Flórez

GUSTAVO DUDAMEL

Elina Garanča

FLÓREZ,
ORQUESTA FILARMÓNICA
DE LOS ÁNGELES.
DUDAMEL.

Flórez y Dudamel inauguran la temporada 10 – 11 de la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles con repertorio de Rossini y canciones populares latinoamericanas. Incluye entrevistas con los dos artistas.

1DVD

garanča,
ORQUESTA FILARMÓNICA
DE BERLÍN,
DUDAMEL.

Grabación en directo del concierto ofrecido en Noche Vieja '10 en la Filarmónica de Berlín. Garanča interpreta arias de *Carmen* de Bizet y de *La condenación de Fausto* de Berlioz bajo la batuta de Dudamel.

1DVD

www.elcor-teingles.es

TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Visitas de la OSG y Zimmermann

UN BACH DE LOS DE ANTES

Auditorio de Galicia. 20-I-2011 **Nathalie Stutzmann**, contralto. Coro y Sinfónica de Galicia. Director: **Víctor Pablo Pérez**. Mahler, *Sinfonía n.º 3*. 10-II-2011. Real Filharmonía de Galicia. **Frank Peter Zimmermann**, violín y director. Obras de Bach.



FRANK PETER ZIMMERMANN

Franz Hamm

SANTIAGO En la presente temporada, una única visita de la Sinfónica de Galicia frente a las dos habituales, aunque con la *Sinfonía n.º 3* de Mahler, nada fácil de escuchar en vivo. Como al día siguiente la repetía en su sede coruñesa, comentar tan sólo que aquí se notó un salto de calidad a partir del cuarto movimiento, como si la aparición de Nathalie Stutzmann hubiera ocurrido en Lourdes y no en Santiago, para finalizar con una espléndida lectura del último movimiento. Puede que por motivos de convenio sindical no pueda disponerse de suficientes ensayos, pero esto siempre ocurre cuando la OSG con su titular interpretan una sinfonía de gran envergadura.

Frank Peter Zimmermann es un visitante bastante asiduo. Había venido hace justo catorce meses con el *Concierto para violín* de Brahms y en esta ocasión se echó al colete los cuatro conciertos con violín de Bach, asumiendo también la dirección (es un decir). Contó con James Dahlgren, concertino de la RFG en el *Concierto para dos violines BWV 1043* y con la oboísta principal Christina Dominik en el *BWV 1060*. Dieciséis miembros de la sec-

ción de cuerda y un clavecinista externo completaron el grupo interpretativo. Tocando de pie (salvo las dos chelistas y el clave, obviamente), antes de comenzar el sonido parecía que estábamos en un concierto del *Via Stellæ*, con orquesta barroca de verdad.

Es bueno ir abandonando los modos estéticos del siglo XIX para interpretar la música de los siglos anteriores, pero a estas alturas el avance ha sido ya mucho mayor que el ofrecido, como era previsible. ¿Quién aprecia hoy el Vivaldi de I Musici o el Bach por Münchinger y su Orquesta de Cámara de Stuttgart, que hace 50 años eran el *top* interpretativo? El concepto ha cambiado. Eso no quita para que los músicos de la Real Filharmonía hicieran una gran labor, con especial mención para su concertino Dahlgren, que estuvo espléndido en el mano a mano con Zimmermann que exige el doble concierto. Al violinista alemán le sobró cierto exhibicionismo en el *BWV 1042*, que cerraba la velada y, por lo demás, lució el bello sonido de su Stradivarius durante toda ella. Además, hay que reconocer que se lo curró, valga la expresión.

José Luis Fernández

Zarzuela grande

HUMOR Y JUVENTUD

Teatro de la Maestranza. 15-II-2011. Vives, **Doña Francisquita**. María José Moreno, Ismael Jordi, Milagros Martín, Julio Morales, Amelia Font, Enrique Baquerizo, Arturo Pastor. Coro de la Asociación de Amigos del Teatro de la Maestranza. Real Orquesta Sinfónica de Sevilla. Orquesta de plectro de Córdoba. Director musical: **Miquel Ortega**. Director de escena: **Luis Olmos**.

SEVILLA La nueva producción del Teatro de la Zarzuela ha tenido, como se esperaba, una espléndida acogida en Sevilla con su doble reparto, protagonizado por las granadinas M^a José Moreno y Mariola Cantarero, junto al jerezano Ismael Jordi y el barcelonés Carlos Cosías. Sólo un día, el 17, la pareja Cantarero-Jordi, de tan memorable recuerdo en *La traviata* de la pasada temporada, coincidía en la programación, pero la calidad de todas las voces protagonistas hizo que las entradas para las cinco funciones se agotaran de inmediato. A pesar de que hace ya casi un siglo de su estreno (1923), *Doña Francisquita* sigue siendo uno de los títulos más reclamados por los seguidores del género, y hay motivos que explican esta predilección: la libre adaptación de *La discreta enamorada*, una deliciosa comedia de enredo del joven Lope, cuya frescura supieron conservarla los libretistas, y el buen hacer musical de, tal vez, el mejor zarzuelista del siglo XX, el culto e irónico Amadeo Vives. En esta ocasión Luis Olmos ha optado por el minimalismo escénico de Jon Berrondo, cálidamente iluminado por Juan Gómez-Cornejo, y el colorista vestuario de M^a Luisa Engel ambientado en los años 20. Una apuesta que aproxima la obra a la sensibilidad actual que ya no admite ambientaciones excesivamente castizas. La buena dirección escénica y la cuidada coreografía favorecen, sin duda, la renovación de tal tipo de espectáculo. En su debut sevillano M^a José Moreno encarnó a una Francisquita muy creíble, aparentemente boba, pero en reali-



Cuillermo Miendo

Ismael Jordi en *Doña Francisquita*

dad luchadora por los derechos de su juventud. Cantó con serenidad y limpieza, bordando su *Canción del ruiseñor* tan rica en coloraturas. Sólo en algunos sobregudos finales pareció quedarse algo corta. Por su parte, el esperado Ismael Jordi volvió a convencer con su dominio del fraseo. Escuchó la mayor ovación de la noche en su célebre romanza, cantada con una elegancia poco habitual. La compenetrada actuación de la pareja contribuyó a potenciar la exaltación de la juventud frente al mezquino y egoísta mundo de los viejos, muy bien representados por Baquerizo y Font, de innegable comicidad. Milagros Martín, como la Beltrana, y Julio Morales, como Cardona, resolvieron su cometido con soltura. Gustó el coro, y gustaron los números bailables, sobre todo el fandango, machacón y brillante. Hubo risas también por lo que decían y por lo que se veía, como el *gag* de la caída del cura al atravesar el escenario. La dirección musical de Miquel Ortega, correcta, pero sin revelar los matices más sugerentes.

Jacobo Cortines

Ciclo de la ROSS

MÍMESIS, CONTRACCIÓN Y CRISIS

Sevilla. Teatro de la Maestranza. Real Orquesta Sinfónica de Sevilla. 4-I-2011. Director: **Manfred Mayrhofer**. Obras de la familia Strauss. 20-I-2011. **Javier Perianes**, piano. ROSS. Director: **Pedro Halffter**. Obras de Grieg y Korngold. 28-I-2011. **Gauthier Capuçon**, violonchelo. ROSS. Director: **Víctor Pablo Pérez**. Obras de Beethoven, Saint-Saëns y Chaikovski. 3-II-2011. ROSS. Director: **Pedro Halffter**. Obras de Wagner, Grieg y Bruckner.

El año lo empezó la ROSS con un Concierto de Año Nuevo absolutamente mimético con la tradición vienesa, incluidas las bromas, las palmas, el champán y las propinas. El simpático Mayrhofer empezó errático, pero hizo una buena segunda parte, a medida que el conjunto fue cogiendo la onda del estilo, y el público disfrutó de lo lindo. En el 6º de abono, la actuación del siempre interesante Javier Perianes resultó absolutamente deslucida por el pésimo estado en que se encuentra el piano de la orquesta (el del Teatro, al parecer, no estaba en mejores condiciones), con zonas en los agudos y los medios sin prestan-

cia ni definición, en general desequilibrado y con una afinación más que dudosa. Una pena, porque Perianes planteó el *Concierto* de Grieg con una radiante combinación de virtuosismo y lirismo y Halffter le sirvió un acompañamiento cuidadoso y elegante. En la segunda parte, el maestro madrileño ofreció la *Sinfonía* de Korngold en una visión de *tempi* lentos y brillantez tímbrica, pero que no renunció al dramatismo (Adagio) ni a la morbidez (Trío del Scherzo).

Víctor Pablo Pérez salió mucho mejor parado de su acercamiento a la *Sinfonía "Pequeña Rusia"* de Chaikovski, a la que dio notable enjundia a partir de una con-

cepción robusta y densa del sonido, que de su visión de la *Primera Sinfonía* de Beethoven, perjudicada por esa misma falta de levedad y de ligereza, de donde resultó un ejercicio algo pomposo y poco articulado. Lo mejor de la noche fue en cualquier caso la actuación del violonchelista Gauthier Capuçon con el breve y entretenido *Concierto n.º 1* de Saint-Saëns, que le dio para ofrecer una auténtica lección de musicalidad, elegancia y homogeneidad de sonido, con un registro grave auténticamente embelesador. La crisis no sólo está impidiendo que la ROSS renueve de una vez su piano de concierto, sino que eliminó de un plu-

mazo la programada *Octava* de Bruckner, que exige unos aumentos que el conjunto no está al parecer en disposición de pagar. En su lugar, Halffter colocó la muy poco frecuente *Primera* del compositor de Linz que tocó con muy buen equilibrio general y una lucha entre épica y lírica que se desató en el Final. Antes había mostrado una finura muy especial en la matización de las gamas dinámicas más tenues tanto en los *Encantamientos del Viernes Santo* de Parsifal como en la *Suite n.º 1* del *Peer Gynt* de Grieg, a la que dio toques encantadoramente pictóricos.

Pablo J. Vayón

explosión
de emo-
ciones



música contemporánea '11

Ciclo de Música Contemporánea de Sevilla 2011

teatro Central

16 MAR
Entenguerengue
Orquesta de Improvisadores
Conducción: Chela Alonso

23 MAR
Atlantis Piano Dúo
Sophia Hasse -
Eduardo Ponce, piano
*Obras de G. Ligeti, W. Lutoslawski, T. Marco
y J. M. Sánchez Verdú*

30 MAR
Ensemble Recherche
*Obras de Héctor Parra y alumnos de la Cátedra de
Composición Manuel de Falla: E. Souto, A. Carretero,
D. Luna, H. Luaces*

13 ABR
Ensemble Champ D'Action
Minimalismo(s)
*Obras de P. Glass, G. Bryars, M. Nyman, L. Andriessen y
J. Tenney*

27 ABR
Rejoice! David del Puerto
Carmen Replay
Versión de concierto. Video: Ion Ruiz

11 MAY
Zahir Ensemble -
Coro Barroco de Andalucía
Rothko Chapel
*Director: Juan García Rodríguez
Obras de E. Carter, S. Reich y M. Feldman*

18 MAY
Drumming
Pléiades
Homenaje a Xenakis (10 años de su muerte)

25 MAY
Taller Sonoro
Angelus novus: el futuro presente
*Obras de B. Furrer, K. Saariaho, G. H. Haas, G. Erkoreka,
J. Fineberg*

Curso de estética y apreciación de la Música Contemporánea.
En colaboración con la Universidad de Sevilla

Consultar horarios, precios y abonos

Información:
Teatro Central
José Gálvez, 6. (Isla de la Cartuja) 41092 Sevilla. T. 955 037 200
central.info@juntadeandalucia.es

Un proyecto de:



Teatro Central: José Gálvez, 6. (Isla de la Cartuja) 41092 Sevilla. T. 955 037 200

 www.teatrocentral.es



En tu reserva/venta telefónica deberás indicar si tienes algún tipo de bonificación. Para que estos descuentos sean efectivos debes presentar la tarjeta acreditativa correspondiente al recoger tu ENTRADA.

Gestos y expresiones

UNA FRÍA CALIDEZ

Palau de les Arts. 25-I-2011. Chaikovski, **Evgeni Onegin**. Lena Belkina, Irina Mataeva, Artur Rucimski, Dimitri Korchak, Günther Groissböck. Director musical: **Omer Wellber**. Director de escena: **Mariusz Trelinski**.

VALENCIA Este montaje de *Onegin* se caracteriza ante todo por el contraste entre calor de los colores de los decorados y el vestuario por un lado, y la frialdad de los gestos que acompañan la cálida expresión verbal, es decir, cantada de los sentimientos. El resultado no se contradice con el pesimista mensaje de una obra sobre la imposibilidad de la felicidad: la pareja que se forma (Tatiana/Lenski) acaba mal, y la que no se forma (Olga/Onegin) peor. Lo más importante es que los recursos escénicos empleados son abundantes y la imaginación invertida fértil. Como únicos errores, eso sí, de bulto únicamente cabría consignar el escultórico mimo sin rostro que, como un retrato de Dorian Gray andante, deambula casi constantemente por la escena hasta experimentar en sí mismo el derrumbe final del protagonista, y la coreografía por otro lado espectacular pero de un estatismo inoportuno con que se acompaña la polonesa.



Escena de *Evgeni Onegin* de Chaikovski en el Palau de les Arts

En general, las voces resultaron todas muy prometedoras porque, también sin excepción, todas se encuentran en las primeras fases de sus carreras: el recorte de

presupuestos no permite otra cosa. La ventaja de esta situación es la que comporta contar con un elenco cuya edad se aproxime a la de los personajes jóvenes (con los vie-

jos la cosa resulta más sencilla). La pareja principal lo mismo que Tatiana cumplieron con creces sus respectivos cometidos, pero se vieron superados por el Lenski de Dimitri Korchak, que se halla en ese punto de interiorización del papel en el que el canto surge con la fluidez y naturalidad que lo hacen definitivamente creíble. También se lució en su breve papel de Gremm el bajo Günther Groissböck.

El coro estuvo estupendo en lo que de él dependió. Quiere decirse que Wellber no consiguió su concertación constante con una orquesta de la que por otra parte tampoco extrajo pasajes especialmente memorables por su profundidad musical. De todos modos, es innegable que quien a partir de la temporada 2011-2012 regirá sus destinos musicales en sustitución de Lorin Maazel obtuvo su mayor y menos discutido éxito hasta la fecha en este teatro de ópera.

Alfredo Brotons Muñoz

Ciclo de la Orquesta de Valencia

DOS CONCIERTOS DE MENOS A MÁS

Valencia. Palau de la Música. 5-II-2011. **Monica Groop**, contralto. Escolania de la Mare de Déu dels Desemparats. Coral Catedralicia de Valencia. Orquesta de Valencia. Director: **Rafael Frühbeck de Burgos**. Mahler, *Tercera Sinfonía*. 11-II-2011. **Arabella Steinbacher**, violín. Orquesta de Valencia. Director: **John Nelson**. Obras de Weber, Chaikovski y Berlioz.

Los tres primeros movimientos de la *Tercera* de Mahler dirigida por Frühbeck fueron correctos, muy correctos. Ahora bien, los momentos verdaderamente sublimes llegaron traídos, en primer lugar, por la voz a un tiempo carnosa y perlada de la contralto fina Monica Groop sobre todo en un *O Mensch!* estremecedor, pero también con buenos acompañamientos corales en la angelical canción; luego, por

el maestro burgalés en un final de *tempi*, dinámicas y *rubati* perfectamente calibrados para no hacer de Mahler un tardorromántico más.

En el *Concierto* de Chaikovski, Steinbacher desempeñó su parte con atractivo timbre, precisa afinación y sensible dosificación del *rubato* y control de las dinámicas. Ni ahí ni antes en la obertura de *Oberón* sacó John Nelson de la orquesta todo el partido que hoy en

día parece posible, pero el panorama cambió radicalmente con la *Fantástica* de Berlioz. Si en Chaikovski no se realizó ninguno de los pequeños cortes habituales, ahora hasta se incluyó, entre otras muchas cosas, el destacado papel de la corneta de pistones en el Vals, con precioso efecto; también la vuelta al principio de la *Marcha al suplicio* desde 11 compases antes del nº 54 o, en los diez últimos de ese mismo

movimiento, la observancia estricta de las dinámicas prescritas, esto es, *fortissimo* para la percusión pero sólo *forte* para los vientos. El gran triunfo se cimentó, sin embargo, en el formidable nervio interpretativo del que el director supo contagiar a unos músicos de los que no se elogia a ninguno en particular porque prácticamente todos lo merecerían.

Alfredo Brotons Muñoz

Del cabaret a Golijov

CALIDAD Y VARIEDAD

Auditorio. 21-I-2011. **Katia y Marielle Labèque**, pianos. Sinfónica de Castilla y León Director: **Miguel Harth-Bedoya**.

Obras de Golijov-Grau, Ginastera y Revueltas. 28-I-2011.

Milena Martínez, piano; **Guillermo Pastrana**, violonchelo;

Xavier Casal, saxofón. SCyL. Director: **Alejandro Posada**. Obras

de Glazunov, Shostakovich y Grieg. 27-I-2011. **Denis Matsuev**,

piano. Orquesta del Maggio Musicale Fiorentino. Director:

Zubin Mehta. Obras de Rachmaninov y Stravinski. 9-II-2011.

Juliane Banse, soprano; **Sabine Meyer**, clarinete; **Alexander**

Madzar, piano. Obras de Lachner, Schumann, Spohr y Schubert.

11-II-2011. **Ute Lemper**, voz. SCyL. Director **Jan Latham-**

Koenig. Obras de Weill. Moustaki, Guglielmi y otros. 12-II-

2011. **Felicity Lott**, soprano; **Graham Johnson**, piano. Obras de Fauré, Chabrier y Poulenc.

VALLADOLID Agradable sorpresa ante la presencia del magnífico director peruano, con un sentido del ritmo y un conocimiento de las obras sensacional, dirigiendo de memoria *Estancia* de Ginastera y *La noche de los mayas* de Revueltas. El estreno de *Nazareno* de Golijov (en arreglo de Grau) nos deja una obra de temas rítmicos populares en el contexto de *La pasión según san Marcos* del mismo autor. Es sencilla y atractiva, no demasiado profunda y totalmente asequible, y fue muy bien interpretada por las hermanas Labèque y los solistas de percusión.

Cierta decepción en el concierto de Zubin Mehta, debido a una orquesta solamente discreta. Muy bien el solista, de un físico parecido al de Rachmaninov, que le permitió superar fácilmente las dificultades técnicas del *Tercer Concierto para piano*, con matrícula de honor en un potente tercer tiempo. *La consagración de la primavera*, tuvo una versión canónica, todo en su sitio aunque algo de fuerza faltó. Lo mejor, la obertura de *La fuerza del destino*, ofrecida como regalo. Concierto mediático, con lleno absoluto y presencia de la Reina.

Vuelta de Alejandro Posada, de tan eficaz eclecticismo. Acompañó a jóvenes intérpretes que ya son promesas firmes. Un violonchelo ya maduro, de sonido no demasiado extenso, pero muy afinado, un buen saxofonista y

una jovencísima pianista que mostró unas estupendas cualidades en Grieg. En el siguiente concierto acompañó, como contraste, al veteránísimo Achúcarro en una de sus obras fetiches como son las *Noches* de Falla. Se lució Alejandro Posada en la suite de *Espartaco*, con una versión, a la vez, lírica y potente. El *Fandango* de Prieto, muy profesional y espectacular, gustó al público.

Bellísimo concierto de tres artistas extraordinarios. Juliane Banse, con una voz un poco tomada, tiene grandísima calidad, lo que probó en *Amor y vida de mujer*. El pianista, en estado de gracia, y Sabine Meyer, clarinetista sin par, nos ofrecieron uno de los mejores conciertos de la temporada. *El pastor en la roca* fue una especie de pequeño milagro.

Integración de la música culta y popular. Con Ute Lemper y Felicity Lott, la primera con orquesta y micrófono, la segunda con su pianista de siempre. Dos cantantes muy diferentes. La alemana, volcánica y apasionada; la inglesa, elegante y sutil. Ambas magníficas especialistas que desgranaron una serie de canciones desde Weill, Jacques Brel, melodías de Broadway, Offenbach y un largo etcétera. Fue un buen contraste, que demostró la excelente calidad de músicas aparentemente menores, cuando se interpretan de esta extraordinaria manera.

Fernando Herrero



Fidelio Artist
express your talent

· marketing e imagen de marca
para artistas ·
· comunicación institucional ·



tu imagen,
nuestro éxito

· prensa ·
· relaciones públicas ·
· consulting ·

Vía Layetana 36, 6º, 2ª - 08003 Barcelona | Tel.: +34 932 683 590
www.fidelioartist.com

XVI Temporada de Conciertos

HOMENAJE A CRUZ DE CASTRO

Auditorio. 25-I-2011. **Sara Almazán**, mezzosoprano. Enigma-Orquesta de Cámara del Auditorio de Zaragoza. Director: **Juan José Olives**. Monográfico por el septuagésimo aniversario de Carlos Cruz de Castro.

ZARAGOZA Si los conciertos del ciclo de Enigma-OCAZ conllevaran una previa conferencia *ad hoc* dirigida a los estudiantes, esta vez el interés de la sesión creció al contar con el propio Carlos Cruz de Castro, en homenaje con motivo de la próxima llegada a su séptimo decenio. Autor de largo y rico itinerario, ejemplifica una vanguardia que ha buscado siempre nuevas vías técnicas y expresivas sin temor a resultados alguna vez opinables. En su larga —lo digo como elogio— charla, Cruz planteó con crudeza la difícil situación de la vanguardia en el seno de una vida musical adocenada, apuntó soluciones, explicó su estética y hasta explicitó la raíz marxista de una parte sustancial de la música del XX. Lo hizo con franqueza y con tanta honestidad que la defensa de sus ideas daba cabida a hipotéticas posicio-

nes adversas. Y fue de sumo interés luego, en el concierto, comprobar cómo la realidad sonora es más rica y menos estricta que la teoría. Lo mejor y de mayor ambición creativa fueron las *Músicas de cámara* primera y cuarta, pareciendo más circunstancial, quizás por el motivo de su composición, *Danzón, son y mambo*. Opinión menos unánime provocó en cambio el estreno de las *Letanías del polvo*: porque la música parece demasiado sujeta a la voz, y por la mezcla, de raro efecto, de la palabra cantada, declamada y entonada (*sprechgesang*), muy bien manejadas sin embargo por Sara Almazán. Olives y la orquesta se mostraron entregados e intachables. Una sesión notable, arriesgada y diferente, que sería injusto no aplaudir. Y fue largamente aplaudida.

Antonio Lasiera

XVII Temporada de Conciertos de Primavera

ROSCÓN CON SORPRESA

Zaragoza. Auditorio. 8-II-2011. **Lisa Batiashvili**, violín. Orquesta de Cadaqués. Director: **Jaime Martín**. Obras de Beethoven y Dvorák.

Salvo por la solista, una de las varias jóvenes violinistas en cabeza del escalafón, la sesión no anunciaba novedad alguna: orquesta de muy frecuente visita; director conocido, aunque en estreno de su cotitularidad, y literatura magistral archiconocida. ¡Error: el roscón traía sorpresas! Sorprendente Batiashvili, menos por bella emisión y limpieza inmaculada que por una interpretación que partió del clasicismo más sobrio en el *Concierto* de Beethoven para concluir en un arrebato febril digno de Heifetz en el concierto de Chaikovski. Sorprendente, y mucho, el uso inesperado de las cadencias escritas por Schnittke, cuyo inserto provocó el estupor de la afición y mucha discusión *ex post*. Cuajadas de citas y guiños —a Beethoven y a autores más recientes—, contradictorias quizás con el clasicismo beethoveniano —

ver por ejemplo cómo Schnittke troca el susurrante timbal del arranque del concierto en furiosos timbales—, sugirieron que el *démodé* Kreisler, autor de las cadencias usuales, era un genio que supo colmar a Beethoven con respeto, buen gusto y verosimilitud idiomática. Sorprendente e inusual la propina para violín y orquesta: la *Danza de las muñecas* de Shostakovich. Sorprendente luego el enfoque dado por Martín a la *Octava* de Dvorák. Limitada la cuantía de la cuerda, por momentos aplastada por el viento, la fluidez natural del autor, luminosa y sobria, fue traducida con una fuerza creciente finalmente desbordada en una coda trepidante y urgida que excitó, claro, una gran ovación. Nada sorprendente en cambio el *encore*: la *Danza eslava op. 72, n.º 2*.

Antonio Lasiera



50

SEMANA DE MÚSICA RELIGIOSA
CUENCA

16 / 24 de abril / 2011

www.smrcuenca.es

50 S
M R

CONCIERTOS AUGUSTO S.L.

Agencia de Conciertos

ORQUESTA FILARMÓNICA DE MONTECARLO



Director: Neeme Järvi

**Solistas: Julia Fischer, Violín y
Daniel Müller-Schott, Violonchelo**

Programa

Obertura *Carnaval Romano* de BERLIOZ
Doble Concierto de BRAHMS
Un Americano en Paris de GERSHWIN
Suite nº2 de *Daphnis et Chloé* de RAVEL



GIRA EN ESPAÑA MARZO 2011

6 de Marzo: MURCIA.
Auditorio Víctor Villegas 20:00h.
www.auditoriomurcia.org

8 de Marzo: MADRID.
Auditorio Nacional de Música 19:30h.
www.auditorionacional.mcu.es

9 de Marzo: VALLADOLID.
Auditorio Miguel Delibes 20:00h.
www.fundaciónsiglo.com

10 de Marzo: OVIEDO.
Auditorio Príncipe Felipe 20:00h.
www.palaciocongresos-oviedo.com



Gira organizada por:
CONCIERTOS AUGUSTO S.L.

Calle Viento 15, 2º B. Majadahonda, 28220. Madrid

Tel: 916340205 / Fax: 916340250

info@conciertosaugusto.com

www.conciertosaugusto.com

Miembro de IAMA (International Artists Managers' Association)

Kirsten Harms acaba su etapa con un éxito

FELIZ DESPEDIDA

Deutsche Oper. 23-I-2011. Strauss, **Die Liebe der Danae.** Manuela Uhl, Matthias Klink, Mark Delavan, Hulka Sabirova, Burkhard Ulrich, Thomas Blondelle. Director musical: **Andrew Litton.** Directora de escena: **Kirsten Harms.**



Barbara Aumüller

Matthias Klink y Manuela Uhl en *El amor de Dánae* de Richard Strauss en la Deutsche Oper de Berlín

BERLÍN Kirsten Harms se despidió de la intendencia en la Ópera Alemana con una obra de vejez de Richard Strauss, *El amor de Dánae*. Un sonoro éxito acompañó a la estupenda puesta en escena, tanto en lo estético como en lo humano. El escenógrafo Bernd Dammovskiy diseñó para los dos primeros actos un espacio veteadado de gris y blanco, en el cual se presentaron unos personajes gesticulantes que, airados por la bancarrota del rey Pólux, exigían sus créditos y se llevaban los tesoros palaciegos: cuadros y esculturas. Un gigantesco pájaro, negro como la vestimenta de los acreedores, sobrevolaba la escena abriendo sus alas y extendiendo sus tres garras. Dorothea Katzer propuso un vestuario de negra, blanca y extravagante elegancia, como para una fiesta de recepción a Júpiter. Las cuatro reinas ostentaban bolsillos con emblemas: cuernos de toro, cisne, rayo, nube.

Glamurosa indumentación lució Dánae: vaporosa y blanca túnica al comienzo, rutilantes dorados en la escena nupcial, en la que el lecho estaba cubierto por temibles instrumentos musicales, en tanto con Midas, en el campo, de simple negro. El paisaje copiaba el cuadro de Caspar David Friedrich *El mar de hielo*, tormentoso y glacial. El vestuario de Júpiter se resolvió en la misma oscilación del blanco al oro. Midas apareció de traje azul y Mercurio como de *commedia dell'arte*, de blanco y con máscara y bombín. También de blanco y negro, el séquito de Dánae.

Manuela Uhl fue una protagonista creíble y emocionante. En su gran escena del último acto, con una maleta en la mano, que sugería una partida, exclamó con alegría su expectante llamado a Midas mientras una gran flor roja se abría sobre el hielo. El timbre de la

soprano es áspero y algo chillón en el agudo, pero su parte tuvo fuerza y se fue entibiando durante la función hasta dar culmen a la noche en los actos segundo y tercero. Matthias Klink hizo un Midas lírico, dulce y sensible, de gran aplomo dramático. Ambos ofrecieron un bello y plástico aspecto. Problemático resultó el Júpiter de Mark Delavan. Su emisión empezó potente pero el centro sonó confuso y sordo. En el himno le faltó desenvoltura. Brillaron Hulka Sabirova en Xanthes y Burkhard Ulrich en Pólux, en tanto deficiente anduvo Thomas Blondelle como Mercurio. De gran presencia y a veces atronador oídos al coro preparado por William Spaulding. No siempre equilibró su poderosa orquesta el director Andrew Litton, aunque resolvió con fina melancolía y rica timbración el interludio.

Bernd Hoppe

Jacobs recupera a Traetta

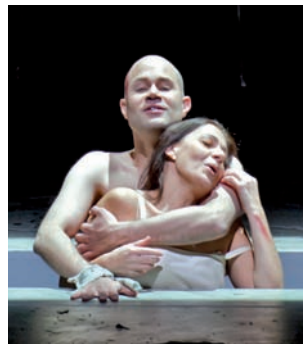
SOMBRAS DEL RECUERDO

Berlín. Staatsoper. 30-I-2011. Traetta, Antígona. Verónica Cangemi, Bejun Mehta, Kurt Streit, Kenneth Tarver. Akademie für Alte Musik Berlin. Director musical: **René Jacobs.** Directora de escena: **Vera Nemirova.**

Desde 1992 René Jacobs ha venido trayendo a Berlín estrenos y repeticiones del repertorio barroco y clásico. Ahora ha propuesto *Antígona* de Tommaso Traetta, un músico tan reformador de la ópera como Gluck. Enriqueció el rígido esquema anterior con dúos, tercetos, conjuntos y un rico espectro tímbrico en la orquesta, incorporando los colores del clarinete y el fagot. Vera Nemirova nutrió su puesta en escena volviendo al original trágico de Sófocles, con un mimodrama durante la obertura que alegrizaba la lucha con el poder y resolviendo en plan coreográfico el mortal enfrentamiento entre los hermanos Polinices y Eteocles. Ambos habrán de reaparecer como sombras del recuerdo en una imagen de gran efecto. Toda la concepción se vio centrada en la presencia del coro como personaje, conforme a la tradición trágica griega.

Werner Hutterli resolvió la escena con paneles de tonos fangosos y un fondo con proyecciones de nubes de notable resultado luminoso, a cargo de Olaf Freese. El único mueble fue un sitial en el centro, donde se estableció el juez y sirvió, además, de trono giratorio. El vestuario de Birgit Hutte alternó diversas fuentes, con camisetas muy simples sobre prendas negras y modelos de los años 1950/1960 con tonos rosados.

En la protagonista, Verónica Cangemi compuso una dinámica princesa tebana en defensa de su hermano. Con una voz de oscuro color soprano definió su fuerte presencia. A pesar de algunos ásperos agudos, convenció con su talante lamentoso en el aria *Io resto sempre a piangere* y conmovió en su despedida mientras era emparedada en un hueco para cumplir su condena. En esta página, igual que en el dúo con su amado Hemón,



V. Cangemi y B. Mehta en *Antígona*

donde manifiesta su voluntad de morir, Traetta llega a lo sublime. Bejun Mehta no logró lucir su tesitura de contratenor aunque brilló en el desgarrado registro agudo. En todo caso, cantó con vehemencia y se impuso en el aria de furor *Ab se lo vedi piangere*, lo mismo que en el dúo subsiguiente. Kurt Streit fue un rey Creonte de impotencia señorial, muy cercana a su conocido y celebrado Idomeneo mozartiano. Kenneth Tarver como Adrasto le

dio la alternativa en el dúo con su delicada maestría lírica. Jennifer Rivera hizo de Ismena con rica sonoridad de mezzo y poderosa expresividad. El coro, preparado por Eberhard Friedrich y Frank Markowitsch, supo expresar cabalmente lo trágico y lo jubiloso de sus partes. La Academia Berlinese de Música Antigua prestó la sonoridad ideal que esta música requiere. El director marcó la decisión dramática de la obertura y matizó los colores de oscura expresividad en el resto. El final feliz impuesto por la emperatriz Catalina no fue respetado por la puesta en escena. El rey llegó tarde para perdonar a Antígona y Hemón, que murieron según manda la tragedia. Hubo un festivo término con cantos y danzas, pero las sombras de los amantes aparecieron, ascendientes, sobre el fondo.

Bernd Hoppe

Christophe Rousset dirige la ópera *Castor et Pollux*

RAMEAU, REVIVIDO SÓLO A MEDIAS

Theater an der Wien. 30-I-2011. Rameau, Castor et Pollux. Maxim Mironov, Dietrich Henschel, Christiane Karg, Anne Sofie von Otter. Director musical: **Christophe Rousset.** Directora de escena: **Mariame Clément.** Decorados y vestuario: Julia Hansen.

VIENA El Theater an der Wien ha emprendido la encomiable labor de defender la ópera barroca, y ha puesto ahora su mirada en la variante francesa del género, con la *tragédie en musique* en cinco actos *Castor et Pollux*, que Rameau escribió en su juventud y después de una fría acogida sometió a una profunda revisión, convirtiéndose en uno de los grandes éxitos de su vida cuando se representó en 1754.

Es una compleja historia basada en el mito de los hermanos Cástor y Pólux, en la que el inmortal Pólux saca

del infierno al mortal Cástor exponiendo su propia vida. El conmovido Júpiter otorga a ambos la inmortalidad. A esto se añaden dos mujeres, Têlaïre, a la que ama Cástor, pero tiene que casarse con Pólux, así como la celosa Phébé, que a su vez está enamorada de Cástor, pero no soporta a Têlaïre y organiza un complot que acaba con su vida. A diferencia de los fuegos artificiales de otros autores barrocos, Rameau acentúa la prosodia francesa, apoyándose en los recitativos más que en las arias, bastante limitadas en

proporción a compositores como Haendel.

La directora de escena ha logrado que pueda seguirse la acción, lo cual va en ocasiones en detrimento de lo musical. Los cantantes sólo cumplen en parte las exigencias estilísticas. El *recitar parlando* lo consigue sobre todo Christiane Karg como Têlaïre. Maxim Mironov posee una voz de tenor ligera y flexible para Cástor, aunque estuvo inseguro en el agudo. Lo mismo le ocurrió en la afinación a Dietrich Henschel con su pesado instrumento baritonal, y hasta

Anne Sofie von Otter tuvo evidentes problemas con Phébé. Bajo estas circunstancias, incluso un conjunto especializado como Les Talens Lyriques y su brillante director Christophe Rousset necesitaron algún tiempo para alcanzar su acostumbrado nivel. Excelente, como siempre, el Coro Arnold Schoenberg. Por desgracia, este intento de trasladar la corte de Versalles a Viena no puede hacernos hablar de un renacimiento de Rameau en la capital austriaca.

Christian Springer

Enigmas sin resolver de una puesta en escena

EL ESQUELETO DE UN CISNE

Théâtre de La Monnaie. 27-I-2011. Wagner, **Parsifal**. Anna Larsson. Andrew Richards, Thomas Johannes Mayer, Jan-Hendrik Rootering, Tomas Tomasson. Director musical: **Hartmut Haenchen**. Director de escena: **Romeo Castelluci**.

BRUSELAS Para quien que no conozca la historia de *Parsifal*, la puesta en escena del director Romeo Castelluci no ha hecho nada por aclararle el asunto. Me pregunto si realmente la escenificación de Castelluci tiene que ver con *Parsifal*. El director presentó una serie de cuadros, situaciones e imágenes que para él representaban *Parsifal*, pero no se puede decir que su público lo entendiera. Al parecer, no quiso que la obra mostrara referencia alguna al cristianismo. Así

que no hubo ni Grial, ni lanza, ni Viernes Santo, ni unción o bautismo. Entendió la ópera como un tríptico formado por piezas llamadas naturaleza, cultura y éxodo. La ópera comenzó con la proyección de un gran retrato de Nietzsche con una serpiente viva colgando de una oreja. La serpiente apareció una vez más en el segundo acto en la mano de Kundry y luego en el tercero, por encima de las cabezas de un grupo de paseantes. Aparte del hecho de que el director italiano ofreció a menudo imá-

genes llamativas, la producción carecía de compasión y muchos enigmas quedaron sin resolver. Para colmo, apenas dirigió escénicamente a los cantantes que casi siempre permanecieron inmóviles en el escenario.

Anna Larsson cantó Kundry con voz calurosa y homogénea, y Andrew Richards fue un Parsifal valiente de voz clara. Thomas Johannes Mayer cantó un Amfortas vigoroso pero Jan-Hendrik Rootering (Gurnemanz) sonó cansado y Tomas Tomasson (al que no

le ayudó nada la puesta en escena) no estuvo muy conmovedor en su papel de Klingsor. El conjunto de las muchachas-flores no sonó nada bien y el coro, aunque cantó mejor, careció de fuerza y color. Hartmut Haenchen dirigió a la Orquesta de La Monnaie que sonó a veces algo vacilante (metales). Hizo una lectura analítica, transparente y dinámica con *tempi* muy rápidos, pero sin mucho fervor o fuerza dramática.

Erna Metdepennighen

Lección de historia

ADAMS EN NUEVA YORK

Metropolitan Opera. 4-II-2011. Adams, **Nixon in China**. James Maddalena, Janis Kelly, Robert Brubaker, Russell Braun, Kathleen Kim, Richard Paul Fink. Director musical: **John Adams**. Director de escena: **Peter Sellars**. Escenografía: **Adrienne Lobel**. Vestuario: Dunya Ramicova. Coreografía: Mark Morris.

NUEVA YORK La obra más celebrada de John Adams, *Nixon in China*, no es una gran ópera, pero en la producción "original" de Peter Sellars —modificada en las últimas dos décadas después de pasar por tantos escenarios internacionales— esta fantástica lección de historia brindó al público una velada muy entretenida. Cuando escribí *Nixon*, Adams tenía aún sentido del humor o al menos se vio obligado a tenerlo por sus dos vivarachos colaboradores, el director de escena Peter Sellars y el coreógrafo Mark Morris. Cuando estos dos díscolos talentos mostraron lo mejor de sí, como en el segundo acto de *Nixon*, también Adams demostró lo mejor de sí, y la obra desde el principio hasta el final fue casi puro placer (el "casi" fue culpa de Janis Kelly, ya que la hermosura potencial de su gran solo en el papel de Pat Nixon quedó socavada por su llorosa y ácida voz de



Escena de *Nixon in China* de John Adams en el Met

soprano). Este acto central sigue el ejemplo de las "grandes" óperas de ayer, con coros, una larga escena para la protagonista, un ballet igualmente largo, una rossiniana secuencia tormentosa y una exitosa "escena de locura" para la *seconda donna* que pone fin al acto. Todo fue muy divertido.

Los otros actos son más problemáticos. El primero empieza bien, y se convierte en muy emocionante con la llegada del avión presidencial. Pero mientras la inicial cuadratura rítmica de *Sam-*

son va cediendo a medida que el acto progresa, la de *Nixon* continúa traqueteando como un perezoso motor durante más que una hora y provoca hastío. Y aunque Adams emplea una parte de su mejor música en este acto, no hay un sentido satisfactorio del clímax, de una historia azarosa llegando a su lógico y emocionalmente irresistible final.

En realidad, la ópera carece de argumento, es simplemente una serie de cuadros de grandes o pequeños efectos. Al menos la escena

final tuvo la ventaja de que Russell Braun en el papel de Chou En-lai cantó con gran hermosura —el cantante que más satisfacción causó en toda la obra. Robert Brubaker fue una fuerte presencia vocal como Mao, y Richard Paul Fink, como Kissinger, mostró mucho estilo en las vueltas tremendas que dio en el baile del Destacamento Rojo de Mujeres. Kathleen Kim fue una divertida y diminuta Madame Mao, pero tuvo que esforzar hasta el máximo su diminuta voz de soprano. En el papel protagonista estaba James Maddalena que fue el único cantante del reperto original y hoy habita a Nixon como si fuera su segunda piel. Y la ópera *Nixon* tuvo en el foso un partidario igualmente comprometido: Adams mismo, que disfrutó de una recepción presidencial al empezar cada función y recibió la parte de león de los aplausos al final.

Patrick Dillon

Romanticismo y mezcla de géneros

VILLAZÓN, DIRECTOR DE ESCENA

Opéra. 26-I-2011. Massenet, **Werther**. Arturo Chacón-Cruz, Karine Deshayes, Lionel Lhote, Alain Vernhes, Anne-Catherine Gillet, Jean-Paul Fouchécourt, Nabil Suliman. Director musical: **Leopold Hager**. Director de escena: **Rolando Villazón**. Decorados: François Séguin. Vestuario: Thibault Van Craenenbroeck.

LYON El *Werther* propuesto por la Ópera de Lyon se parece a su director de escena, el tenor Rolando Villazón, que ha incluido en el primer espectáculo que dirige todo lo que le inspira una de sus obras favoritas como cantante. En su primera producción lírica, el cantante franco-mexicano ha confrontado drama y *commedia dell'arte*, no temiendo los extravíos al atenuar el tinte eminentemente romántico de la obra para dirigirse, sin convencer, hacia la *Ariadna en Naxos* de Strauss que funde en una misma intriga personajes de comedia y dioses del Olimpo. La mezcla de géneros —amigos del Magis-

trado y corifeos convertidos en clowns— perturba la acción y no son los niños quienes lo esclarecen. La dirección de actores se reduce al mínimo estricto, los movimientos de los protagonistas son torpes y afectados, las posturas exageradas... En cuanto a los decorados de François Séguin, responsable el pasado año de los de *Emilie* de Saariaho en este mismo teatro, surrealistas y recargados, adornados con móviles que recuerdan a Alexander Calder y una gran jaula en donde quedan confinados clowns y niños, otorgan cierta personalidad a esta producción que intenta, sin conseguirlo, remitir a las

fuentes de la obra, la novela epistolar de Goethe.

Sin desmerecer verdaderamente en el papel de Werther, el tenor lírico mexicano Arturo Chacón-Cruz, compatriota del director de escena que lo ha transformado en su doble, tiene una voz algo tirante cuando la fuerza en el agudo, faltándole armónicos graves. Karine Deshayes encarna a una Charlotte discreta pero la emoción emana de su canto, la fluidez de sus *pianissimos* está contrarrestada por una potencia desmesurada cuando se trata de desplegar la voz. En el seno de un reparto bastante apagado en su conjunto, la deliciosa Sophie de Anne-Cathe-

rine Gillet entusiasma por su radiante simplicidad y el deslumbrante grano de su voz. Alain Vernhes sobreactúa como Magistrado, Lionel Lhote es un Albert neutro. Como viejo especialista en Mozart, el director austríaco Leopold Hager alivia las texturas de la orquestación de Massenet, jugando con la transparencia y la ligereza pero la seca acústica del foso impide saborear plenamente las sutilezas de su aproximación. La visión global de Villazón resulta demasiado edulcorada y estrecha para que el espectáculo sea convincente.

Bruno Serrou

Detalles para no aburrir

PELLY DIRIGE GIULIO CESARE PARA DESSAY

Opéra Garnier. 17-I-2011. Haendel, **Giulio Cesare**. Lawrence Zazzo, Christophe Dumaux, Varduhi Abrahamyan, Isabel Leonard, Natalie Dessay, Nathan Berg, Dominique Visse, Aimery Lefèvre. Le Concert d'Astrée. Coro de la Ópera Nacional de París. Directora musical: **Emmanuelle Haïm**. Director de escena y vestuario: **Laurent Pelly**. Decorados: Chantal Thomas.

PARÍS *Giulio Cesare* es sin duda la ópera más significativa de Haendel. Como en *L'incoronazione di Poppea*, el riesgo del péplum parece evidente; la acción es igual de animada aunque la dimensión filosófica sea muy limitada y los recitativos mucho menos variados. Esto es lo que ha buscado soslayar Laurent Pelly al trasplantar la acción a nuestros días, en un almacén de museo de antigüedades egipcias donde bustos y estatuas se confunden con los protagonistas históricos que, antes de que los empleados apaguen las luces, se lanzan a una carrera desenfrenada con cuadros de épocas heteróclitas, especialmente el famoso retrato de Haendel de Thomas Hudson, como si fuera necesario encontrar un símbolo para la intemporalidad de los héroes y fuera



Agathe Poupeney

indispensable sobrecargar la acción con anécdotas y detalles por miedo a que los espectadores se aburran, añadiendo forzados *gags* al estilo *Astérix* y *Cleopatra*. Queda el destacado trabajo de actores de Pelly, que hace de él uno de los directores escénicos de teatro y de ópera más significativos de nuestro tiempo, aunque no haga añeja la producción de Nicolas Hytner, ofrecida por primera vez en el

Garnier en 1987 y repuesta con regularidad hasta 2002.

Pero si se ha llamado a Pelly ha sido sin duda para convencer a su cómplice, la estrella del canto francés Natalie Dessay, de endosarse el favorecedor y ligerísimo vestido de Cleopatra, ataviada con un arácneo velo blanco que deja libre un (falso) pecho. Formidable animal escénico, la soprano evidenció, no obstante, una voz un

punto tirante en el registro agudo y algo falta de sensualidad en el central. El resto del reparto ha confirmado la salud vocal y el timbre carnoso de la mezzo armenia Varduhi Abrahamyan en Cornelia, la valentía juvenil de la mezzo neoyorquina Isabel Leonard como ardoroso Sesto y la inspiración inagotable del contratenor francés Christophe Dumaux, Tolomeo un tanto caricaturesco en su ambición y sed de placeres. El contratenor estadounidense Lawrence Zazzo, de voz algo débil, encarnó un sufrido Cesare. En el foso, Emmanuelle Haïm, al frente de su animoso Concert d'Astrée (suntuosa trompa natural solista), dirigió con convicción aunque a su visión le faltara fuerza y densidad dramática.

Bruno Serrou

Tragedia atronadora

FRANCESCA DA RIMINI LLEGA A PARÍS

París. Opéra Bastille. 31-I-2011. Zandonai, **Francesca da Rimini.** Svetla Vassileva, Louise Callinan, Wojtek Smilek, George Ganidze, Roberto Alagna, William Joyner, Grazia Lee, Manuela Bisceglie, Carol García. Director musical: **Daniel Oren.** Director de escena: **Giancarlo del Monaco.** Decorados: Carlo Centolavigna. Vestuario: Maria Filippi.

Si se trataba de una simple curiosidad o de una obra maestra olvidada era la pregunta que muchos se hacían en la *première* parisienne de *Francesca da Rimini*, tragedia en cuatro actos de Riccardo Zandonai. Tras el estreno queda una impresión de obra sin personalidad elaborada a partir de la pieza epónima de D'Annunzio; historia de amor, celos y crimen en familia sobre un fondo de guerras entre güelfos y gibelinos. Estrenada en Turín en 1914, la ópera se inscribe en la tradición verdiana de *Don*

Carlos o *Simon Boccanegra*, con exacerbadas escenas trágicas, a menudo atronadoras, y una escritura de una tensión paroxística que explota las voces en sus registros extremos... Algunos bellos momentos en estos ciento cincuenta minutos de música son las escenas íntimas de la heroína con su hermana y sus doncellas y los dúos de amor, muy lejos no obstante de recordar a *Tristán e Isolda* como pretenden algunos.

Francesca da Rimini ha estado muy bien servida por un reparto de primera clase.

Al frente un Roberto Alagna en gran forma para un papel, Paolo, que le va como un guante y Svetla Vassileva, Francesca ardiente aunque de amplio vibrato. Excelente segundo tenor, William Joyner encarna un pérfido hermano celoso mientras el bajo George Gagnidze es un vibrante esposo vengativo. Las compañeras de Francesca son excelentes (Louise Callinan, Grazia Lee, Manuela Bisceglie y Carol García). La orquesta alterna ardor y onirismo respondiendo a la perfilada dirección de Daniel Oren. El

único pero fundamental problema procede de la puesta en escena sin imaginación de Giancarlo del Monaco, que deja a su suerte a los cantantes. La escenografía de Carlo Centolavigna es tan hiperrealista y monumental que necesita dos grandes entreactos. Si los decorados son monstruosas copias exactas de la casa premussoliniana de D'Annunzio los vestuarios de Maria Filippi recuerdan los films medievales hollywoodienses de Richard Thorpe...

Bruno Serrou

Estreno escénico de Wagemans

ÓPERA DE TEBEO

Het Muziektheater. 9-II-2011. Wagemans, **Legende.** Yves Saelens, Helena Rasker, Elzbieta Szmytka, Thomas Oliemans, Marcel Beekman, Dennis Wilgenhof. Filarmónica de la Radio de Holanda. Director musical: **Reinbert de Leeuw.** Director de escena: **Marcel Sijm.** Escenografía: Marc Warning. Vestuario: Arno Bremers.

ÁMSTERDAM Un compositor sin talento literario, incluso sin mucha sensibilidad para las palabras, debe pensárselo dos veces antes de componer una ópera y, desde luego, no debe intentar escribir el libreto. Cuando aborda su primera ópera, también necesita recibir muchos consejos sobre la duración y la estructura dramática. Sin embargo, el compositor holandés Peter-Jan Wagemans (1952) es también un gran admirador de Wagner y en esta su primera ópera siguió el ejemplo de aquél al escribir un libreto para una partitura de dimensiones wagnerianas.

Legende, que fue interpretada por primera vez en versión de concierto por la Radio Holandesa en 2007, está basada en el famoso cómic decimonónico *Voyages et Aventures du Dr. Festus* del dibujante suizo Rodolphe Töpffer. Como un verdadero wagneriano, Wagemans decidió combinar las historietas de



Helena Rasker e Yves Saelens en *Legende* de Peter-Jan Wagemans

aventuras del lepidopterólogo Dr. Festus, con otros elementos para crear un "drama musical" que es un mito sobre la humanidad. En tres actos, llamados "acto buffo", "acto dramático" y "acto místico", las figuras realistas del Dr. Festus y su hermana Ursula se encuentran con varios personajes de fantasía. Uno de los personajes principales es el bicéfalo Zamar, una creación de Wagemans, que obliga a Festus a buscar otro mundo.

Es cierto que el arranque es muy prometedor y lleno de posibilidades y la música de

Wagemans, a veces caracterizada como un mosaico musical, encaja bien en esta alegoría. Al oírla por primera vez, su estilo parece ser un moderno conjunto tonal de fragmentos que abarcan todo el siglo XX con inventivas armonías, viva instrumentación y un fuerte dominio de amplias líneas musicales. Pero el resultado es flojo, ya que al incluir tantos temas y motivos la expresividad dramática queda deslucida. Lo más débil es el libreto, que se puede describir como infantil, ridículo y carente de toda sensibilidad

en cuanto al sonido de las palabras y su sentido.

Pero fue admirable la energía demostrada por todos los participantes, desde los técnicos de la Ópera de los Países Bajos hasta la excelente Orquesta Filarmónica de la Radio dirigida por Reinbert de Leeuw, el coro de la Ópera y los solistas. Entre ellos Yves Saelens (Festus), Helena Rasker (su hermana Ursula), Elzbieta Szmytka (su amada Nel) merecieron una gran ovación, pero el que lo tuvo más difícil fue Thomas Oliemans en el papel de Pontus, una figura más abstracta que real, que tuvo que mascar frases totalmente discordantes a la hora de cantarlas. Con unos decorados de Marc Warning, el director de escena Marcel Sijm consiguió dar al fantástico mundo de las historietas de Töpffer y Wagemans un máximo de coherencia dramática.

Paul Korenhof

Wellber afronta con éxito una difícil *Tosca*

NEGAR LA TRADICIÓN

Teatro alla Scala 15-II-2011 Puccini, **Tosca**. Sondra Radvanovsky, Aleksandrs Antonenko, Zeljko Lucic Director musical: **Omer Meir Wellber**. Director de escena: **Luc Bondy**.



Aleksandrs Antonenko y Sondra Radvanovsky en *Tosca* de Puccini

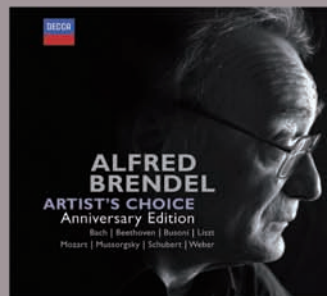
MILÁN En su presentación en la Scala con *Tosca*, Omer Meir Wellber ha causado una gran impresión. Poco importa que en la primera representación, sólo al acabar la velada, un pequeño grupo de aficionados lo acogieran (junto a los otros intérpretes) con ruidosos silbidos, un gesto polémico claramente organizado, dirigido quizá también contra el superintendente Lissner. El joven director israelí ha confirmado su excelente calidad en una velada que se anunciaba difícil, porque estaban enfermos los dos tenores que habían intervenido en los ensayos (Jonas Kaufmann y Marco Berté) y porque había habido tensiones entre Wellber y la orquesta scaligera. Siempre atento a los detalles más refinados de la escritura orquestal de Puccini, Wellber ha sabido imprimir a la ópera, sobre todo a partir del segundo acto una fortísima, envolvente tensión (con algunos excesos que le llevaban acaso a cubrir a las voces, y que serán probablemente corregidos en las siguientes funciones). Tras él, el mayor protagonista de la tarde ha sido el barítono Zeljko Lucic, un Scarpia de gran autoridad e incisiva nitidez de dicción; pero incluso Sondra Radvanovsky, a la que tal vez Puccini no le sea tan afín como Verdi, propuso una *Tosca* intensa y segura, de línea

vocal bien controlada (aunque no inmune a algunas asperezas). Y el tenor Aleksandrs Antonenko, que se incorporó al espectáculo en el último momento, que hizo advertir inicialmente su familiaridad con el personaje de Otello, encontró en el tercer acto acentos de gran refinamiento, que fueron mucho más allá de la solidez vocal un poco sumaria de los dos actos precedentes. El verdadero punto débil de la *Tosca* scaligera fue la dirección escénica de Luc Bondy (coproducida con Nueva York y Múnich), que esta vez ha ideado un espectáculo inferior a su acostumbrada calidad. Ha sido la voluntad evidente de alejarse de la tradición, ya desde la escenografía magra y estilizada de Richard Peduzzi, que evitaba toda referencia a S. Andrea della Valle, el Palazzo Farnese o el Castel Sant'Angelo, pero no han sido ideas persuasivas las sustitutivas; por ejemplo, no basta que *Tosca* a finales del segundo acto no ponga los candelabros junto al cadáver de Scarpia, se limita a mirarlo sentada con actitud reflexiva. Y francamente insoportable era la manera de presentar a Scarpia: Bondy olvida que se trata de un barón, cuya íntima vulgaridad no debe ser exhibida ni continuamente subrayada con gestos triviales.

Paolo Petazzi

Alfred Brendel

80º ANIVERSARIO



Decca y Philips celebran el 80º aniversario de Alfred Brendel y 40 años de colaboración musical con las grabaciones favoritas del artista. Una edición limitada en disco libro con algunas de sus mejores interpretaciones.
3 CDs Ed. Ltda



Tres grabaciones en directo disponibles por primera vez en CD. El concierto de Munich (1985), el del Festspielhaus de Baden-Baden (2002) y el recital ofrecido en la Großes Festspielhaus de Salzburgo (2007).

ALFRED BRENDEL, piano
ORQUESTA SINFÓNICA DE LA RADIO DE BAVIERA
SIR COLIN DAVIS
SWR SINFONIEORCHESTER BADEN-BADEN UND FREIBURG
HANS ZENDER
2 CDs



www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Estreno europeo en lengua original de la ópera de Bolcolm

AMORES DESGRACIADOS, CELOS PERVERSOS

Teatro dell'Opera. 18-I-2011. Bolcom, **A View from the bridge.** John Del Carlo, Kim Josephson, Dale Travis, Patrizio Saudelli, Amanda Squitieri, Amanda Roocroft, Gregory Bonfatti, Marlin Miller, Mark McCrory. Director musical: **David Levy.** Dirección de escena: **Frank Galati** realizada por **Amy Hutchinson.** Escenografía y vestuario: **Santo Loquasto.**

ROMA El Teatro de la Ópera ha propuesto *A View from the bridge* de William Bolcom. Ha sido el estreno europeo, si exceptuamos la versión en alemán (traducción de Michael Kunze) de Hagen (2003). El trabajo, que fue un encargo de la Lyric Opera de Chicago, ensalza un hermoso libreto a cuatro manos (Arnold Weinstein-Arthur Miller) de la tragedia homónima de este último.

En producción original de Chicago, la bella dirección escénica de Frank Gala-

ti ha sido revisada por Amy Hutchinson. Una escena fija de Santo Loquasto, con pasarelas oblicuas y escaleras rápidas para el coro —de tragedia griega— e introspección en el corazón de la casa de Eddie, lugar del drama, a la sombra de las estructuras férreas del puente del título. Musicalmente, la ópera sólo sobresale en el segundo acto; en el primero, las células melódicas se susurran como decoración de los recitativos, pero sin *pathos*; en el segundo, a su vez, los ritmos se hacen apremiantes e

incrementan la intensidad de la acción que alcanza el clímax en la *cavalleria rusticana* final, el duelo. Resuenan ecos de tantas citas (jazz, espirituales, musical). La dirección de David Levy, que sustituyó a Bruno Bartoletti, fue siempre precisa, y la orquesta respondió con energía. La función mayéutica del coro estuvo bien suministrada por la compañía del teatro. El reparto, muy homogéneo, estupendos todos. Intensa Catherine (Squitieri), dramática Beatrice (Roocroft), arrogante

Eddie (Josephson), curial Alfieri (Del Carlo), brillante tenor Rodolpho, al que no le faltaba el *physique du rôle* (Miller), emocionante la rabia de Marco (McCrory). Una joya la dicción del inglés quebrado de los inmigrantes italianos, ¡puro Brooklyn! Una duda permanece: a comienzos del siglo XXI, la semilla que Gian Carlo Menotti plantó hace más de medio siglo, ¿es todavía fértil en Norteamérica? Increíble.

Franco Soda

Vuelve la ópera de Nono medio siglo después

INTOLERANCIA 2011

Teatro La Fenice. 28-I-2011. Nono, **Intolleranza 1960.** Stefan Vinke, Cornelia Horak, Julie Mellor. Director musical: **Lothar Zagrosek.** Dirección de escena: **Estudiantes de Facultad de Diseño y Artes IUAV.**

VENEZIA El estreno de *Intolleranza 1960* de Luigi Nono tuvo lugar en La Fenice, en la Bienal de 1961, y cincuenta años después ha vuelto al teatro para inaugurar la nueva temporada. Desde aquel 13 de abril de 1961, en que un grupo de fascistas hizo todo lo posible por impedir su escucha, *Intolleranza* no había sido ejecutada en la lengua original italiana, porque en los decenios siguientes había sido propuesta otras veces en la traducción alemana. Nono la había pedido el libreto a Angelo M. Ripellino, el insignie eslavista que le hiciera descubrir a Maiakovski y Meyerhold, pero obtuvo de él un texto que no respondía a sus expectativas. Usó una pequeña parte, rompiendo la linealidad narrativa e integrándolo en un montaje de citas, ligadas a situaciones de intolerancia y represión (desde el nazismo a la guerra de Argel), o extrayendo versos de Éluard, Maiakovski y



Michèle Crosera

Brecht. Queda de la idea de Ripellino la presencia del protagonista central, un emigrante que deja la mina y regresa a su país para acabar ahogado por una inundación. En la escucha de *Intolleranza 1960* hoy se impone casi siempre la calidad de la música (que no quisiéramos separar de la tensión ético-política del proyecto). Después de las obras maestras de los años cincuenta, entre ellas *Il canto sospeso*, la partitura de *Intolleranza* parece un momento de síntesis, en el que no por azar se

incluyen secciones de *Incontri* y del *Canto sospeso*) y al mismo tiempo abre nuevas direcciones de búsqueda, como el mismo Nono observó y como demuestran los estudios recientes de Angela Ida De Benedictis. No han envejecido los maravillosos coros (sugestivamente proyectados en el espacio por la dirección de sonido de Alvis Vidolin), ni los contrastes entre las grandes páginas intensamente líricas y las de cortante agresividad. Iluminaron sin retórica la grandeza musical la dirección de

Lothar Zagrosek y el excelente reparto (citaremos al menos al tenor Stefan Vinke como el emigrante, Cornelia Horak, su compañera, Julie Mellor, la mujer que se les vuelve hostil). Bien los conjuntos de La Fenice. El espectáculo renunciaba a las complejas convergencias a las que Nono aspiraba, y no intentaba reconstruir el de 1961 (documentado en una bellísima exposición) que había implicado a Emilio Vedova y Josef Svoboda. Los estudiantes de la veneciana Facultad de Diseño y Artes IUAV (guiados por sus profesores Ronconi, Palli, Ripa di Meana, Marzot) han ideado como escena fija una estructura metálica que recogía a la orquesta dispuesta en tres planos, mientras que el coro permanecía invisible. En esta planta casi de oratorio la acción estaba fuertemente estilizada; eficazísima la idea de la inundación.

Paolo Petazzi

La ópera que sobrevivió a un terremoto

LA SEGUNDA VIDA DE ANTIGONO

Centro Cultural de Belém. 21-I-2011. Mazzoni, **Antigono.** Michael Spyres, Geraldine McGreevy, Pamela Luciarini, Martín Oro, Ana Quintans, María Hinojosa Montenegro. Orquesta Barroca Divino Sospiro. Director musical: **Enrico Onofri.** Director de escena: **Carlos Pimenta.**

LISBOA El Centro Cultural de Belém, junto a los Jerónimos, en Lisboa, produjo el estreno mundial moderno de la “ópera seria” en tres actos *Antigono*, de Antonio Mazzoni (1717-1785), sobre libreto de Metastasio. *Antigono* fue estrenada sólo dos semanas antes del gran terremoto de Lisboa del 1 de noviembre de 1755, en la efímera Ópera del Tajo (obra de Bibiena), siendo olvidada desde esa fecha. Contó entonces con un elenco de excepción, que incluía a los *castrati* Caffarelli y Guadagni y el tenor Gregorio Babbì.

Condición *sine qua non* de esta resurrección fue la moderna edición crítica de la partitura (guardada en el Palácio da Ajuda, Lisboa) — obra de Nicholas McNair— y haber encontrado el libreto original que está en la Biblio-

teca Nacional de Rio de Janeiro. Con cerca de tres horas y media de duración (la opción fue cantar toda la música dejada por Mazzoni, abreviando sólo un *da capo*), *Antigono* es un testimonio muy interesante de la rápida evolución en el tiempo del lenguaje musical en este género, siendo curiosos los puntos de contacto que evidencia con el idioma preclásico de corte italiano y la interesante y legítima aproximación, por ejemplo, a las primeras óperas serias de Mozart.

La escenografía de Carlos Pimenta se asentaba en la proyección sobre dos planos de imágenes próximas al imaginario de la ópera barroca, a la cual se añadía el diseño digital en tiempo real (proyectado por un *ci-clorama*) de António Jorge Gonçalves. Todo esto enlazado



Escena de *Antigono* de Mazzoni

con un espectacular diseño de luces de Nuno Meira y a los figurines, sobrios pero expresivos, del conocido

diseñador portugués José António Tenente, dio como resultado un concepto que más allá de lo moderno contenía mucho de barroco transfigurado.

La orquesta Divino Sospiro firmó una ejecución impecable bajo la dirección incansable de Onofri. Sobre el escenario, el nivel cualitativo del sexteto de cantantes fue excelente, quedando patentes los beneficios que se obtienen cuando se escogen voces y personalidades acertadas para cada uno de los papeles.

Las dos representaciones fueron grabadas en alta definición para realizar posteriormente una edición en DVD de esta primera producción moderna de *Antigono*. También fue grabada por la radio nacional portuguesa (RTP).

Bernardo Mariano

Kát'a *Kabanová* vuelve al San Carlos

LA IDEA OSCURECIÓ EL DRAMA

Lisboa. Teatro San Carlos. 18-I-2001. Janáček, **Kát'a Kabanová.** Ausrine Stundyte, Hans-Georg Priebe, Dagmar Peckova, Arnold Bezuyen, Magnus Baldivinsson, Finnur Bjarnason, Anna Grevelius. Directora musical: **Julia Jones.** Director de escena: **David Alden.**

Casi 36 años después el Teatro San Carlos volvió a programar *Kát'a Kabanová* de Janáček. La producción era original de la English National Opera y contaba con la escenografía de David Alden. La solución escénica a la que se recurrió obligó a tener el escenario bastante inclinado, además de incómodo para los cantantes, cabe desde luego elogiar a Finnur Bjarnason (Kudryas), que ejecutó una primorosa danza rusa sin desequilibrio alguno.

El problema del concepto dramático de Alden fue que su idea central (evidenciar la singularidad y el aisla-

miento de Kát'a, hacer a una Marfa glacial y a hombres débiles, dependientes y juguetes) acabó por sobreponerse, por un lado, a la componente melodramática de la ópera que la partitura reclama claramente, y por otro lado, respecto a los actores no evitó resbalar en “clichés” de *Regietheater* en la demostración y sustentación. Se entendió desde el principio dónde quería llegar Alden, pero él continuó mostrándolo *ad absurdum* y de forma caricatural hasta el final. Donde resultó que la componente propiamente dramática (el drama de sentimientos, las erupciones emotivas)

cuando surgía era inverosímil, y a veces casi ridículo, porque los personajes se quedaban desprovistos de sustancia, indispensable para su credibilidad en esos momentos.

Cabe reparar en el equipo artístico, un elogio a los escenarios de Charles Edwards (sencillos y sugerentes) e al impecable diseño de la luz de Adam Silverman.

En el canto, Stundyte (Kát'a) denotó estar todavía “verde” para asumir un papel de este tipo; Priebe (Tichon) nunca “liberó” la voz de la caracterización impía que Alden le impuso; Peckova (Marfa) fue anodina, lo que

es imperdonable en una *Kabanicha*; Bezuyen (Boris) mostró mala forma vocal y poco empeño; Dikoj (Baldivinsson), Bjarnason y Grevelius (Varvara) acabaron por tener las presentaciones vocales más gratificantes y dramáticamente menos desequilibradas.

En el foso, la Sinfónica Portuguesa reveló dificultades en el dominio del lenguaje de Janáček y la dirección de Julia Jones no fue capaz de insuflar la música de aire ni de ímpetu dramáticos, sin los cuales esta ópera queda inevitablemente manca.

Bernardo Mariano

Limitada comicidad en *Le comte Ory* de Rossini

COLORATURAS EN MONJAS TRAVESTIDAS

Opernhaus. 23-I-2011. Rossini, **Le comte Ory.** Cecilia Bartoli, Javier Camarena, Rebeca Olvera, Oliver Widmer, Carlos Chausson, Liliana Nikiteanu. Director musical: **Muhai Tang.** Directores de escena: **Patrice Caurier y Moshe Leiser.** Decorados: Christian Fenouillat. Vestuario: **Agostino Cavalca.**

ZÜRICH Los hombres en las cruzadas, y las mujeres sexualmente frustradas en casa. Ésta es la situación de partida de la ópera cómica de Rossini *Le comte Ory*. El conde es un libertino y cortejador, que persigue a las condesas solitarias en sus desprotegidos castillos. Disfrazado de charlatán y eremita, ordena a las ocasionalmente desvalidas damas aventuras eróticas, que él se encarga después de cumplir bajo su verdadero aspecto.

Una comedia de lujo, pues, que la pareja de directores franco-belga formada por Moshe Leiser y Patrice Caurier por desgracia no han sabido aprovechar. Han situado la acción de esta historia trovadoresca del medioevo francés en la década de 1960 con la guerra de Argel y el culto hippie en el horizon-



Javier Camarena y Cecilia Bartoli en *Le Comte Ory* de Rossini

te. Con ello lograron algunas escenas e imágenes divertidas. El resto del montaje fue demasiado burgués y políticamente correcto.

Afortunadamente, la música se encargó ampliamente de divertirnos. Sobre todo los dos protagonistas: Cecilia Bartoli como Comtesse Adèle hizo absoluta justicia a toda la coloratura piro-técnica de Rossini, aunque los colores de su voz resulta-

ron algo monocromos. Aún más energía, brío, pasión y placer en las acrobacias vocales y los agudos tenoriles proporcionó Javier Camarena en el papel titular, tan exigente en el aspecto canoro como en el escénico.

También los demás papeles estuvieron bien distribuidos: Rebeca Olvera cantó al paje Isolier con una voz pequeña, pero ágil y delicada; Oliver Widmer como Raim-

baud dominó el rápido parlando de su aria de manera soberana, y Carlos Chausson como Gobernador tuvo sólo una breve aparición, si bien supo aprovecharla al máximo.

En el elevado foso orquestal tocó la formación barroca de la Ópera de Zúrich, La Scintilla, lo que determinó que el espectro sonoro resultase ya desde el principio ligero y diferenciado. Muhai Tang, director titular de la Orquesta de Cámara de Zúrich, aprovechó esta oferta con evidente gusto, dirigiendo con *tempi* ágiles y animados y cuidando particularmente a los cantantes. Otro aspecto *auténtico* de la representación es que, por primera vez, se interpretó la versión parisina original y no una de las muchas ediciones que circulan de la obra.

Reinmar Wagner

El viejo maestro Harry Kupfer pone en escena su quinto *Tannhäuser*

UN REBELDE DEL ROCK

Zúrich. Opernhaus. 30-I-2011, Wagner, **Tannhäuser.** Peter Seiffert, Nina Stemme, Michael Volle, Vesselina Kasarova, Alfred Muff, Christoph Strehl, Valeri Murga. Director musical: **Ingo Metzmacher.** Director de escena: **Harry Kupfer.** Decorados: Hans Schavernoeh. Vestuario: Yan Tax.

Por quinta vez se ha enfrentado Harry Kupfer con el concurso de canto wagneriano, en la que constituye su primera nueva producción en la Ópera de Zúrich (anteriormente sólo se había presentado aquí su aplaudida producción de *Lear* de Aribert Reimann, importada de la Komische Oper de Berlín). Esta vez ha convertido a *Tannhäuser*, un marginado de la comunidad de los minnesänger, en una especie de Jimi Hendrix, el genial marginado del rock y el blues. Ha transformado el arpa en una guitarra eléctrica, a los caballeros y el landgrave en jugadores de golf y

la fiesta en el Wartburg en un show televisivo. Encontrar espacios y situaciones es una cosa, y mover creíblemente a los personajes otra muy distinta. Y aquí hay que reconocer que Kupfer lo consigue en varios momentos particularmente intensos, sobre todo en la figura de Wolfram. Venus, por el contrario, adquiere demasiado a menudo los rasgos de una esposa celosa. Y no convence tanto en el movimiento de masas del torneo de canto.

Musicalmente, la producción tuvo mayor coherencia. Ya a partir de la obertura, Ingo Metzmacher supo

extraer de una orquesta muy brillante —tanto en su conjunto como en las intervenciones solistas—, la atmósfera wagneriana en toda su variedad de matices, tanto dinámicos como tímbricos, velando por las voces pero haciendo que las partes más solemnes resaltasen en toda su plenitud.

Pese a algún pasaje problemático y a un vibrato cada vez más acentuado, Peter Seiffert se entregó en cuerpo y alma a un papel que domina como pocos tenores. De este modo, volvió a convertir el temido relato de Roma al final de la ópera en uno de los puntos

culminantes de la función. Ningún problema tuvo, por el contrario, Nina Stemme como Elisabeth. Su voz sonó poderosa en los concertantes y recogida en la íntima plegaria, y su canto fue siempre fácil, claro, controlado y lleno de colores y emociones. También Michael Volle como Wolfram convenció por la pluralidad de sus medios expresivos. Fue interesante el debut de Vesselina Kasarova como Venus, aunque no pareció encontrarse totalmente cómoda en el papel de la voluptuosa diosa del amor.

Reinmar Wagner

VEGUELLINA DE ÓRBIGO

LEÓN 2011

CERTAMEN NACIONAL
DE PIANO
del 5 al 7 de mayo

XIII



Alumnos de
Primer Ciclo de la E.S.O.
Alumnos de
Segundo Ciclo de la E.S.O.
Alumnos de
Bachillerato
Jóvenes Concertistas

CATEGORÍAS

www.musicaenlriodeloro.com

ORGANIZA



I.E.S. "RÍO ÓRBIGO"

PATROCINAN

Caja España



Caja Duero



Junta de
Castilla y León

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



DIPUTACIÓN
DE LEÓN



EXCMO. AYTO.
DE VILLAREJO DE ÓRBIGO

CARLOS KALMAR: “SOY AMBICIOSO PERO REALISTA”

Hace un año la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE hacía público el nombramiento de Carlos Kalmar (Montevideo, 1958) como su nuevo titular para las cinco próximas temporadas. Tras los años bajo la rectoría de Adrian Leaper, para quien Kalmar no regatea elogios, la formación del ente público inicia con el director uruguayo de origen austriaco una etapa que sólo cabe calificar de decisiva. Entre dos conciertos con la *Tercera* de Mahler en programa, SCHERZO ha hablado en el Monumental con este incansable conversador que mira su futuro inmediato entre nosotros con entusiasmo —divino es su palabra favorita para resaltar lo que le gusta de veras— y sentido común —trabajo o reflexión son conceptos clave— a partes iguales. Kalmar compartirá su puesto en Madrid con la titularidad de la Sinfónica de Oregón en Portland y la Orquesta del Grant Park Festival en Chicago.

Fotos: Michael Jones/Oregon Symphony

Usted nace en Montevideo pero sus orígenes son austríacos.

Así es. La sangre que corre por mis venas es cien por cien vienesa. Mis padres son vieneses que tuvieron que huir de Austria en 1938 por sus raíces judías. No se conocían entonces. Sus familias fueron a parar a Bolivia y allí se enamoraron, se casaron y se fueron a vivir a Uruguay. Toda mi infancia es uruguaya, los primeros quince años de mi vida. En 1973 mis padres decidieron trasladar la familia a Viena porque mi hermano —que no es músico— y yo queríamos estudiar en Europa. No les gustaba separar a la familia, así que nos fuimos para allá y eso resultó ser lo mejor que nos pudo pasar. No estaba mal para mí, que había empezado a tocar el violín a los seis años en Montevideo con un profesor de la orquesta del SODRE, estudiar música en Viena.

Dirección en la Musikhochschule...

Con Karl Randolph y luego con Karl Österreicher. Una formación clásica que daba una muy buena base técnica.

Enseguida es titular en varias orquestas: Hamburgo de 1987 a 1991, Stuttgart de 1991 a 1995, Dessau de 1996 a 2000 y la Tönkünstler de 2000 a 2003. ¿Quizá es ésta donde más aprende, la que más le marca, tal vez por eso de tocar en la Musikverein?

No. En absoluto. Todas las que tuve la honra de dirigir como titular me marcaron en algo. Pero la Tönkünstler no es el centro. El centro de todo es la Orquesta Sinfónica de Oregón. Llevo veinticinco años en la profesión y, de ellos, veintitrés como titular de alguna orquesta. Y la verdad es que todas tuvieron para mí una importancia enorme. Hamburgo fue la primera, yo era muy joven y me dejaron hacer algunas locuras que fueron muy buenas para mi formación. En Stuttgart no hubo una relación fácil pero eso también es educativo a largo plazo. Dessau fue importantísimo porque yo era responsable de la orquesta y de la ópera. Luego, en Viena, claro, estaba la sala, cómo no, pero sólo estuve tres años y no era la forma en la que quería vivir como director estable. Yo me considero el director estable tipo y, como titular de una orquesta, como responsable artístico, necesito que quede claro que si vamos a hacer las cosas como en los últimos diez años y mantener el nivel más o menos por ahí, no vale la pena que hablen conmigo porque no soy así. Yo siempre estoy dispuesto a subir el nivel artístico y con una idea, por así decir, musical-familiar: hacer las cosas juntos. Estoy convencido de que un buen director sin una buena orquesta no funciona y viceversa, por muchas ganas que tengan uno y otra. Tienen que unirse las dos cosas y por eso decía que mi centro es Oregón: porque como

músico y como director siempre he tenido la impresión de encontrarme más a gusto con lo que llamo mi familia musical. Es muy lindo dirigir a todas las orquestas que me invitan, a todas, no hago diferencia entre las extraordinariamente importantes y las que no lo son tanto. Siempre es una honra, y aunque con muchas orquestas se logre en el trabajo de una semana un buen resultado, hasta excelente incluso, la mayor satisfacción, después de tantos años, es ir a trabajar con mi propia familia. Es como salir a comer a restaurantes fantásticos pero sabiendo ya que en ningún sitio como en casa. En 2003 la Sinfónica de Oregón estaba madura para el cambio.

Fueron los años con James De Priest como titular.

Cuando hablo de estar madura me refiero a eso. De Priest estuvo veintitrés años, que es un plazo muy largo.

¿Incluso para usted?

Tanto tiempo supone estar demasiado acostumbrados a la normalidad. Yo no hago discursos. Sólo les dije, al llegar, que el nivel artístico debía subir. Y ellos trabajaron enormemente y no han parado de trabajar. Ya son ocho temporadas y esa es mi familia. Tengo otra que es la Orquesta del Festival de Grant Park, en Chicago, que dirijo desde el año 2000. Nos conocemos muy bien. Y mi meta es establecer aquí también, si es posible, con la Orquesta y el Coro de RTVE una relación artística familiar. Y eso no tiene nada que ver con ser amigo de todo el mundo sino con el hecho de que en el escenario, cuando ensayemos o cuando demos un concierto, sepamos que la meta es que, después de año y medio o dos de titularidad, seamos conscientes de haber encontrado un lenguaje con el que comunicarnos. No siempre funciona así, no es una pura lógica de trabajo. Pero cuando en Oregón o en Chicago levanto el dedo meñique algo pasa. Y, viceversa, yo reacciono a lo que la orquesta me da. Es un toma y daca. No percibo mi profesión como un yo mando y ellos obedecen. Soy uno de ellos, el que cuida el concepto, el capitán, por decirlo así.

¿Cómo está considerada la Sinfónica de Oregón en relación a las otras orquestas norteamericanas?

Sé cuál es el nivel de mi orquesta pero por razones financieras no viajamos y no tenemos la posibilidad de someternos a esa comparación. Tocamos en nuestra sala en Portland, la Arlene Schnitzer, que es una sala mediocre.

Pero preciosa.

Sí, es linda, pero lo importante es la acústica y allí, no estando mal, no es excepcional. Tratamos de ser sutiles y en una sala mejor nos luciría mucho más.

Van pronto al Carnegie Hall...

¿Ve usted? Eso quería decirle antes. A pesar de sus 116 años de historia, la Sinfónica de Oregón nunca estuvo en Nueva York.

Hay una marca de cafés que les ayuda dedicando una parte de sus ventas a pagar el viaje. Visto desde Europa es sorprendente.

Es una pequeña compañía, no una industria. El propietario es un señor que toca el violonchelo y que de vez en cuando actúa como refuerzo con nosotros. Hace el Café Symphony y dos dólares por paquete van para el viaje. Somos una orquesta norteamericana y allí no hay fondos del gobierno, sólo privados. Y en Oregón no hay grandes entidades que nos financien. Las cosas que se le ocurren a la gente son geniales. Lo del café es divino.

Y a usted le toca verse con esos posibles patrocinadores, ser el rostro de la orquesta. ¿Le gusta ese papel?

Si no me gustara no estaría allí. Si un europeo quiere ser director de una orquesta norteamericana y no le gusta la vida social, mejor que no vaya. Aquí en Europa un titular de una orquesta tiene cierta importancia, cierto nombre y pinta algo en la cultura del momento. Allí es una especie de líder de la comunidad. Yo tengo que hablar con todos los benefactores, cuidarlos bien porque soy la cara de la orquesta y tengo un papel muy importante a la hora de recaudar los fondos necesarios. Y, no importa cuán cansado estés, tienes que ir a comer allí o a un cóctel allá.

¿Encuentra diferencias técnicas y artísticas entre las orquestas norteamericanas y europeas o se tiende a la uniformidad?

Hay diferencias. El nivel técnico y sobre todo rítmico de las orquestas norteamericanas en general es impresionante. Lo que una orquesta norteamericana puede hacer rítmicamente es increíble, sin problemas, y eso tiene que ver con la formación musical. En Norteamérica llegas a la orquesta y ya puedes empezar a hablar de música. Los músicos norteamericanos, desde niños, hacen orquesta, aprenden a tocar enseñada a primera vista y tienen una gran educación rítmica. En Europa, aquí también en la OSRTVE, tenemos a nuestro favor una cultura del sonido. La mayor parte de esta orquesta es española o europea y eso significa que sus músicos se criaron en una cultura sonora, aunque seguramente no sea la misma que yo, que es en buena medida alemana. Uno crece con eso, se educa con eso, desde pequeño, y la sensibilidad para el sonido es excelente aquí. Simon Rattle decía que en las grandes orquestas norteamericanas el nivel del primer ensayo es altísimo y luego consigues llegar un poco más allá, y que en Europa, en las grandes también, ese nivel es más bajo

al principio y cuando se les guía, se trabaja, el crecimiento es mucho mayor. En todo caso, el nivel de las más grandes orquestas del mundo, aquí o allí, es absolutamente impresionante.

¿Por qué aceptó la oferta de venir como titular a la OSRTVE?

Empecemos por algo personal. Es bueno para mí tener una orquesta en Europa. He trabajado en España con diversas orquestas desde hace muchos años. Creo que empecé cuando el maestro López Cobos me invitó a la Nacional en el 88 o el 89. Y cuando estuve el año pasado con la OSRTVE nos fue muy bien, me preguntaron si estaría interesado en hablar de una posible titularidad y yo dije: hablemos. Y hablamos durante nueve meses, que es un tiempo largo. Teorizamos mucho acerca del significado de una orquesta en general y de esta en especial y de lo que se puede hacer aquí. Y me atrajo la cantidad impresionante de músicos excelentes que voy a tener conmigo y con los que va a ser muy positivo trabajar. Y, las cosas como son, también pensar que cada uno de los conciertos de esta orquesta se transmite por la radio y la televisión —hay quien me mataría por decir esto. Hoy una de las cosas más importantes son las relaciones públicas y esta orquesta, por estar donde está, tiene una posibilidad que simplemente no existe para las demás. Y eso es una ventaja enorme. Lo importante es no limitarse a decirlo sino saber a dónde queremos llegar y cómo utilizar esta ventaja.

Y tendrá ideas al respecto...

Muchas. De momento no puedo decir demasiado porque supondrían ciertos cambios y tengo entendido que aquí los cambios toman un poco de tiempo... No me gusta la burocracia pero tendré que acostumbrarme. Lo que hago ahora es hablar con la gente de la orquesta, con los representantes sindicales. Si queremos tener una visión del futuro más vale que compartamos las ideas que no que deba imponerlas el director artístico, decirle a la orquesta ustedes se tienen que comer esto porque yo lo preparé. La experiencia me dice que ese nos es el mejor método. Quiero trabajar en equipo, ser inclusivo, lo que no significa, desde luego, que las decisiones se puedan tomar en otro lado. Una orquesta es algo netamente jerárquico pero dentro de la jerarquía siempre se puede dialogar, hablar abiertamente, y voy a tratar de hacerlo así.

Concrete, por favor.

El horario de los conciertos por televisión. O el hecho de que seamos una orquesta que por denominación debiera grabar discos y que, además, tiene los medios técnicos en su propia

casita. Más a largo plazo: esta orquesta tiene que viajar. Son algunas posibilidades... Mis ocho años en Oregón han pasado de una crisis a la siguiente y, ahora en Madrid, España está sufriendo, como todo el mundo, y lo vamos a tener difícil. Soy ambicioso pero realista. No tiene mucho sentido pedir para algo que nos cuesta tantos millones más de euros y que luego me digan que la idea es buena pero que no hay dinero. Pero sí debíamos explorar el camino de las giras y las grabaciones.

El público de abono de la orquesta es más bien mayor...

En efecto, tenemos un público en su mayor parte maduro. Y debemos trazar una estrategia para atraer gente de menos edad. ¿Cómo se hace? Pues, lo primero de todo, conociendo mejor a ese público que ya tenemos. Quiénes son, dónde viven, por qué vienen, qué les gusta. Y a la vez viendo cómo atraer al público más joven. Es un trabajo como para que alguien se dedique a ello en exclusiva.

¿Y la sala? El Monumental fue un espacio estupendo pero sus buenos tiempos parecen lejanos.

Ya sé que respecto a este teatro siempre hay especulaciones. ¿Qué tiene de bueno? La acústica. Punto. Lógicamente prefiero no hablar del Monumental porque, por un lado, pienso que si una orquesta tiene a su disposición —más o menos, porque no nos pertenece— una sala de conciertos con una acústica como ésta, eso está ya muy bien. Pero, por otra parte, yo tengo ojos y oídos... Y aquí lo dejamos, sin ir más allá y sin abrir la puerta a ninguna especulación. Pero que quede claro que esta orquesta y este coro merecen una sala propia.

En todo caso, un asunto difícil de resolver.

Pero tiene que haber algún sitio, incluyendo éste. Un lugar que pueda ser la sede de la orquesta y del coro de la Radiotelevisión Española, es decir, de un organismo que es central en la vida de los españoles. Y ese organismo tiene una orquesta y un coro que hay que cuidar como dos joyas. Y ser uno de los que cuida esas joyas, las pule, es algo divino. **En Portland, su orquesta tiene actividades para niños, conciertos a distintas horas...**

La Sinfónica de Oregón tiene conciertos para niños, no muchos pero ahí están. En Norteamérica es una tradición, en parte porque la educación artística y musical en los colegios es inexistente. Dejemos eso ahí. Lo que es muy importante en las orquestas norteamericanas es la temporada dividida en dos, en tres partes en realidad: temporada de abono, conciertos especiales y los conciertos pop, que no son de rock sino que, usando la orquesta sinfónica, se dedican a composiciones de entre los años 30 y

70, *light music*, Gershwin, Loewe y esas cosas. Y es divino porque hablamos de esa música norteamericana con la que allí crece la gente. Los conciertos especiales pueden presentar, por ejemplo, un solista de renombre mundial, como Joshua Bell, Itzhak Perlman, Lang Lang o cantantes populares, *crossover*... y creo que eso es una buena idea. No quiero dar lugar a ninguna especulación pero pienso que a muy largo plazo, teniendo en cuenta que se quiere atraer un nuevo público, habría que mirarse, al menos, la rigidez de los horarios; no sé si cambiarla pero sí mirarla sabiendo quién, cuándo y por qué viene. ¿Sería una buena idea dar los conciertos otros días, a otras horas? Hay que ser realista. El mundo de los músicos clásicos no tiene fines de semana y ésta es la única orquesta donde no es así. Miremos a nuestros colegas en la Nacional que trabajan el fin de semana. No quiero decir que sea una buena idea trabajar o no los fines de semana, pero hay que pensarlo. No es fácil de plantear y hay que pensar que viernes, sábados y domingos ya toca la ONE. Hay que meditar bien cualquier posible cambio.

¿Tiene diseñada la próxima temporada?

Estamos en ello. Le he dicho a María José Prieto, la gerente de la orquesta, que me tiene que poner una cadena en el pie y no dejarme salir de Madrid hasta que no cierre la programación.

Y luego presentarla aprovechando su tirón mediático. Es usted un comunicador de primera clase.

Es lo que uno aprende en Norteamérica.

Su antecesor, Adrian Leaper, es un buen músico, muy sólido, educadísimo, pero le faltaba ese punto comunicativo.

Otra de las razones de venir aquí es que esto es España. Que yo hablo español. Es tan lindo pensar que puedo hablar con todo el mundo, en la calle...

¿Va a vivir su familia con usted?

No. Mi familia vive en Viena. Por desgracia, si eres director de orquesta mucha suerte no vas a tener en ese aspecto. Vivo en Portland buena parte del año y las próximas temporadas voy a tener dos orquestas, más el festival en verano...

¿Va a ocuparse de la música española, se ve con una cierta obligación de ello?

Sin duda alguna hay que ocuparse de la música española. Este es un país grande, con mucho músico, con mucho compositor. No voy a cambiar la tradición de cuidar a los compositores españoles, ahí tengo que mantener el rumbo, teniendo en cuenta que cada maestro se ocupa de las cosas que le gustan. Han venido ya muchos compositores españoles a visitarme.

No me diga...

Sí, claro. Pero es lógico. Ninguno de



ellos es tonto. Hay un nuevo director en Madrid y es natural que vengan a saludar, a decir aquí estoy yo y hago esto. Y asumir ese encuentro forma parte de mi oficio. Estudiaré sus obras, escucharé sus discos.

¿Cree que una orquesta de la radio tiene un compromiso especial con la música contemporánea?

Ahí no estoy tan seguro. Tradicionalmente, donde yo vengo —Viena, orquestas alemanas— la radio tenía la obligación de ocuparse de la música moderna. Pero eso ha evolucionado y no se produce en la misma magnitud que antes. Yo no quiero cambiar lo que es la tradición de la OSRTVE en ese aspecto. Lo importante es que lo que hagamos sea reconocible, que se diga esta orquesta hace muy bien esto o lo otro, lo que sea.

¿Piensa en un principal director invitado, incluso en un director en residencia como tiene en Portland?

Son sistemas diferentes. Allí tienes un asistente o dos que hacen un poco de todo. Ese sistema es específicamente norteamericano. Y no estoy seguro que eso vaya a funcionar aquí. Veremos con el tiempo si la idea de un principal invitado puede ser algo que nos ayude.

¿Con qué criterio elegirá a los directores invitados a lo largo de la temporada?

He llegado a esa parte de la planificación bastante tarde, por desgracia. Y en eso me ha faltado un poco de libertad. Ya la temporada 2012-2013 será totalmente mía también en ese aspecto. ¿Criterio? Gente que trabaje. Yo soy un trabajador y quiero a mi lado gente que trabaje de una forma o de otra. Y quiero saber qué maestros de los que han venido en los últimos años le han gustado más a la orquesta y al coro. Si el resultado ha sido excelente y se ha trabajado a gusto, lo más fácil de decidir es que vuelvan...

¿Cómo ha encontrado la orquesta?

La orquesta está en muy buen estado. Leaper ha hecho un muy buen trabajo y eso hay que decirlo claramente. Pero esta orquesta debe ir mucho más allá y la única forma que conozco para tratar de conseguirlo es trabajo, trabajo y trabajo.

Con el ERE ha cambiado de cara.

Miro alrededor y veo gente joven y eso está muy bien y me hace estar muy a gusto. La dinámica interna, la química entre los músicos y el titular es lo que dará la pauta. Cuando llegué a la Sinfónica de Oregón no me paré el primer día

de mi titularidad a hablar media hora y a aburrir a los músicos con vamos a hacer esto y voy a exigir lo otro. No, yo doy los buenos días, encantado de estar aquí y adelante. Lo importante es lo que uno hace y no lo que uno dice.

¿Es partidario de las temporadas temáticas, ahora tan de moda?

Yo no soy nada convencional pero también me parece que eso no tiene demasiada importancia. Es lindo este año lo de *Los sueños y el agua*, no limita tampoco la libertad artística, pero creo que lo que le interesa a un abonado es la atracción del concierto de esta semana o el de la próxima y si vamos a hacer un paquete de buenos conciertos, cada programa con su propio sentido, el que sea. Estas dos semanas mis dos programas no tienen nada que ver entre sí: *Tercera* de Mahler en uno y el otro con cuatro obras diferentes: un compositor argentino como Golijov, un concierto de Chopin con uno de los mejores pianistas del mundo, un Haydn chiquito y una obra maestra de Debussy. Programar es proponer una aventura y tenemos que atraer a nuestro público a vivir esa aventura.

LOS DISCOS EXCEPCIONALES DEL MES DE MARZO

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



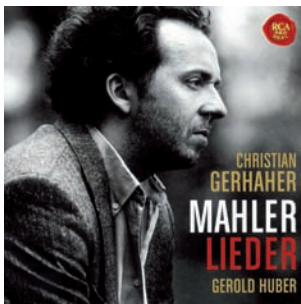
GLINKA: Dos Oberturas. Cuatro romanzas. e. a.
SENDERSKAIA, SHAKIROVA, NOVIKOV.
ILIA KONOVALOV, VIOLÍN; VITALI NAZAROV, OBOE; ALEXANDER RUDIN, VIOLONCHELO. MUSICA VIVA.
DIRECTOR: ALEXANDER RUDIN.
FUGA LIBERA FUG571

Uno de los discos más deliciosos dedicados a la música rusa que habrá escuchado en años, por el virtuosismo de su orquesta y por la belleza de una música que estaba en el olvido. **C.V.W.** Pg. 79



TELEMANN: Tafelmusik.
ORQUESTA BARROCA DE FRIBURGO.
Directores: PETRA MÜLLEJANS, GOTTFRIED VON DER GOLTZ.
4 CD HARMONIA MUNDI 902042.45

La formidable colección de Telemann propicia un despliegue de sensibilidad musical que lleva al oyente de un asombro al siguiente prácticamente sin solución de continuidad. Alternativas existen varias e ilustres: ninguna mejor que ésta. **A.B.M.** Pg. 89



MAHLER: Lieder.
CHRISTIAN GERHAHER, barítono;
GEROLD HUBER, piano.
RCA Red Seal 88697567732

En Gerhaher no hay modernismo, decadentismo, exacerbación romántica ni sensualidad febril. Hay la fluida sencillez que tiene el arte cuando es tan acendrado que no lo parece. Huber toca como si estos *Lieder* fueran lo que parecen: voz y teclado. **B.M.** Pg. 85



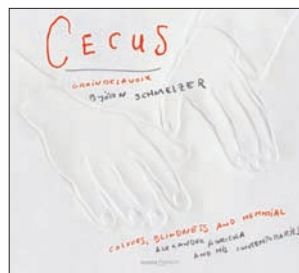
TREVOR PINNOCK,
clavecinista. *Obras de Purcell, Haydn y Haendel.*
WIGMORE HALL Live WHLive 0033

Disco sensacional. Lo tiene todo: precioso repertorio, inmejorable interpretación, formidable instrumento y estupenda toma de sonido. Si estuviéramos hablando de quinielas, sería un pleno sin dudar. Háganse con él y a disfrutar de lo lindo. **R.O.B.** Pg. 92



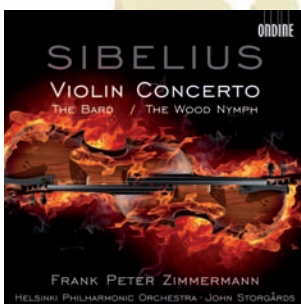
SCHUMANN:
Humoreske op. 20. Estudios para el piano-pedal op. 56. *Gesänge der Frühe* op. 133.
PIOTR ANDERSZEWSKI, piano.
VIRGIN 948625

Personalidad singular, analítico pero también en ocasiones visionario hasta lo casi extravagante, Anderszewski es un músico que no se mueve a disgusto en las músicas complejas y extremas. **R.O.B.** Pg. 87



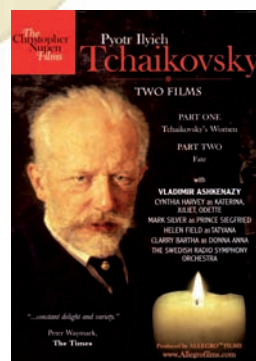
CECUS. *Alexander Agricola y sus contemporáneos.*
GRAINDELAVOIX.
Director: BJÖRN SCHMELZER.
GLOSSA GCD P32105

Este disco es una maravilla, como suele ocurrir con los de Björn Schmelzer. ¿Por qué? Por contener un programa coherente con unas obras extraordinariamente bellas, por sus soberbios intérpretes vocales e instrumentales y por la toma sonora. **J.L.F.** Pg. 93



SIBELIUS:
Concierto para violín. El bardo. La ninfa del bosque.
FRANK PETER ZIMMERMANN, violín.
FILARMÓNICA DE HELSINKI.
Director: JOHN STORGARDS.
ONDINE ODE 1147-2

Todo un regalo, por un *Concierto para violín* memorable y por dos poemas sinfónicos, sobre todo *La ninfa del bosque*, apenas frecuentados pero que nos hablan de las intuiciones del joven Sibelius. **J.C.M.** Pg. 88



PYOTR ILYICH TCHAIKOVSKY.
Guión y dirección: CHRISTOPHER NUPEN.
ALLEGRO A 10CN D

Nupen, es quizá el mejor realizador —y productor y guionista— de documentales sobre música para la televisión, investigador y pedagogo al mismo tiempo, consciente del valor del medio para explicar qué hay detrás del trabajo del creador. **C.V.W.** Pg. 99

Ganadores de los ICMA 2011

BUENA COSECHA ESPAÑOLA



En el verano del pasado año se creaban los ICMA —International Classical Music Awards— como sucesores de los fenecidos MIDEM Classical Awards. En su nueva andadura, los premios siguen siendo concedidos por algunos de los más importantes medios de comunicación europeos —revistas y emisoras de radio— especializados en

música clásica. La gran novedad ha sido el que para obtenerlos no es necesario presentarse a ellos. Todos los discos que llegan a las redacciones de los medios con representación en el jurado son ya, simplemente por eso, candidatos a un ICMA en la correspondiente modalidad.

En el palmarés de este año destaca una importante presencia española. Jordi Savall se alza con el mejor disco de música antigua —*Dinastía Borgia*— y el Palau de les Arts de Valencia ve cómo su producción de *El anillo del Nibelungo* —dentro del *Anillo* que, dirigido por Carles Padrís y Zubin Mehta comparte con el Maggio Musicale Fiorentino— se alza con el premio al mejor DVD de ópera o concierto. Un maestro español, Pablo González, dirige a la violinista Lina Neudauer y la Deutsche Radio Philharmonie en el mejor disco del apartado dedicado a los conciertos con la obra violinística completa de Schumann. A su vez, Núria Rial aparece entre los cantantes de *Via Crucis*, el registro de Christina Pluhar que ha sido el mejor de los barrocos. Y algo tiene que ver con nuestra música Vasili Petrenko, principal director invitado de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, que con la orquesta de la que es titular —la Royal Liverpool Philharmonic— ha obtenido el premio al mejor disco sinfónico con su *Octava* de Shostakovich.

Christian Gerhaher y Gerald Huber han sido los mejores en el apartado vocal con sus canciones de Mahler mientras, en ópera, el galardón ha recaído en *La flauta mágica* de Mozart dirigida por René Jacobs, que también ha sido el mejor disco del año. En el repertorio coral, Valeri Gergiev y sus fuerzas del Mariinski se han llevado el gato al agua con *Las bodas y Edipus* de Stravinski. El mejor solista fue Jean-Efflam Bavouzet con un recital incluido en su grabación completa de la obra pianística de Debussy. En el repertorio de cámara, Viktoria Mullova y Kristian Bezuidenhout con sonatas para violín y piano de Beethoven. En música contemporánea el disco ganador recoge obras de Friedrich Cerha en distintas versiones y en el apartado histórico ha sido la recuperación del ciclo sinfónico de Sibelius dirigido por Rozhdstvenski el álbum que se ha alzado con el galardón. Como primera grabación mundial, el jurado ha destacado *Armida al campo d'Egitto* de Vivaldi dirigida por Rinaldo Alessandrini. El mejor documental ha resultado ser *Tchaikovsky* de Christopher Nupen.

Los premios especiales han recaído en el director finlandés Esa-Pekka Salonen como mejor músico del año y la firma británica Chandos como mejor sello. El reconocimiento a toda una vida dedicada a la música ha correspondido al legendario pianista Menahem Pressler. Y el que da el espaldarazo a una joven promesa ha sido para el pianista francés David Kadouch, presentado por la Escuela Superior de Música Reina Sofía —otro guiño español— y que actuará el día 7 de este mes en el Ciclo de Jóvenes Intérpretes de la Fundación Scherzo. El premio especial del jurado ha ido a parar al sello BIS por su *Sibelius Edition*.

SUMARIO

ACTUALIDAD:

Buena cosecha española 49

GANADORES ICMA 60

REFERENCIAS:

Schubert: *Sinfonía nº 3. E.P.A.* 62

ESTUDIOS:

Más y más Bach. *A.B.M.* 64

Vías divergentes. *F.R.* 65

La Edición Popular Mahler. *E.P.A.* 66

Furor Vivaldiano. *P.J.V.* 67

REEDICIONES:

Delirium Clemens y joyas de Salzburgo. *E.P.A.* 68

Tres áureas voces. *A.R.* 69

Hänssler: El Bach de Rilling. *A.B.M.* 71

Newton: Viejos amigos. *A.V.U.* 72

DG: Domingo a los 70. *F.F.* 73

DISCOS de la A a la Z 74

DVD de la A a la Z 96

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS 100

ICMA

international
classical
music
awards

Premios Internacionales de Música Clásica 2011

GANADORES DE LOS ICMA

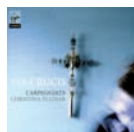
MÚSICA ANTIGUA



DINASTIA BORGIA
MONTERRAT FIGUERAS, LIOR ELMALEH, DRISS EL MALOUMI, PASCAL BERTIN, LLUÍS VILAMAJÓ, MARC MAUILLON, FURIO ZANASI, DANIELE CARNOVICH. LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA, HESPÈRION XXI.
DIRECTOR: JORDI SAVALL.
ALIA VOX AVSA9875A+C

Un viaje sonoro en el que no hay límites para la audición, la escucha, la lectura y el gozo, a veces punzante de estos fonogramas, documentos, escritos. El rigor de Savall y sus equipos de músicos, investigadores, cantantes, alcanza aquí uno de sus logros más perfectos.

MÚSICA BARROCA



VIA CRUCIS
Obras de Biber, Merula, Ferrari, Rossi, Allegri, Monteverdi.
NÚRIA RIAL, PHILIPPE

JAROUSKY, ENSEMBLE L'ARPEGGIATA.
Directora: CHRISTINA PLUHAR.
VIRGIN CLASSICS 5099969457708

Con sus pros y sus contras, sus seguidores fieles y sus enemigos acérrimos, L'Arpeggiata de Christina Pluhar se ha convertido en uno de los grupos que mejor representa el trabajo a partir de una idea, de un concepto. Su estilo incluye la búsqueda de la variedad y de los efectos tímbricos.

VOCAL



GUSTAV MAHLER: Lieder.
CHRISTIAN GERHAHER, barítono.

GEROLD HUBER, piano.
RCA 886975677320

Gerhaher tiene su propia que-rencia mahleriana. En él no hay modernismo, decadentis-mo, exacerbación romántica ni sensualidad febril. Hay la flui-

da sencillez que tiene el arte cuando es tan acendrado que no lo parece. Huber escucha y contrapuntea, es decir, que canta como Gerhaher.

CORAL

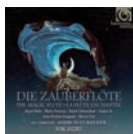


IGOR STRAVINSKI: Las bodas, Œdipus Rex
MLADA KHUDDOLEY, OLGA SAVOVA,

ALEXANDER TIMCHENKO, ANDREI SEROV, ALEXANDER MOGILEVSKY, SVETLANA SMOLINA, YULIA ZAICHKINA, MAXIM MOGILEVSKY, GÉRARD DEPARDIEU, SERGEI SEMISHKU, EVGENY NIKITIN, EKATERINA SEMEMCHUK, MIKHAIL PETRENKO. ORQUESTA Y CORO DEL MARIINSKY. Director: VALERI GERGIEV
MARIINSKY MAR0510

La dirección de Gergiev y el equipo del Mariinski se lucen con una bella secuencia de *Las bodas*, obra en la que el director se muestra incisivo, infatigable, basándose siempre en esa rítmica implacable propuesta por Stravinski y a la que sirve con energía y, al mismo tiempo, con delicadeza.

ÓPERA



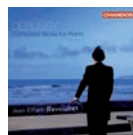
MOZART: La flauta mágica.
DANIEL BEHE, MARLIS PETERSEN, DANIEL

SCHMUTZHARD, SUNHAE IM, ANNA-KRISTINA KAAPPOLA, MARCOS FINK, KURT AZESBERGER, INGA KALNA, ANNA GREVELIUS, ISABELLE DRUET, KONSTANTIN WOLFF, JOACHIM BUHRMANN, MAGNUS STAVELAND, ALOIS MÜHLBACHER, CHRISTOPH SCHLÖGL, PHILIPP PÖTZLBERGER, RENÉ MÖLLER, CLEMENS-MARIA NUSZBAUMER, CHRISTIAN KOCH. RIAS KAMMERCHOR & AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN.
Director: RENÉ JACOBS.
HARMONIA MUNDI HMC902068/70

El discurso tiene la fluidez y riqueza a que Jacobs nos ha acostumbrado en ocasiones previas y funciona perfectamente desde el punto de vista teatral. Le ayuda en gran medida un elenco consistente y muy notable. La orquesta y el

coro responden de manera sobresaliente y todo nos llega con exquisita claridad.

SOLO INSTRUMENTAL



CLAUDE DEBUSSY: Obras completas para piano, Vol. 5.
Khamma, Jeux,

La boîte à joujoux.
JEAN-EFFLAM BAVOUZET, piano.
CHANDOS CHAN 10545

Es un prodigio cómo Bavouzet consigue que el martillo toque (roce, adule, acaricie, mime) las cuerdas. Ahí está el sentido de esta integral que lleva más de un año dejándonos con la boca abierta, en el perfecto equilibrio entre delicadeza-sutileza y contundencia-vigor.

MÚSICA DE CÁMARA



BEETHOVEN: Sonatas para violín n.ºs 3 y 9 (Kreutzer).
VIKTORIA MULLOVA, violín.

KRISTIAN BEZUIDENHOUT, piano.
ONYX 4050

Maravilloso disco que, si se trata del primer peldaño hacia una integral, promete la gloria. Mullova impone su personalidad y extrae de su Guadagnini infinitos colores matizados por veladuras de matices bellísimos. Bezuidenhout sabe compartir protagonismo. Una lucha de fuerzas de la que saltan chispas.

CONCIERTOS



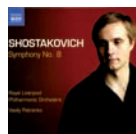
SCHUMANN: Obra completa para violín y orquesta.
LENA NEUDAUER, violín. DEUTSCHE

RADIO PHILHARMONIE.
Director: PABLO GONZÁLEZ
HÄNSSLER CLASSIC 93 258

El violín de Neudauer va tornasolándose de matices, com-

binando una técnica soberbia con un exquisito gusto para equilibrar sensibilidad y sobriedad. Pablo González sabe adaptarse al papel del consorte que ofrece toda la atención al detalle en pos de la recreación conjunta.

MÚSICA ORQUESTAL



SHOSTAKOVICH:
Sinfonía nº 8.
ROYAL LIVERPOOL
PHILHARMONIC
ORCHESTRA.

Director: VASIL PETRENKO
NAXOS 8.572392

Una prueba para un director de la que Petrenko sale bien librado. Estamos ante una de las lecturas serias y poderosas de esta sinfonía bélica, un compromiso entre el dramatismo y el lirismo, con poca oportunidad para lo atroz. Petrenko tiene calidad de sobra en lo que afirma o matiza.

MÚSICA CONTEMPORÁNEA



CERHA:
**Spiegel,
Momentum,
Memento.**
SWR-SINFONIE-
ORCHESTER BADEN-
BADEN UND FREIBURG.

DIRECTOR: SYLVAIN CAMBRELING.
ORF-RADIO-SYMPHONIEORCHESTER
WIEN. DIRECTORES: DENNIS RUSSELL
DAVIES, FRIEDRICH CERHA.
KAIROS KAI0013002

En versiones difícilmente mejorables, tanto en la toma de sonido como en la calidad instrumental y en el control de la batuta —Cambreling y el propio Cerha—, cada una de las obras indica un momento definido de la trayectoria del compositor partiendo del desapego progresivo del pensamiento serial.

PRIMERA GRABACIÓN



VIVALDI:
**Armida al campo
d'Egitto.**

FURIO ZANASI,
ROMINA BASSO,
MARINA COMPARATO, MARTÍN ORO,
SARA MINGARDO, MONICA BACELLI,
RAFFAELLA MILANESI. CONCERTO
ITALIANO. Director: RINALDO
ALESSANDRINI.
NAÏVE OP30492

Alessandrini cuida las líneas con mimo y de ello resulta un fraseo de notable exquisitez, pero la música de Vivaldi parece pedir además un punto de fogosidad algo mayor que el director adjudica a la responsabilidad exclusiva de los cantantes.

HISTÓRICO



SIBELIUS:
Sinfonías 1-7.
ORQUESTA
SINFÓNICA DE LA
RADIO DE MOSCÚ.
Director: GENNADI

ROZHDESTVENSKI.
MELODIYA 1001669

Un legendario ciclo Sibelius. Las grabaciones son espectaculares, de una claridad, equilibrio, límpida imagen sonora y un color especialmente adecuado para estas obras. Rozhdestvenski, un soberbio director de cualquier repertorio, es un intérprete ideal tanto del Sibelius romántico como del más avanzado.

DVD: ÓPERA



WAGNER:
**El anillo del
Nibelungo.**
JUHA UUSITALO,
FRANZ-JOSEF
KAPELLMANN, JOHN
DASZAK, GERHARD
SIEGEL, MATTI

DISCO DEL AÑO



MOZART: La flauta mágica.

DANIEL BEHLE, MARLIS PETERSEN, DANIEL SCHMUTZHARD, SUNHAE IM, ANNA-KRISTINA KAAPPOLA, MARCOS FINK, KURT AZESBERGER, INGA KALNA, ANNA GREVELIUS, ISABELLE DRUET, KONSTANTIN WOLFF, JOACHIM BUHRMANN, MAGNUS STAVELAND, ALOIS MÜHLBACHER, CHRISTOPH SCHLÖGL, PHILIPP PÖTZLBERGER, RENÉ MÖLLER, CLEMENS-MARIA NUSZBAUMER, CHRISTIAN KOCH. RIAS KAMMERCHOR & AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN.

Director: RENÉ JACOBS.
HARMONIA MUNDI HMC902068/70

SALMINEN, ANNA LARSSON, PETER SEIFFERT, PETRA MARIA SCHNITZER, JENNIFER WILSON, LANCE RYAN, RALF LUKAS, E. A. ORQUESTRA DE LA COMUNITAT VALENCIANA. Director musical: ZUBIN MEHTA. Dirección de escena: LA FURA DELS BAUS.
C MAJOR 700508-708-908-108

La coherencia del pensamiento global de Carles Padrissa y La Fura se unen a una orquesta fabulosa, capaz de adquirir en tan poco tiempo un sonido wagneriano incuestionable con un Zubin Mehta al timón de una grandísima, referencial interpretación. Imprescindible.

DVD: DOCUMENTALES



**PYOTR ILYICH
TCHAIKOVSKY:**
**Two films
(Tchaikovsky's
Women, Fate).**

ESCRITO Y DIRIGIDO

POR CHRISTOPHER NUPEN.
ALLEGRO FILMS A 10CN D

Una explicación clara, rigurosa y documentada de la vida de Chaikovski, de los personajes femeninos que aparecen en ella —y en su obra— y del papel que el destino juega en ambas. Un excelente acercamiento al compositor magníficamente narrado por un maestro del género.

JOVEN ARTISTA REVELACION



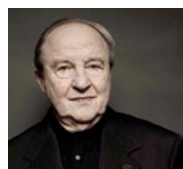
**David
Kadouch,**
piano.

ARTISTA DEL AÑO



**Esa-Pekka
Salonen,**
director.

LOGRO DE UNA VIDA



**Menahem
Pressler,**
piano.

PREMIO ESPECIAL DEL JURADO



**Edición
Sibelius
de BIS**

SELLO DEL AÑO

CHANDOS Chandos

PÁGINA WEB



**Digital
Concert
Hall,** de la
Filarmónica
de Berlín.

JURADO

Crescendo (Bélgica)
Fono Forum (Alemania)
IMZ (Austria)
MDR Figaro (Alemania)
Musica (Italia)
Musik & Theater (Suiza)
Orpheus Radio (Rusia)
Pizzicato (Luxemburgo)
Resmusica.com (Francia)
Scherzo (España)
Viva Classica (Finlandia)

Franz Peter Schubert

SINFONÍA Nº 3 EN RE MAYOR D. 200

Compuesta entre el 24 de mayo y el 19 de julio de 1815, es decir, cuando su autor contaba 18 años de edad, Schubert vuelve con ella a la tonalidad empleada en su *Primera Sinfonía*: re mayor, el efectivo orquestal es el mismo que el de las dos anteriores, esto es, vientos, timbales y cuerdas (dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, dos trompas, dos trompetas, timbales y cuerdas), y son asimismo cuatro los movimientos que posee. La introducción lenta del primero recuerda bastante al modelo mozartiano de algunas de las últimas sinfonías del salzburgoés (*Linz*, *Praga* o la *K. 543*), aunque la influencia sufrida por el Beethoven de la *Segunda Sinfonía* es evidente. En el desarrollo de este primer movimiento, cuidadosamente elaborado, se presentan reminiscencias del Mozart de la *Serenata Haffner*. Es más equilibrado en sus proporciones que el primer movimiento de la *Segunda* y la exposición no es tan larga; por el contrario, el desarrollo es más importante. El segundo movimiento, en acertada definición de Alfred Einstein, es “un Haydn simplificado” (cfr. Einstein, *Schubert, The Man and his Music*, St. Albans, Panther Books, 1971) adoptando un corte muy parecido al de un minueto (si bien su compás es de 2/4) con una parte central que puede hacer las veces de Trío. La influencia mozartiana está muy clara, sin embargo es tan específicamente schubertiano que recuerda irresistiblemente a la futura música escénica que Schubert escribirá para *Rosamunda*. La delicada orquesta multiplica el clima de lirismo que desprende el fragmento. El Minueto no es tal, ya que es una combinación de *Ländler* y *Scherzo*. Su tema es igual de breve e incisivo que el del primer movimiento, complaciéndose en utilizar el grueso de la orquesta; el trío es una cantilena entonada por el oboe y el fagot acompañados por las cuerdas en notas picadas que dibujan ligeramente un ritmo de vals. El Finale, en forma sonata, es la conclusión lógica de tanta alegre vivacidad; el

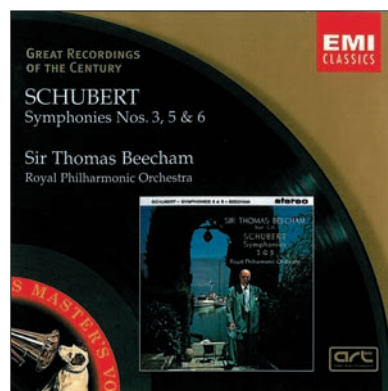
primer tema domina el movimiento, animando con su ritmo alegre de tarantela todo este final “de alegría un poco bufa, pero mucho más espontánea y sinfónica que los dos finales de las sinfonías anteriores”, como acertadamente nos cuenta Brigitte Massin en su estudio (*Schubert*, vol. II, págs. 699 y 700, Madrid, Turner, 1991).

La discografía de esta agradable página es muy extensa, casi siempre formando parte de los integrales que muchos directores han hecho de las Sinfonías de Schubert, ya que, a diferencia de las dos últimas, es raro que se elija sola como única grabación. Se han quedado fuera algunas que podrían haber hecho compañía a cualquiera de las que estudiamos sin ningún problema (desde Sawallisch y Böhm a Muti y Abbado pasando por directores de lo más ecléctico como Karajan, Barenboim, Marriner, Goodman o Menuhin, son muchos los integrales schubertianos que hoy podemos encontrar) y también hay que apuntar que seguramente no todas las que reseñamos serán del agrado de todos; otras que se han quedado fuera (Markevich, Maag) quizá se echen de menos en estas líneas. Pero de lo que sí estamos seguros es de que cualquiera de las que siguen les ayudará a descubrir y a disfrutar sin dificultad de la contagiosa alegría y vitalidad de esta composición.

Erich y Carlos Kleiber, NDR Hamburgo (Tahra, 1954, 21') // Filarmónica de Viena (DG, 1978, 21'). Padre e hijo unidos en dos versiones excepcionales que actualmente se pueden encontrar sin dificultad en los dos sellos que se citan. La de Kleiber Sr es de un concierto público dado en Hamburgo el 23 de abril de 1954 enteramente dedicado a Schubert (fragmentos de *Rosamunda* y la *Sinfonía Grande* completaban este concierto grabado en su totalidad por la NDR y disponible ahora en Tahra), mientras que la versión de Kleiber Jr es una grabación de estudio de 1978 con la Filarmónica de Viena que se puede encontrar en la colec-

ción *The Originals* del sello amarillo. No hay diferencias apreciables entre las dos, incluidas las duraciones (aunque Kleiber Jr hace la repetición en el último movimiento, o sea, que va más rápido que su padre): la misma intensidad, idéntica vitalidad, similares claridad de líneas y elocuencia, iguales colorido y luminosidad. Obviamente la Filarmónica de Viena de Carlos Kleiber es una orquesta superior a la cumplidora, notable y recién fundada de la NDR, pero insistimos, el concepto y la realización son los mismos, dentro de una calidad tímbrica, un férreo control rítmico y una aparente naturalidad que hacen de ellas dos cimas en la historia fonográfica de esta página. Como en el caso de la orquesta, la grabación radiofónica en sonido mono de la NDR también es inferior a la de Deutsche Grammophon, si bien informa sin problemas de esta magnífica traducción del mayor de los Kleiber. Si hubiese que tomar partido por una, el que suscribe se quedaría con la del hijo, que ganaría la partida sin dificultad.

Beecham, Royal Philharmonic (EMI, 1956, 1958-1959, 23'). Pasa por ser la versión de referencia de esta sinfonía schubertiana, aunque el firmante considera que sir Thomas es demasiado aristócrata y elegante, con una *bonhomie* y un refinamiento (quizá también con algo de condescendencia) que obvia un tanto la espontánea naturalidad de esta obra juvenil. Por lo demás, fraseo, idioma, canto, equilibrio, ligereza y ciertos toques de humor se dan la mano para ofrecernos una luminosa traducción de ella, efectivamente una de las más acertadas en la amplia panorámica que estamos viendo aun contando con que las tomas se hicieron en épocas distintas a lo



largo de varios años sin que la unidad y el estilo se resintiesen para nada. El disco, de la serie *Great Recordings of the Century*, se completa además con dos versiones más de sinfonías de Schubert también dirigidas por Beecham, exce-

lentes ambas, la *Quinta* y la *Sexta*. A juicio del firmante y a pesar de todos los pesares, es la versión que hay que tener junto a las de Carlos Kleiber y Kubelik.

Maazel, Filarmónica de Berlín (DG, 1962, 22'). Esta versión de un Maazel que entonces debería andar por los 30, formaba parte de un incompleto ciclo Schubert (quedaron sin grabar la *Primera* y la *Novena*) que el joven virtuoso registró con la Filarmónica de Berlín durante los años 1959, 1961 y 1962 para el sello amarillo. La versión de la *Tercera*, que es la que aquí nos interesa, primordialmente tocada y sin demasiado entusiasmo de la batuta por la obra (el oyente así lo intuye debido a una cierta sensación de monotonía que se desprende en la escucha de esta versión), no es de los puntos más altos de su incompleto ciclo (sin embargo, son muy notables las interpretaciones de las *Segunda*, *Cuarta*, *Quinta* e *Incompleta*), aunque como la versión viene con el resto de grabaciones citadas en un álbum de 8 CDs de la colección *Original Masters* (más otras obras de Mozart, Beethoven, Brahms, Berlioz, Chaikovski, Respighi y Britten magníficamente traducidas), el álbum merece la pena y toda la atención del mundo. Así lo hacemos constar a pesar de la convencional *Tercera*.

Kertész, Filarmónica de Viena (Decca, 1971, 24'). Un estupendo ciclo schubertiano protagonizado por el malogrado director alemán de origen húngaro István Kertész (1929-1973), otra promesa quebrada como las de los casos de Cantelli y Argenta, aunque aquí fue un cáncer fulminante la causa de su desaparición (no la causa directa, pues al conocer el diagnóstico Kertész se dejó hundir voluntariamente en las playas de Israel, donde perdió la vida). Dejó para Decca una incipiente e interesante discografía, entre ésta el ciclo schubertiano que citamos, grabado con la Filarmónica de Viena en la Sofiensaal a finales de los 60 y principios de la década siguiente con

resultados notables. Su estilo directo, vitalista, fogoso, expresivo y espontáneo era el adecuado para páginas como esta *Tercera Sinfonía*, impecablemente traducida por la orquesta vienesa y magníficamente grabada por el legendario equipo de ingenieros de la Decca de esos años capitaneados por Christopher Raeburn. La excesiva contundencia en algunos pasajes no impide poder apreciar las evidentes cualidades de Kertész, que se encuentra a gusto en este mundo y lo traduce con elocuencia, impulso y energía. El ciclo en su totalidad es plenamente recomendable caso de que aún se pueda localizar a través de internet, pues Decca no sacó aislados los discos y esta *Tercera* no se puede adquirir separada del resto.

Kubelik, Radio Bávava (Audite, 1977, 23'). Una preciosa recreación de este gran director, que afortunadamente para él (y para nosotros, desde luego) contó con los microfónos de la Radiodifusión de Baviera en todos sus conciertos. El disco Audite cuenta con esta *Tercera* tomada en un concierto en 1977 completada con la *Sinfonía Grande* (aquí numerada como *Octava*) tomada en un concierto de 1969. Las formas son las habituales del director checo, con expresividad, optimismo, colorido, gracia, sutileza y encanto irresistible, virtudes que son particularmente idóneas para la obra que aquí tratamos, dando la impresión de que un Bruno Walter hubiese llegado de otra dimensión para hacerse cargo de esta lectura, hasta ahí llegan la convicción y el exquisito y natural idioma del que hace gala la batuta de Kubelik. La orquesta está como acostumbraba con su titular, es decir, extraordinaria, y la excelente grabación reprocesada en SACD ayuda plenamente al documento. Una de las versiones a tener en cuenta, para el que suscribe y como queda dicho más arriba, la que hay que tener junto a Carlos Kleiber y Beecham.

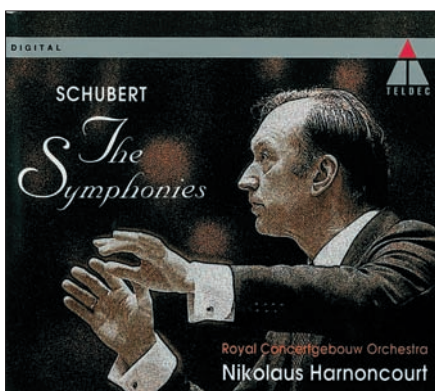
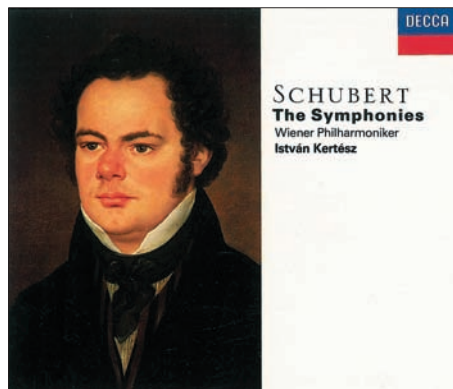
Harnoncourt, Concertgebouw Amsterdam (Teldec, 1992, 24'). Con una sonoridad bastante agresiva y unos acentos de una contundencia que rayan muchas veces en el exceso, Harnoncourt nos propone su versión con la fenomenal orquesta holandesa, violenta, abrupta, precisa y sin la menor concesión al lirismo y al encanto a que tan proclive es esta música y que hemos

visto reflejados en todas las versiones reseñadas hasta aquí. Ese es el gran inconveniente de su ciclo en general y de las seis primeras *Sinfonías* en particular, aunque haya otros aspectos como el vigoroso discurso, las amenazadoras sombras en muchos pasajes, la perfecta articulación y el equilibrio rítmico que pueden hacer atractiva, sobre todo para los incondicionales de Harnoncourt, esta versión tan personal de la *Tercera* schubertiana, la obra que aquí estamos tratando. El ciclo pueden localizarlo a través de Internet, no así la sinfonía aislada, que salvo error Teldec nunca la comercializó separada del resto.

Wand, NDR Hamburgo (RCA, 1992, 24'). El veterano Wand tuvo un acierto evidente con su ciclo Schubert grabado con la Sinfónica de la Radio de Colonia entre 1977 y 1984, aunque determinados sectores de la crítica lo tildaron de demasiado cerebral y analítico, además de poco acorde con la efusión y el calor que caracterizan esta música. La versión de la *Tercera* que traemos aquí es una grabación posterior a este ciclo, tomada en vivo en la Musikhalle de Hamburgo durante dos conciertos celebrados el 29 de noviembre y 1 de diciembre de 1992, grabada por RCA-BMG y comercializada en un disco acoplado con la *Renana* de Schumann. En ella, Wand sigue, como es obvio, con su rigor cartesiano, su lógica aplastante (*So und nicht anders*, como reza su biografía, esto es, Así y no de otra forma), su excelente respuesta orquestal, su claridad y fluidez. Le falta un punto de calor y gracia, sin los cuales su versión peca de cierto calvinismo expresivo, de cierta sequedad, que, no obstante, se ve compensada por una intensidad y un vigor muy atractivos. No es una versión para todos, está claro, pero su talante fuertemente intelectual, su lógica y rigor harán las delicias de determinado público que evidentemente disfrutará con esta versión.

Por tanto, y repitiendo una vez más lo que hemos dicho más arriba, Carlos Kleiber, Beecham y Kubelik serían las opciones más recomendables a juicio del firmante, lo cual no quiere decir que las demás carezcan de interés. Eso dependerá del talante de cada uno. Léase, por tanto, todo lo anterior.

Enrique Pérez Adrián



Seymour, Kuijken, Pichon

MÁS Y MÁS BACH

BACH: Conciertos de Brandemburgo BWV 1046-1051. Concierto para clave en fa menor BWV 1056. Concierto para violín en re menor BWV 1052. ELIZABETH WALLFISCH, violín; JEANNETTE SORRELL, clave. APOLLO'S FIRE (ORQ. BARROCA DE CLEVELAND). Directora: JEANNETTE SORRELL. 2 CD AVIÉ AV2207 (Gaudisc). 1999-2005. 152'. DDD. **PN**

Conciertos de Brandemburgo BWV 1046-1051. LA PETITE BANDE. Director: SIGISWALD KUIJKEN. 2 SACD ACCENT ACC 24224 (Diverdi). 2009. 107'. DSD. **PN**

Suites para orquesta BWV 1066-1069. CONCERTO KÖLN. 2 CD BERLIN 0300061 BC (Gaudisc). 2010. 86'. DDD. **PN**

Cantata BWV 110. Magnificat BWV 243. DOROTHEE MIELDS, JOHANNETTE ZOMER, sopranos; WILLIAM TOWERS, contratenor; CHARLES DANIELS, tenor; STEPHAN MACLEOD, bajo. SOCIEDAD BACH DE HOLANDA. DIRECTOR: JOS VAN VELDHOVEN. 2 CD CHANNEL CCS SA 32010 (Harmonia Mundi). 2009. 64'. DDD. **PN**

Misas breves BWV 233, 236. Motete "O Jesu Christ, meus Lebens Licht". EUGÉNIE WARNIER, soprano; TERRY WEY, contratenor; EMILIANO GONZÁLEZ, tenor; CHRISTIAN IMMLER, bajo. PYGMALION. Director: RAPHAEL PICHON. ALPHA 170 (Diverdi). 2009. 61'. DDD. **PN**

La Pasión según san Juan BWV 245. CHARLES DANIELS (Evangelista), STEPHEN VARCOE (Jesús), STEPHAN LOGES (Pílatos). SOLISTAS BARROCOS DE YORKSHIRE. Director: PETER SEYMOUR. 2 CD SIGNUM SIGCD209 (LR Music). 2010. 107'. DDD. **PN**

Partitas para clave BWV 825-830. FRANCESCO CORTI, clave. 2 CD BERLIN 0300039BC (Gaudisc). 2010. 144'. DDD. **PN**

Conciertos para violín BWV 1041, 1042, 1055, 1056. RACHEL PODGER, violín. BRECON BAROQUE. CHANNEL CCS SA 30910 (Harmonia Mundi). 2010. 51'. DDD. **PN**

La figura de Johann Sebastian Bach no deja de agrandarse con cada nueva interpretación de sus obras, grabaciones discográficas incluidas. En las ocho recientes que a continuación se comentan hay muchas cosas buenas y algunas menos buenas, pero siempre la extraordinaria cali-

dad del contenido hace que el conocimiento de una nueva versión de cualquier obra siempre valga la pena.

Empezaremos por lo más odioso, las comparaciones. Las permiten las dos ediciones de los *Conciertos de Brandemburgo* aparecidas en Apollo's Fire y Accent. La primera ocupa muchos más minutos gracias a la generosidad con los complementos, pero ni aun así consigue ni de lejos hacerse más recomendable. Verdaderamente, aquí la calidad no nace de la cantidad.

Lo primero que sorprende en la Orquesta Barroca de Cleveland es la blandura general, concretamente en sus primeros movimientos, entre los cuales sólo el del *Sexto* se puede considerar pasable. Salvo el del *Segundo*, que se queda en lo amable, los demás resultan muy insulsos, cómodos, morosos más que lentos; y en el del *Quinto* ni siquiera la famosa cadencia del clave evita la sensación de paso medido y tasado, nada incisivo. Lo más flojo se encuentra tal vez en el tercer movimiento del *Primero*, algunos de cuyos diseños agudos parecen poner a la trompa al borde de la asfíxia y donde los violines no deslumbran precisamente por su timbre.

Dos de los otros tres conciertos, grabados un lustro después que los *Brandemburgo*, resultan más estimulantes. Tras tanta insipidez, en el *BWV 1056* algunas libertades con el *tempo* (retenciones en su mayoría) llegan a recibirse con agrado. No así el *BWV 1052* protagonizado por Jeannette Sorrell, las líneas de cuyo clave pierden continuidad en el Adagio central como consecuencia nuevamente del exceso de lentitud; por otro lado, los silencios prescritos en la partitura se hacen incomprensiblemente largos. En todos estos respectos se antoja más lógica la versión para violín, en general más viva (el Allegro final llega a durar dos minutos menos) aunque lastrada por el tono un tanto chirriante del instrumento empuñado por Elizabeth Wallfisch.

Kuijken, como en él es costumbre, dividirá las opiniones en polos tan radicales como las apuestas que desde hace años mantiene por los mínimos efectivos posibles y

el violonchelo (o viola) *da spalla*. Lo que en todo caso no se le podrá negar es la voluntad de decir algo y de una manera muy determinada. Salvo los trompetazos "naturales" que se perciben en el arranque del *Primero*, nada se dice sin intención oportuna. El final de ese concierto en especial destaca por la (quizá ilusión de) reacción diferente que sobre cada formulación del

Minueto provocan las danzas interpoladas. El trío, además, permite una deslumbrante exhibición de competencia técnica

y musicalidad por parte de trompas y oboes. La trompeta y la flauta se lucen asimismo a lo largo de un *Segundo* lleno de vida, lo mismo que las flautas de pico en el primer movimiento del *Cuarto*. El *Quinto* no presenta ningún punto flaco, el *Sexto* deleita por su combinación constante de contención expresiva y densidad sonora. Todo él ni exagerado en los acentos ni soso, en el Allegro con que comienza el *Tercero* se roza la perfección cuando se llega a las repeticiones del *incipit* inicial (4'10" y 5'07"); el final se distingue por lograr el grado ideal de agitación o, más bien, nervio. Lo mismo vale del final del *Cuarto* (con curiosa intervención del violín en el segundo episodio solista: 1'52"), en cuyo primer Allegro se ha podido por cierto disfrutar de estupendos solistas (las flautas de pico sobre todo, pero que nadie desmerezca) sobre un fondo sonoro de volúmenes muy sensiblemente equilibrados.

Concerto Köln da lo mejor de sí en las danzas de las *Suites para orquesta*, casi todas ellas dotadas de ritmos enérgicos pero no machacones y tal vez con la Bourrée II de la *Primera* (pareja de oboes y fagot maravillosos) como máximo exponente. El mayor número de excepciones se da en la *Segunda*, donde prácticamente sólo la Badinerie consigue discurrir a un paso natural. Es posible que tratando de evitar los extremos de edulcoración o adustez, en el Aria de la *Ter-*

cera se ha optado por una neutralidad seguramente demasiado aséptica que, más que votos a favor o en contra, contará con abstenciones. En la Bourrée II de la *Cuarta* se ha de aguzar exageradamente el oído para percibir al fagot. Las oberturas de la *Primera* y la *Segunda* resultan muy descarnadas, esqueléticas, sobre todo en las secciones impares. Globalmente, sin embargo,

estos son unos discos bastante más que moderadamente recomendables.

Hasta ahora el *Magnificat* se conocía en dos versiones: en mi bemol con cuatro *laudes* añadidos (1723) o en re mayor y sin éstos (1733). Van Veldhoven ha optado por la segunda pero sustituyendo los *laudes* por obras de compositores anteriores más o menos pertenecientes a la esfera musical holandesa. Por lo aquí oído, no cabe duda de que Dirk Janszoon Sweelinck (1591-1652), Jan Baptist Verrijt (1600-1650), Johann Hermann Schein (1686-1630) y Johann Michael Bach (1648-1694) merecen todos ellos atención por sí mismos; tampoco de que en esta ubicación no ganen nada ni ellos ni el gran Bach. Con una Zomer en día destemplado y un Towers de color vocal algo desteñido, sobre todo en el *Magnificat* pero también en la cantata que lo precede el buen trabajo del resto de solistas y del coro y la orquesta a las juiciosas órdenes de Veldhoven no alcanza para producir una impresión de conjunto totalmente satisfactoria. Los intereses parciales se centran principalmente en torno a una majestuosa sinfonía de la cantata (reelaboración coral de la obertura de la *Cuarta Suite para orquesta*), a las hermosas intervenciones de Mields y el oboe *d'amore* en *Quia respexit*, y a la potente personalidad vocal y musical que por igual revela MacLeod en sus dos arias, la de la cantata y la del



Magnificat. Daniels simplemente cumple con corrección.

Mucho más que elogiar y menos que reprochar se hallará en el disco con dos misas. Los tres coros de la *BWV 233* merecen sin reserva alguna el calificativo de estupendos; en la *BWV 236* vale lo mismo para el *Gloria* (muy saltarán y con aportaciones particularmente encomiables de las voces femeninas) y el final, con sólo el *Kyrie* no tan distintivo como era de esperar. En el motete de complemento admiran entre otras cosas las muy bien reguladas (sobre

ra parte y el final de *Es ist vollbracht!*, suficiente de coloratura en la central) y, pese a acomodarse algún agudo tenido, la soprano Bethany Seymour. Loges responde a las expectativas en los tres números que se le asignan, Daniels compone un Evangelista muy bien timbrado y nada neutral con respecto a la historia narrada (por ejemplo, para describir las lágrimas de Pedro), y Varcoe un Jesús de noble humanidad. Del coro únicamente cabría pedir que se le oyera más en las dos arias en que acompaña a Loges, mientras

sonido precioso van a ser dos señas distintivas de toda la serie. Los dos minuets (tan divergentes en carácter, tan coherentes en estas manos) nos ponen luego en la pista de la versatilidad. Aunque más esporádicamente como rasgo primordial, no será la única vez que asombre la precisión de relojería exhibida en la giga de esa partita. La Sinfonía de la *BWV 826* nos lleva de la solemnidad de la primera parte (una obertura *alla francese* no sólo densa en sus silencios) a la sensualidad sin mengua de la compostura en la segun-

tampoco el magisterio técnico desplegado en la Giga conclusiva. Tras una *Quinta* relativamente menos llamativa y donde no repite todo pero en cuyo Tempo di minueto se juega muy eficazmente con el doble ritmo binario/ternario, en la *Sexta* se desencadena un dramatismo con tintes ocasionalmente entre trágicos y patéticos para los que sólo en el Aria ofrece cierto pasajero alivio. Muy recomendable, pues, este abanico de estados de ánimo reflejados en música.

Lo contrario se ha de decir lamentablemente de la selec-



todo contenidas) dinámicas. Entre los solistas destacan el bajo Christian Immeler, sereno pero afirmativo en el *Domine Deus* de la *BWV 233*, muy emotivo en la profesión de fe del *Gratias* de la *BWV 236*; y la soprano Eugénie Warnier, doliente pero tierna en el *Qui tollis* de esta última misa. Un contratenor de línea muy bella y un tenor apenas un poco engolado completan elenco.

Sirven *La Pasión según san Juan* tres cantantes de nombre ya hecho (Daniels para el Evangelista, Varcoe para Jesús y Loges para Pilatos) y los Solistas Barrocos de Yorkshire, de cuyo coro salen las demás voces solistas. Entre éstos sobresalen, además del tenor Joshua Ellicott, el contratenor Robin Bier (timbre muy natural, capacidad para la expresión afligida en la prime-

que en el resto roza lo ejemplar: muy especialmente en el difícilísimo *Lasset uns denn nicht zerteilen* y en el *Herr, Herr, Herr* inicial (con ominosos bajos instrumentales marcando el latido de la emoción devota), y también en la encarnación de las turbas y en los corales. A Peter Seymour se le nota en muchos momentos la capacidad para lograr mejores resultados de haber contado con un conjunto de solistas más equilibrado en positivo.

Las *Partitas BWV 825-830* deberían ser al clave lo que las *BWV 1001-1006* y las *BWV 1007-1012* son, respectivamente, al violín y al violonchelo. Francesco Corti realiza una importante contribución a la causa. Nada más empezar el mismo Preludio de la *Primera* se sabe que la elegancia y el

da (un arioso *all'italiana*) y de ahí a la contagiosa vivacidad de la tercera (un fugado a dos voces). Del *Rondó* sólo se lamenta que no lo repite, pero su carácter juguetón se prolonga en el sí repetido Capriccio subsiguiente. De la *BWV 827* se recordarán con particular gusto los torbellinos desencadenados en la Courante y el Scherzo, pero igualmente el delicioso humor vertido en el genial agregado de pequeños motivos sin desarrollar que constituye la Bulería. La alegría de vivir que invade la *Cuarta Partita* nunca se expresa mejor que en esta *Aria*, pero no se deben pasar por alto las lecciones impartidas antes en la Allemande (la elegancia no está reñida con la emoción y el sentimiento) y luego en la Zarabanda (no triste, pero sí contenida), como

ción de conciertos para violín presentada por Channel Classics. Rachel Podger y Brecon Baroque hacen todo el tiempo pensar que rinden por debajo de sus posibilidades técnicas y expresivas. En buena medida de modo similar a lo que sucedía con Cleveland y Sorrell a propósito de los *Brandemburgo*, la deficiencia más grave y que tapa cualquier virtud es la comodidad de los *tempi* y fraseos. En el *BWV 1041* y *1042* hay que esperar a los últimos movimientos para encontrar algo de alma; ni eso en el *BWV 1056*. Y, por si fuera poco, en el *BWV 1055* el violín es obligado a moverse continuamente en un registro grave para él absolutamente antinatural (por algo se toca tan poco en esta versión).

Alfredo Brotons Muñoz

Furrer, Tamayo, Kalitzke

VÍAS DIVERGENTES

BIENAL DE SALZBURGO 2009.

Obras de Furrer, Sotelo, Kurtág, Reich, Ligeti, Hosokawa, Cage, Ustvolskaia, Huber y Yeznikian. NICOLAS HODGE, NORIKO SHIOZAKI, piano; FLORIAN BIRSAK, clave; MAYUMI MIYATA, shô; LUIGI GAGGERO, címbalo. CUARTETO STADLER. CUARTETO DIOTIMA. ENSEMBLE CONTRECHAMPS. OESTERREICHISCHES ENSEMBLE FÜR NEUE MUSIK. MOZARTEUMORCHESTER SALZBURG. Directores: BEAT FURRER, ARTURO

TAMAYO, JOHANNES KALITZKE. 4 CD NEOS 10947-50 (Diverdi). 2009. 277'. DDD. **PN**

A diferencia de festivales como el de Donaueschingen, dedicados exclusivamente a estrenos, citas como la Bienal de Salzburgo de 2009, que se recoge en esta edición de Neos, programan, además de algún encargo, obras de estilos muy diferentes, que, en algún caso, se han

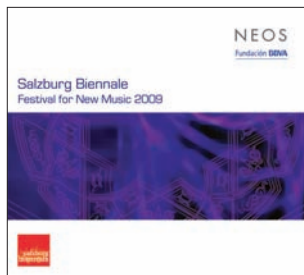
consagrado como capítulos importantes de la modernidad.

El disco 1 está dominado por la figura de Beat Furrer (n. 1954), con dos obras propias y como director de las dos creaciones de Kurtág. Hay en *Spur*, de Furrer y en *Audééis*, de Sotelo, una gran influencia de Lachenmann. Cada uno la resuelve a su modo, Furrer desde un sentido del pulso y una yuxtaposición de capas sonoras que no contemplaría

Lachenmann, pero hay en esta *Spur* una asunción de los instrumentos como si de objetos sonoros se tratara y, ya en la sección conclusiva, la individualización poderosa de los timbres sí son reconocibles en el autor alemán. Sotelo abre caminos con la incorporación de la voz flamenca, la de Arcángel, a un tejido tradicional, el del cuarteto de cuerdas, en *Audééis*, una muy notable pieza, compuesta en 2004, en

la que el tratamiento agresivo sobre las cuerdas y el aislamiento de los timbres recuedan profundamente a Lachenmann. La herencia de Messiaen y sus grandes bloques de acordes es demasiado evidente en *Xenos*, compuesta por Furrer en 2008. El autor suizo dirige dos de las obras maestras que pueblan el fecundo período de Kurtág que va de 1988 a 1992. Sin embargo, ni *Quasi una fantasia* ni el monodrama *What is the Word* (para voz y conjunto) están resueltas de forma plena por el Ensemble Contrechamps, inferiores en expresividad a la excelente prestación de los músicos húngaros en torno a Peter Eötvös que se dio en Salzburgo en 1993 (recogida por el sello Col Legno).

El programa que ocupa el segundo disco está dedicado al minimalismo: Reich, pero también Ligeti, en razón de que las *Drei Stücke für zwei Klavieren* están concebidas, como se sabe, por influencia de las técnicas repetitivas (la segunda sección se titula *Selbsportrait* —“Autorretrato con Reich y Riley con Chopin al fondo”). En cualquier caso, estamos ante obras de un período extraordinario en los dos compositores, Reich reinven-



tando la asunción del material instrumental a partir del ritmo expresado por las voces registradas en *Different trains*, y Ligeti haciendo suya la complejidad rítmica propuesta por Nancarrow. Son cuatro obras felices que vienen, además, servidas de forma modélica por el Cuarteto Stadler y los miembros del Ensemble Suizo de Nueva Música. El *Continuum* de Ligeti es una isla en la creación contemporánea, por su enorme concentración y saturación del sonido, pero se ajusta bien a este programa.

El disco 3 contiene un concierto preparado a conciencia. Gira en torno al shō (el órgano de boca utilizado en el gagaku o música tradicional cortesana de Japón, y que se compone de 17 finas cañas de bambú), presente en las piezas de Hosokawa y Cage. Ustvolskaia, con su lapi-

daria *Composición II*, completa un recital de enorme interés. De Hosokawa (n. 1955) se ofrece una de las piezas de cámara por las que su nombre ha alcanzado relieve en Europa, *Landscape V*, para shō y cuarteto, una página atravesada por secuencias de brutales acordes que hacen pensar en el oyente en la estética del último Nono. El sentido de suspensión del tiempo y el manejo refinado de las cuerdas es también la característica principal de la más ambiciosa *Cloud and night*, estreno en el Festival, pero mucho más atenta a los silencios que la pieza precedente. El uso de una orquesta más amplia por parte de Hosokawa no se traduce obligatoriamente en una sensación de masa, pues los timbres siguen siendo individualizados y dispuestos en la partitura con enorme detallismo. Ese tono lapidario, que en la pieza de Cage, *Two* (1991), se abandona para incidir en una paleta más pasiva del sonido, buscando sus resonancias naturales, en la obra de Ustvolskaia (1919-2006) se vuelve esencial, pues la compositora rusa concibe el material sin la menor concesión. El conjunto despojado hasta lo hiriente de *Composición II* está

bien leído por parte de los músicos de la Orquesta del Mozarteum, haciendo de los silencios, igualmente, momentos de gran tensión.

El interés decae absolutamente en el cuarto volumen. Las obras de Klaus Huber (*Intarsi* y *Tempora*) y del francés de origen armenio Franck Christoph Yeznikian (n. 1969) se inscriben en el género del concierto con solista y hay en sus propuestas teóricas, programáticas, mucha más sustancia que en los propios resultados sonoros. La trascendencia en la que vive normalmente el lenguaje de Huber no traspasa una concepción del material demasiado añeja, pendiente de gestos del pasado (citas del *Concierto para violín* de Berg, del último concierto para piano de Mozart) y que es tan redundante en la forma como parco en la tímbrica. La pieza de Yeznikian, *Harnischstrimmen*, de 2008, para címbalo y pequeña orquesta, es pobre en recursos, pues al autor no le alcanza para extraer un arsenal mínimamente atractivo del timbre del címbalo (la cítara húngara), que nada en un discurso que parece más escolástico que creativo.

Francisco Ramos

Deutsche Grammophon, Decca

LA EDICIÓN POPULAR MAHLER



Como se sabe, periódicamente se suelen hacer votaciones para elegir las mejores novelas de la historia, o las mejores películas o los mejores poemas, y sin ir tan lejos todos los meses se eligen en las revistas especializadas los discos más destacados del mes. Ahora, en esa línea, nos encontramos con que dos de las empresas de Universal, Deutsche Grammophon y Decca (no sabemos por qué Philips no ha participado) han promovido una curiosa votación a través de Internet con

las mejores versiones de las *Sinfonías* de Mahler elegidas por aficionados de todo el mundo grabadas por estos dos sellos. Han participado más de 5000 votantes, y el resultado lo tienen en el álbum que ahora comentamos, llamado *Mabler*, *The People's Edition* (13 CD 00289 477 9260) y que, hagámoslo notar enseguida, no se diferencia mucho del que ya comentamos hace algunos meses con ocasión de la publicación de la obra completa de Mahler, también en los dos sellos citados, con ocasión del 150 aniversario del nacimiento del compositor (1860-2010). El que ahora aparece conmemora el centenario de la muerte (1911-2011) con la elección que ya hemos dicho.

La bella versión de Kubelik de la *Primera* se repite, lo mismo que la *Segunda* por Mehta, uno de los mejores discos del director de Bombay. La *Tercera* de Abbado con la Filarmónica de Berlín, ya comentada en su momento desde estas

páginas cuando salió aislada por primera vez, está a un nivel inferior a la que el propio director haría con la Orquesta del Festival de Lucerna algunos años después. La *Cuarta* de Karajan-Filarmónica de Berlín es una buena elección, impecablemente tocada, sin duda, aunque con matices opinables como el refinadísimo *Lied* que cierra la obra, algo artificioso en manos de este director, pero *Vox Populi*, *Vox Dei*, que decía el proverbio latino. *Quinta* y *Sexta* son de Bernstein, dos de las mejores versiones de su ciclo con la Filarmónica de Viena. Abbado aparece de nuevo con una extraordinaria lectura de la *Séptima* al frente de los berlineses. El clásico registro de Solti de la *Octava*, que también se repite, era obligado en esta votación, mientras que la sensacional *Novena* de Giulini-Chicago culmina con todos los honores esta elección. La *Décima* de Chailly, nueva repetición, en nuestra opinión no

está al nivel del resto (lástima que Rattle o Sanderling no hubiesen grabado sus magníficas versiones para cualquiera de estos dos sellos, así la lista habría quedado más redonda).

Por tanto, *nuevo* álbum Mahler con versiones elegidas por los aficionados de todo el mundo y que sirve de excusa a Universal para conmemorar el centenario de la muerte del músico. Salvo la versión de la *Décima*, lo demás en nuestra opinión está plenamente justificado, aunque el álbum *Todo Mabler* que comentamos de DG hace algunos meses con todas las obras del compositor es más completo y en conjunto quizá preferible a éste a pesar de que tampoco era completamente redondo. Ah, y una última observación, otro mahleriano excepcional de la casa, Bernard Haitink, ha sido ninguneado en esta votación de forma inexplicable. ¿Cómo es posible?

Enrique Pérez Adrián

Brilliant, Naïve, Aviè

FUROR VIVALDIANO

Aunque su música instrumental sigue conociendo el favor de infinidad de intérpretes, productores, programadores y públicos, la gran novedad en los últimos años ha sido el incremento de la actividad en torno al repertorio lírico de Vivaldi. Buen ejemplo de ellos es la duplicación discográfica de títulos en apenas unos meses: es lo que ha pasado con *Ottone in Villa*, entretenimiento ligero, de carácter pastoral, estrenado en 1713, la obra teatral más antigua que se ha conservado del compositor y que ha aparecido casi simultáneamente en la *Edición Vivaldi* de Naïve (versión de Giovanni Antonini e Il Giardino Armonico) y en el sello económico Brilliant (referencia 94105) en interpretación correcta, no especialmente intensa, de Federico Guglielmo y el conjunto L'Arte dell'Arco con un elenco irregular en el que destacan la mezzo Tuva Semmingsen como Ottone de voz cálida, homogénea y apreciable variedad de registros y la soprano Marina Bartoli como fresca, elegante y ligera Tullia. La soprano Maria Laura Martorana asume el papel protagonista principal, el de la frívola Cleonilla, con una voz en exceso vibrada que perjudica a una línea que no suena siempre limpia ni clara, el tenor Luca Dordolo es apasionado, pero frasea con algo de brusquedad en su interpretación de Decio y el contratenor Florin Cezar Ouatu resulta demasiado desequilibrado entre unos agudos que tienden con facilidad a las estridencias y unos graves problemáticos. El álbum, de dos discos, se completa con un CD-Rom que incluye libreto traducido al inglés y notas.

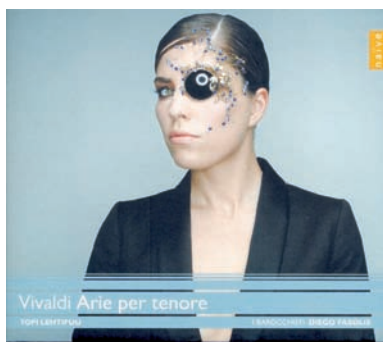
El tenor finlandés Topi Lehtipuu (Brisbane, Australia, 1971) forma parte del elenco del *Ottone in Villa* de Naïve y ha publicado en el mismo sello y dentro de la imprescindible *Vivaldi Edition* un disco de arias con el acompañamiento

de Diego Fasolis y sus I Barocchisti (Naïve OP 30504). El CD incluye fragmentos de una decena de títulos del *Prete rosso* escritos para siete cantantes diferentes a lo largo de toda la carrera del compositor. Habitual también de papeles mozartianos, Lehtipuu está encontrando en el ámbito barroco buen espacio para el despliegue de unos medios que incluyen registro de generosa amplitud, emisión franca y clara, timbre grato, aunque no especialmente brillante, fraseo de notable exquisitez y apreciable variedad expresiva. De todo ello hay en este disco vivaldiano que incluye arias tan delicadas como el *Care pupille* de *Tigrane*, tan patéticas como *La tiranna avversa sorte* de *Arsilda* (que se ofrece en dos versiones diferentes) o tan de bravura como *Col furor* de *L'Incoronazione di Dario o Il figlio, il reo* de *Tito Manlio*. Entre las destacadas se encuentra también una pieza cinéptica de extraordinario vigor, *Alle minaccia di fiera belva* de *Farnace*, con dos trompas en el acompañamiento. El Coro de la Radio de la Suiza Italiana participa en un par de números e I Barocchisti incluye también el *Concierto para cuerdas* RV 110. La

colorista habitual de tantos conjuntos italianos, lo cual vuelven a demostrar en su último registro, *Gods, Emperors & Angels* (Aviè AV 2201), que recoge una serie de conciertos del músico veneciano: el *Concierto ripieno* RV 163, tres conciertos de *La cetra* op. 9 (el nº 10 para violín, y los nºs 6 y 9, para dos violines), el *Concierto para fagot* RV 500 y el fragmento conservado para el mismo instrumento catalogado como RV 482 y tres conciertos para flauta dulce, el RV 86, el RV 445 (para sopranino) y el fragmento conservado (también para sopranino) RV 312. El propio Chandler y Sara Deborah Struntz son los solistas de violín, Pamela Thorby, la de flauta y Peter Whelan, el de fagot.

El flautista Erik Bosgraaf y el conjunto Cordevento han grabado para Brilliant (93804) un disco dedicado en exclusiva a los conciertos para flauta dulce, que incluye algunos muy famosos como el RV 439 "La notte", el RV 98 "Tempesta di mare" o el RV 443 para sopranino, y a su lado, RV 444 (también para sopranino), RV 105, 442 y 441. Las interpretaciones, con un instrumento por parte, son claras, directas, de sobrado virtuosismo, bien articuladas y contrastadas, aca-

ciertos con laúd y mandolina RV 532, 425, 93 y 540 que incluye los tríos para violín, laúd y continuo RV 85 y 82 y el *Concierto para clave* RV 780 (referencia 93810). Roberto Loreggian es el solista de órgano en el primero de los discos, mientras que en el segundo, las mandolinas las tocan Mauro Squillante y Davide Rebuffa, los laúdes, Diego Cantaluppi y Pietro Prosser, la viola d'amore (RV 540), Mario Paladín y el clave, Nicola Reniero. Estos dos álbumes tienen el interés de incluir obras recientemente incluidas en el catálogo del músico (todas las que tienen numeración en la centena del RV 700), si bien en algunos casos se trata de versiones con diferentes instrumentaciones de piezas bien conocidas, como RV 766 que es versión para violín y órgano del *Concierto para dos violines* RV 510 o RV 780, que es versión para clave del *Concierto para violín y violonchelo* RV 546. Las interpretaciones se ajustan también al criterio de un instrumento por parte y resultan tan solventes en técnica y virtuosismo como perfectamente puestas al día en materia de estilo, con contrastes notables pero nunca exagerados entre los ágiles tiempos rápidos y los lentos centrales,



dirección de Fasolis es como de costumbre encendida, apasionada, vibrante, llena de contrastes, colores diversos y claros.

En los últimos años, el conjunto La Serenissima de Adrian Chandler se ha caracterizado por imponer en las islas británicas interpretaciones vivaldianas que, sin llegar a los extremos de un Fasolis, se caracterizan por articulaciones y acentos muy marcados, contrastes netos y una vitalidad

so sin el punto de excitación que logran Chandler y sus chicos o Fasolis y los suyos, pero el carácter luminoso y vitalista del músico veneciano queda a perfecto resguardo.

También para Brilliant, L'Arte del Arco y Federico Guglielmi ofrecen dos CDs vivaldianos puramente instrumentales, uno dedicado a conciertos que incluyen órgano obligado: RV 541, 542, 779, 766, 767 y 554 (referencia discográfica 94059) y otro a los

que en algunas piezas alcanzan un depurado lirismo. Más original es el CD dedicado a los conciertos con órgano obligado, pero en el de la música con laúd y mandolina, que tiene competencia feroz (Il Giardino Armonico, Kapsberger Ensemble), hay una especial unción expresiva, sobre todo en los tiempos lentos (RV 93, RV 540). Buenas opciones a precio supereconómico.

Orfeo

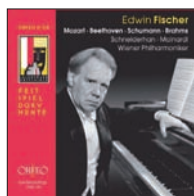
DELIRIUM CLEMENS Y JOYAS DE SALZBURGO



HISTÓRICO
WAGNER:
El anillo Nibelungo.
 HANS HOTTER, GUSTAV
 NEIDLINGER, PAUL KUËN, RAMÓN
 VINAY, REGINA RESNIK, RITA STEICH,
 ASTRID VARNAY, WOLFGANG
 WINDGASSEN, E.A. ORQUESTA Y
 CORO DEL FESTIVAL DE BAYREUTH.
 Director: CLEMENS KRAUSS.
 13 CD ORFEO 809 113. 1953. Mono
 AAD. 854' PE

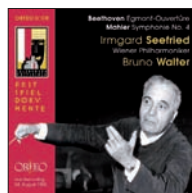
Lo más importante del nuevo lanzamiento que comentamos de Orfeo, el sello alemán que distribuye Diverdi, es la edición oficial del legendario *Anillo* de Clemens Krauss (director cuyos conciertos eran saludados por la prensa austríaca como *Delirium Clemens*, hasta ahí llegaba la pasión y el interés que despertaban sus interpretaciones en vivo, sobre todo entre el elemento femenino) en la grabación original de la Radio Bávara tomada en el Festspielhaus de Bayreuth los días 8, 9, 10 y 12 de agosto de 1953, por fin la versión definitiva, la más cuidada y de mejor sonido de todas cuantas nos han llegado de esta recreación que muchos críticos y aficionados diversos (franceses, alemanes, británicos e incluso españoles) colocan por encima de las del mismísimo Knappertsbusch de algún tiempo después (nos referimos sobre todo al de 1956, publicado también en el sello Orfeo y comentado asimismo con todos los honores desde estas mismas páginas). La orquesta de Krauss es más ligera, transparente, contrastada, colorista y refinada que la de su ilustre colega, más pesada y brumosa, el vienés se nos muestra como un director de foso idóneo, acompaña a los cantantes con su maestría y seguridad acostumbradas, y a pesar de ciertos fallos de coordinación y desajustes orques-

tales (a los que hay que añadir el fallo de memoria de Windgassen en la escena de la fragua en el acto I de *Sigfrido*), estamos ante una muestra wagneriana excepcional. También se le ha reprochado frecuentemente cierta indiferencia en algunos momentos narrativos, como el monólogo de Wotan del acto II de *La Walkyria*, en el que Krauss se muestra falto de interés y aburrido al carecer de ese poso y trascendencia dramática que otros celebrantes han sabido poner más en evidencia (Furtwängler, el citado Knappertsbusch), pero, a pesar de todo y como decimos, estamos ante un documento excepcional cuya adquisición es obligatoria para todos los "wagnerianos con carnet". El equipo vocal es irreprochable aunque algunos expertos dijese que "todavía estaba sin hacer como conjunto", como frecuentemente nos comentaba Ángel Mayo al respecto. Sin embargo, aquí tienen a la joven guardia del Nuevo Bayreuth deslumbrando cual si se tratase de un reparto de ópera-ficción: Hotter, Varnay, Windgassen, Neidlinger, Greindl y Uhde se muestran en forma vocal y dramática perfecta, y los demás forman un conjunto canoro y dramático extraordinario, sensacional sin paliativos. Un soberbio *Anillo*, en suma, perfecto complemento al de *Kna* de 1956 (o el de *Kna* complemento al de Krauss, como prefieran), dos formas de entender esta cumbre artística de la cultura occidental cuya adquisición es obligatoria para cualquier aficionado con sensibilidad y rodaje suficiente para enfrentarse con ella. Hoy por hoy, a juicio del firmante, es la versión ideal, la primera opción indiscutible para recomendar una aproximación en vivo al *Anillo*.



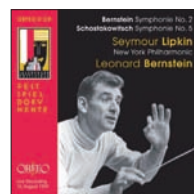
El siguiente es un cuádruple álbum dedicado a Edwin Fischer con varios conciertos en el Festival de Salzburgo tomados por la ORF entre 1946 y 1954.

Quizá los dos conciertos mozartianos que Fischer dirige desde el teclado (los *K. 482 y 503*) al frente de la Filarmónica de Viena, sean demasiado grandilocuentes y románticos desde el punto de vista orquestal, aunque tengan siempre en el piano de este gran artista al "intérprete de Mozart más cualificado de nuestros días", como dijo la crítica después de este concierto (que tuvo en medio de las dos páginas concertantes una versión de la *Sinfonía K. 550* que lamentablemente no se ha incluido en este álbum). También se incluyen cuatro *Tríos* de Mozart (*K. 548*), Beethoven (*Archiduque*), Schumann (*Op. 63*) y Brahms (*Op. 8*) en los que Fischer está acompañado por Wolfgang Schneiderhan y Enrico Mainardi (violín y chelo respectivamente), un trío de maestros que recrean con exaltación expresiva e idioma estas cuatro obras que requieren cierto rodaje para el aficionado, sobre todo por las grabaciones algo añejas de principios de los cincuenta que pueden sorprender al oyente no avisado. El álbum se cierra con un recital Beethoven con las *Sonatas opp. 111, 28 y 53* que Fischer tocó en ese orden en ese concierto de 1954 (y que sustituyó a Benedetti-Michelangeli por enfermedad de éste), un sublime, inspirado, sensitivo, poético y colorista Beethoven, marca de la casa de este gran artista. Las grabaciones de este recital proceden de copias privadas de Paul Badura-Skoda, restauradas y reprocesadas con la mayor calidad técnica (4 CD Orfeo 823 104, 1946-1954, 268'. Mono. ADD).



Sigue un concierto orquestal de Bruno Walter al frente de la Filarmónica de Viena en el Festival de Salzburgo de 1950 (23 y 24 de agosto) del que sólo se han conservado la obertura de *Egmont* de Beethoven y la *Cuarta* de Mahler (las *Sinfonías K. 543 y 551* de Mozart que Walter interpretó respectivamente los citados días 23 y 24, no vienen incluidas en este álbum). La obertura de

Egmont parece cualquier cosa menos una obra de repertorio, hasta ahí llegan la exaltada convicción e intensidad de la batuta en la traducción de la página. La *Cuarta* de Mahler es otra versión más de la docena o más que disponemos actualmente de esta obra en la discografía de Bruno Walter, brillando en ella, como siempre, esa "claridad apolínea" (como dijo el crítico del *Wiener Kurier*), esa transparencia de texturas e intensidad expresiva que eran las señas de identidad de todas las interpretaciones de este gran director. Irmgard Seefried está extraordinaria (según declaraba el propio Bruno Walter, era su preferida para interpretar esa parte de soprano) y en conjunto, a pesar de la supresión de los dos Mozart, es un memorable concierto que aunque no llega a la emotividad del último que dio Walter con la Filarmónica de Viena diez años después (*Incompleta* de Schubert y de nuevo *Cuarta* de Mahler, esta vez con Elisabeth Schwarzkopf), merece toda la atención del buen aficionado. (Orfeo 818 101, 1950, 63'. Mono ADD).



Gracias a la progresiva internacionalización del Festival de Salzburgo de resultados de la dirección artística de Karajan, Leonard Bernstein y la Filarmónica de Nueva York fueron contratados para el concierto del 16 de agosto de 1959 con obras del propio Bernstein (su *Segunda Sinfonía*, llamada *The Age of Anxiety*) y Shostakovich (*Quinta*). No se entiende muy bien la pretendida rivalidad de ambos directores que siempre han tratado de vendernos, si aquella hubiese existido Lenny no habría ido a Salzburgo ni como espectador (ver también la memorable foto del libreto en la que se ve a tres sonrientes *rivalotes*, Karajan del brazo de Mitropoulos con Bernstein a su lado, que desecha cualquier atisbo de enemistad o celos artísticos, a no ser que fuesen las consabidas obligaciones del *marketing* las causantes del posado de esta foto para la galería). Como quiera

que fuese, el concierto merece toda la atención del mundo sobre todo por la *incendiaria Quinta* de Shostakovich, una versión que fascina, arrastra e hipnotiza al oyente de principio a fin. Bernstein tiene otras versiones de esta obra mejor realizadas, como la que tocó en Tokio con esta misma orquesta a finales de los 70 y que está disponible en la actualidad en un CD Sony, pero ésta de Salzburgo es incluso más espontánea, natural, ardiente y expresiva, aunque la precipitación de *tempi* en algunos movimientos (Scherzo, Finale) le dé al oyente la sensación de que todo va a naufragar. Muy atractivo concierto, en suma, indispensable para cualquier seguidor de obras, orquesta y/o director-compositor (Orfeo 819 101, 1959, 80'. Mono. ADD).

El chelista italiano Enrico Mainardi (1897-1976) que ya hemos visto más arriba colaborando con Fischer y Schneiderhan, fue el protagonista del recital que tuvo lugar, siempre



en el marco del Festival de Salzburgo, el 13 de agosto de 1959 acompañado por el pianista Carlo Zecchi y en el que interpretaron obras de Beethoven (*Sonata op. 102, n.º 1*), Schubert (*Sonata Arpeggione*) y Brahms (*Sonata op. 38*). Las habituales destreza técnica, imaculada afinación y sentido del estilo, romántico en los tres casos, hacen acto de presencia en el violonchelo de este músico acompañado perfectamente por Zecchi, un pianista compatriota que aunque era totalmente distinto por temperamento, logra compenetrarse a la perfección con Mainardi. Lo mejor del recital a juicio del firmante es la espectacular traducción de la *Primera Sonata* de Brahms, intensa, expresiva, noble y apasionada. Sin duda, el disco hay que conocerlo por esta soberbia recreación. Soni-

do adecuado y comentarios alemán-inglés firmados por Gottfried Kraus. (Orfeo 822 101. 1959. 68'. Mono. ADD).



Finalmente, un concierto del 24 de agosto de 1963 por el entonces jovenísimo Lorin Maazel (33 años) al frente de la Filarmónica de Viena con obras de Berlioz (*Fantástica*), Beethoven (*Primer Concierto*, con Géza Anda) y Strauss (*Till Eulenspiegel*), en ese orden. Su debut en el Festival de Salzburgo había sido una brillante representación de *Las bodas de Figaro* que ya vimos en estas páginas comentadas en un DVD VAI, y el público (no así la crítica) se mostró unánimemente entusiasmado por el joven director. Ese mismo año, la dirección del Festival le eligió para sustituir a Georg Solti, que había cancelado su concierto, interpretando este que ahora comentamos, de un bri-

llante virtuosismo, claridad, colorido, caracterización y perfecta respuesta orquestal. En medio del opio musical de Berlioz y la travesía humoresca de Strauss, Géza Anda fue el solista en el *Primer* de Beethoven, impetuoso y brillante como nos tenía acostumbrados el pianista húngaro. En definitiva, un concierto con obras de repertorio que, paradójicamente, mantiene el interés del oyente sin decaer lo más mínimo, un concierto en el que la rutina y el aburrimiento no tienen cabida. Excelente, sr. Maazel, excelente. (2 CD Orfeo, 1963. 97'. Mono. ADD).

Resumiendo: imprescindible el *Anillo* de Clemens Kraus. Lo demás, a gusto del consumidor, aunque algunas páginas de Edwin Fischer, la *Cuarta* de Mahler por Bruno Walter, la *Quinta* de Shostakovich por Bernstein, la *Primera Sonata* de Brahms por Mainardi y el concierto de Maazel en su totalidad merecen la mayor de las atenciones.

Enrique Pérez Adrián

Audite, Ars Produktion

TRES ÁUREAS VOCES

Lo menos que se puede decir, en efecto, de estos tres instrumentos vocales, es que su calidad es, por brillo, esplendor, color y valor, la del propio oro. Kirsten Flagstad (recitales de la RIAS de Berlín, 1952, Audite 23.416, distribuidor: Diverdi) atesoraba en su garganta densidad, brillo oscuro, espesor y fluidez, pureza instrumental. Irmgard Seefried (Ars Produktion 38712, distribuidor: Gaudisc) representaba el aliento juvenil, la frescura y la lozanía, la efusión poética, la suavidad. Elisabeth Grümmer (Ars Produktion 38711, distribuidor: Gaudisc) era la transparencia lírica, la claridad solar, la nitidez fraseológica.

La articulación prodigiosa de la noruega (1895-1962), su marmórea dicción, la igualdad de su timbre de soprano dramática, la ductilidad de su emisión, hábilmente regulada, su prodigioso metal, dotado de mil destellos, penetrante pero ancho, robusto, compacto, de la consistencia del diamante, nos llegan y nos envuelven como una marea en la que, cada vez más, deseamos sumergirnos una y otra



vez. Es, sobre todo, el sonido, la fuente sonora lo que nos alcanza; una sensación placentera que nos comunica más por la vibración en sí que por la palabra cantada, que nos toca desde arriba y nos atena, nos embarga y fulmina. Escuchar esa voz deslizarse mansamente, por ejemplo, sobre la superficie de *Träume*, el último de los cinco *Wesen-*

donk-Lieder de Wagner, es algo único. O abandonarse a las volutas que suben y bajan, al balanceo sin fin de la *Liebestod* de *Tristán e Isolda*, en la que la voz se diluye en el éter, se eleva hacia el infinito, transida de amor, es experiencia que nadie debe perderse. La belleza que emana de esa frases esculpidas con la elegancia de una diosa helénica es absoluta. No nos importan ante ello algunos humanos apuros en la zona aguda o el distanciamiento relativo de la expresión. Ante tan formidable caudal, nada se puede hacer. El intelecto es sustituido por la emoción que proporciona el propio sonido. Algo totalmente sensual que nos empuja a una suerte de nirvana.

Como se sabe, Fue Kirsten Flagstad y no la elegida por el mismo compositor, Viorica Ursuleac, quien estrenó en Londres, el 22 de mayo de 1950, muerto ya Strauss, los famosos *Cuatro últimos lieder*. Existe grabación de aquel acontecimiento, pero su calidad acústica es muy defectuosa. Por eso es preferible extasiarse con la voz de la soprano en esta otra interpretación

pública berlinesa de 1952, recogida, como todas las demás del álbum, en dos conciertos consecutivos de la Radio RIAS, con la asistencia desde el podio del eficiente maestro húngaro George Sebastian. Puede que el timbre de la cantante fuera demasiado opulento, lo mismo que su interpretación, a lo gran matrona, para unas canciones que piden un instrumento lírico, aunque con cuerpo, como los de las ideales Schwarzkopf o Della Casa. Pero tras escuchar la versión nos quedamos inermes. Y nos enfada que, sin que se sepa por qué, falte la primera de las cuatro piezas, *Frühling*.

Nada que decir, sino aplaudir y dejarse llevar de nuevo, de lo que Flagstad hacía en la *Inmolación* de Brünnhilde de *El ocaso de los dioses* de Wagner. Para descubrirse. El compositor habría aplaudido tal despliegue vocal y las calidades de violonchelo en su frase *Ruhe, ruhe du Gott*. Lo mismo que Strauss habría estado encantado al escuchar, con esa potencia y ese chorro vocal, tan bien articulado, el monólogo que can-

ta Elektra ante la llegada de Orestes. Hay que decir que estos registros provienen de las tomas originales realizadas por la RIAS, con lo que la calidad del sonido ha mejorado notablemente la grabación que de todas estas páginas, salidas del mismo concierto, lanzo hace unos años Melodram, también en un álbum de 2 CDs. Pero también hay que consignar que en éste figuraban, además de las citadas, *Los encantos de Viernes Santo de Parsifal* y una selección de *Alceste* de Gluck, originaria en este caso de la Radio Danesa.



HISTÓRICO
IRMGARD SEEFRIED,
 Soprano.
Obras de Wolf, Mozart y Haendel. ERIK WERBA, piano.
 SINFÓNICA DE VIENA. Director: FERDINAND LEITNER.
 ARS PRODUKTION 38 712 (Gaudisch).
 1943-54. AAD. 62' **PE**

Dulzura, ternura, suavidad, frescura... Son palabras que nos vienen a las mentes nada más empezar a escuchar las interpretaciones que el primero de los dos discos de Ars Produktion alberga de una jovencísima Irmgard Seefried (1919-1988), una intérprete de una cordialidad extraordinaria, cercana, cálida, amorosa. Es muy definitoria de su personalidad artística esta frase escrita por Franz Fassbind en su libro sobre la soprano y su marido, el violinista Wolfgang Schneiderhan: "Le era posible cantar con la mitad de su voz, pero nunca con la mitad de su corazón". Lo que no quiere decir, en modo alguno, que la intérprete no fuera dueña de una técnica muy sólida, que la facultaba, precisamente, para cantar "con la mitad de su voz", es decir, "a media voz", en un hilo si fuera necesario. Y alguna alumna española podría dar fe de ello. El instrumento, de soprano muy lírica, era flexible, de una maleabilidad sensacional. Poseía en su timbre una tersura singular, que la aproximaba a colegas

del pasado inmediato, aún en activo cuando ella empezaba, como Tiana Lemnitz o Maria Reining. Pero ninguna de éstas tenía el discreto brillo satinado, el calor íntimo, el toque sutil y espontáneo de una jovencita en edad de merecer que tenía la gentil Irmgard, capaz de arrobarnos al solo sonido de su voz, dotada de esa rara luminosidad de las lámparas antiguas; una luz penetrante, pero curiosamente difusa, de tonos a veces tenues, de maravillosos claroscuros.

Son muy divertidas, graciosas y estilizadas, naturales y, en ocasiones, pimpantes, las recreaciones que la artista bávara realiza de una selección de 22 lieder del *Libro italiano* de Wolf. Agilidad, precisión de ataque, finura de exposición, elegancia en el dibujo se dan la mano y ponen de manifiesto la versatilidad de la cantante, ya muy madura en 1954, cuando había triunfado plenamente años atrás en diversos escenarios, como Salzburgo —aquí, en 1949 y siguientes, con una sentida Pamina—, lo que le permitía acentuar con conocimiento y rigor, sin perder nunca la refrescante naturalidad de la inocencia. Para desarmar a cualquiera. Más allá de que pueda afirmarse que no lo pasara bien en algún que otro agudo, como en el lied *Verschling der Abgrund meines Liebsten wohnen*, donde un simple la⁴ natural no termina de redondearse. No podía evitar siempre que los sonidos altos fueran un poco fijos. La verdad es que tampoco importa mucho cuando el encanto es tal. A su lado, desde el teclado, Erik Werba se muestra tan conspicuo como acostumbraba y presta seriedad y variedad al acompañamiento; quizá con unos grados menos de humorismo que los que la soprano derrama en algunas de las muy breves canciones.

La suavidad del timbre, el excelente legato brillan en sendas interpretaciones —de 1953— del *Rondó Non temer amato bene K. 490* y el aria, también rondó, *L'amerò, sarò costante* de *Il re pastore* de Mozart, en las que hay un *obbligato* de violín que aquí tañe, con delicuescencia, el esposo de la cantante. El aire de ingenuidad con la que Seefried expone esta aria nos gana para su causa y nos informa de su facilidad para prestarse a distintos repertorios. Los que peinamos algunas canas nos acordamos de

cómo cantó en Madrid, en 1969, cuando contaba 50 años, el Compositor de *Ariadna en Naxos* de Strauss. El disco se cierra con el *Salmo 112* de Haendel, en un registro muy temprano, de 1943. La voz era núbil y pura, ligera y calurosa y se prestaba con docilidad a la filigrana y la floritura.



HISTÓRICO
ELISABETH GRÜMMER,
 Soprano.
Obras de Mozart, Weber, Humperdinck, Verdi, Brahms, R. Strauss. Directores: KARAJAN, SCHÜCHTER, KEILBERTH, KRAUS, KEMPE.
 ARS PRODUKTION 38 711 (Gaudisch).
 1953-58. AAD. 77' **PE**

Cierra este triple estudio la insigne Grümmer, muy recordada siempre entre nosotros desde que algunos tuvimos la oportunidad de conocerla en persona a finales de los setenta. Pudimos apreciar que la sencillez y naturalidad de su canto iban en paralelo con su saludable manera de ser, el propio de una sana campesinota alemana, rubicunda y sonriente. Como sonriente era su forma de expresar la música, con aquella tan suya y clara dicción, con aquella emisión pura, libre de cualquier adherencia, de cualquier gan-ga que pusiera en peligro la fuente verdaderamente radiante que era aquella voz, adornada de uno de los timbres más móbidos, cristalinos y refulgentes que se recuerdan, manejado con elegancia, exquisitez, ajenas a todo tipo de manierismo. Perlas sonoras salían de aquellas cuerdas vocales privilegiadas, que acababan por dar remate a una de las voces más iguales, más hermosas y de emisión más libre de las que hay memoria que. También en la línea de la sutil Lemnitz, aunque ésta tenía un cierto toque gutural que nunca aparecía en nuestra soprano alsaciana, que vivió entre 1911 y 1986.

Era patrimonio de Grümmer jugar con el aire a flor de labios, con el sonido siempre

fuera, con el esmalte en todo momento resplandeciente. Asombraba. Todo ello, unido a su sentida aproximación a los personajes que recreaba, le permitía otorgar a éstos una innegable vida y acentuar magistralmente su canto. Por sus características, instrumentales, técnicas y humanas, la cantante encajaba mejor en aquellas criaturas dotadas de una evidente limpidez moral, de un romanticismo efusivo, de un cierto desvalimiento; personajes líricos, cálidos, entrañables. Personajes muchas veces débiles, pero dispuestos a renacer tras crear desde dentro la semilla de una nueva energía. Son las Paminas, Evas, Ágatas, Mariscalas y tantos otros, en los que, en parte, podía coincidir con Seefried, que poseía una luz más íntima y recogida en sus interpretaciones.

En el CD de Ars Produktion se recogen algunas de las mejores cosas que nos legó la soprano, en una loable recuperación técnica. Todas ellas son conocidas, pero está bien tenerlas ahora reunidas. Aplaudimos de entrada la manera en la que, pese a que siempre tuvo problemas con el italiano, Grümmer delinea, en sutil media voz, *Porgi amor y Dove sono* de *Las bodas de Figaro*. Encantador el dúo *Che soave zeffiretto* con Erna Berger. Brava, pero un poco apurada, menos certera, en *Come scoglio* de *Così fan tutte*, y atinada pero un poco fuera de su medio la *Canción del sauce* y la *Plegaria* de *Otello*. Los fragmentos de ópera alemana son todos magistrales, empezando por esa efusiva y soñadora Agathe de *Freischütz*. En la voz de la soprano se aloja todo el romanticismo germano. Dos impagables fragmentos de *Hänsel y Gretel* en la histórica grabación de Karajan, con Schwarzkopf, son otros tantos motivos de disfrute; como, por supuesto, ese dúo final con Erika Köth de *El caballero de la rosa*. Grümmer hacía un espléndido Octavian, en la línea preconizada por el compositor, que eligió a una soprano para ese cometido. ¡Y qué decir del número 5 del *Réquiem* de Brahms, ese canto a la madre de tan sutil confección, que en la voz de nuestra soprano es realmente celestial! Aunque la obra no vaya por ese camino. Orquestas y directores de primera. Entre éstos, aparte de Karajan, Keilberth, Kempe y Schüchter.

Hänssler

EL MONUMENTAL Y CONTRADICTORIO BACH DE HELMUTH RILLING

Doce años después de iniciadas sus publicaciones parciales (aunque algunos registros se remontan a comienzos de los años 1970), el sello Hänssler saca por fin al mercado en una sola caja las grabaciones de la obra bachiana completa según la edición de la Bachakademie bajo la dirección artística general de Helmuth Rilling (98.620, distribuidor: Diverdi). El envoltorio de los 172 discos es impresionante, pero el acceso se ve muy facilitado por las nuevas tecnologías. Las dos carpetillas en papel (de 296 y 144 páginas) permiten la búsqueda rápida de la música que se desee escuchar en cada momento. Ambos se pueden también consultar en un CD-ROM que incluye además las letras cantadas, los comentarios eruditos sobre cada una de las obras, y las biografías de los artistas y conjuntos intervinientes. Todo tanto más cómodo y atractivo debido a la inclusión de una versión española de todos los textos.

Los contenidos se distribuyen en diez grupos fácilmente discernibles por los diferentes colores de los discos: 1) Cantatas sacras (60 CDs); 2) Cantatas profanas (8 CDs); 3) Motetes, misas, partes de misas, *Magnificat* (7 CDs); 4) Pasiones y oratorios (9 CDs); 5) *Un libro de corales para Johann Sebastian* (9 CDs); 6) Obras para órgano (20 CDs); 7) Obras para instrumentos de teclado (25 CDs); 8) Música de cámara (10 CDs); 9) Obras orquestales (10 CDs); 10) Demás obras (13 CDs). Particularmente útil resulta, al final de la carpetilla más delgada, la lista de las cantatas sacras relacionadas con las correspondientes celebraciones litúrgicas a las que estaban destinadas. En cambio, se echa de menos un listado de intérpretes que debería especificar sus intervenciones y la localización rápida de sus biografías en el CD-ROM; esta ausencia provoca bastante incomodidad en el caso de las cantatas. Y también se desearía un procedimiento más rápido de acceso a las fechas de grabación.

“Creador de una síntesis entre los enfoques ‘historicista’ y ‘romántico’”: así declaró en

una ocasión Helmuth Rilling (Stuttgart, 1933) que se veía a sí mismo dentro del panorama contemporáneo de la interpretación bachiana. El aviso es tan claro como excluyente de los entusiastas de Leonhardt y Harnoncourt (y de Gardiner, Kuijken, Suzuki y tantos otros); dígame lo mismo con respecto a los que siguen añorando (si alguno queda) a Karl Richter.

Aunque en las grabaciones más tardías se aprecia una mayor atención a los peligros de las grandes dinámicas, los efectivos excesivos y las libertades de fraseo que distorsionan la claridad estructural e interpretativa de la música, a lo que nunca renuncia Rilling es a la producción de emoción como objetivo primordial no sólo de su trabajo, que en esta magna colección abarca prácticamente la totalidad de la obra vocal y orquestal de Bach, sino también del de los artistas que bajo su supervisión se ocupan de las demás secciones del catálogo bachiano.

En el apartado vocal, las apuestas básicas de Rilling son claras y constantes: coro mixto, nada de contratenores, instrumentos “modernos” y presencia dominante del clave sobre el órgano en el continuo. Los Gächinger Kantorei y el Bach Collegium de Stuttgart son los colectivos empleados en la inmensa mayoría de los casos. Ni que decir tiene que, con mínimas excepciones, el rendimiento de ambas formaciones es de una calidad técnica y musical formidable; eso sí, dentro de los parámetros cuantitativos y estilísticos consignados, entre los que habría que incluir asimismo la propensión a los *tempi* vivos sin menoscabo de una férrea disciplina rítmica.

Inevitablemente, en las voces solistas se encuentra más variedad, por no decir irregularidad. Entre las sopra-



nos, en las cantatas sacras destaca sobremanera la presencia de nombres legendarios como son los de Arleen Auger y Doris Soffel. Los de Helen Watts y Júlia Hamari son los más recurrentes entre las mezzosopranos, pero otros no tan conocidos guardan sorpresas muy agradables; por ejemplo, Mechthild Georg en la *BWV 117*. También en la cuerda de tenores habrá que sumar a los elogios a Kurt Equiluz y Peter Schreier los bien merecidos por Adalbert Kraus y Aldo Baldin. En las voces masculinas graves no encontramos a otro mito, Dietrich Fischer-Dieskau, en su mejor forma; sí a figuras ascendentes como Matthias Goerne.

Del resto de obras vocales destaca primordialmente una *Misa en si menor* poco menos que absolutamente impecable desde el punto de vista técnico pero trascendida por un planteamiento global que, haciendo justicia a la capacidad de síntesis demostrada por el compositor en este último de sus monumentos musicales, capta y transmite muy convincentemente el ecuménico mensaje humanista en él contenido. La soprano Juliane Banse y los bajos Andreas Schmid y Thomas Quasthoff sobresalen, junto al coro, en esta en conjunto maravillosa versión. Quasthoff, por cierto, repite magisterio en una *Pasión según san Mateo* asimismo sumamente estimable. Y no se olvide un *Oratorio de*

Navidad sumamente equilibrado entre grandiosidad y recogimiento. Las más de ciento ochenta piezas reunidas en el llamado *Un libro de corales para Johann Sebastian*, donde se recoge probablemente buena parte del manual o “fondo de repertorio” manejado por el Cantor constituye un complemento muy oportuno para la comprensión de su arte... además de un nuevo motivo para el disfrute del oyente.

De la música para órgano, Wolfgang Zerer destaca por su capacidad para reflejar en el *Orgelbüchlein* la combinación de serenidad y vitalidad en que estriba buena parte del atractivo de la música de Bach. Kay Johannsen toca las *Seis Sonatas trío*, *BWV 525-530* de manera al menos igual de admirable, pero por desgracia el órgano que emplea se queda, sobre todo en los movimientos lentos, lejos del refinamiento que tan contemplativas piezas demandan idealmente.

Como muy apropiado ha por el contrario de juzgarse el empleo de un clave-laúd por Robert Hill, por ejemplo en el CD nº 109. Este es un instrumento del que no se ha conservado ningún ejemplar original, pero del que se sabe que a su muerte Bach poseía dos. Por más que Evgeni Koriolov, Robert Levin y Edward Aldwell respectivamente tengan poco que reprocharse a sí mismos (sobre todo el segundo), el recurso en este contexto a

un piano para las *Variaciones Goldberg*, las *Suites inglesas* y las *Suites francesas* se antoja bastante fuera de lugar. Máxime si a continuación siguen las *Partitas BWV 825-830* a cargo del gran Trevor Pinnock al clave. Desde luego, la idea de que en *El clave bien temperado* Levin alterne el clave, el clavicordio, el fortepiano y el órgano arroja réditos artísticos mucho más importantes.

Ya en la música de cámara, Dimitri Sitkovetski firma una versión de las *Sonatas y Partitas para violín solo* en la que la fluidez de las líneas no está reñida con la firmeza en los ritmos, si bien el arco lo maneja en muchos casos con una agresividad que a muchos parecerá excesiva. Claro que en acometividad pocos superarán a Boris Pergamenschikow, cuyas *Suites para violonchelo solo* baten récords de velocidad con un virtuosismo extremo, pero que

se queda en la mera superficie sonora. En el disco titulado *Música de cámara para flauta*, sólo las magníficas prestaciones de Jean-Claude Gérard a la flauta y de Daniel Blumenthal al piano rendirán los ánimos de incluso los más acérrimos "historicistas". En las obras para violín y continuo Sitkovetski firma unas *Sonatas BWV 1014-1019* muy estimables, pero la palma se la lleva en el disco siguiente Georg Egger, de timbre más atractivo y con el tono interpretativo apropiado para la efusión delicada. Y en las *Sonatas BWV 1027-1029*, el violagambista Hiller Perl, de sonido muy cálido, se une al no menos expresivo clavecinista Michael Behringer para lograr otra cima de la colección.

Por los *Conciertos para violín BWV 1041-1043* Christoph Poppen pasa a tanta velocidad como escasa pro-

fundidad. En los *Brandemburgo*, los *Conciertos para teclado* y las *Suites para orquesta*, Rilling, esta vez con su "otra" orquesta, la del Festival de Cámara Bach de Oregón, se entrega a expansiones dinámicas y rítmicas que harán las delicias de quienes se sienten irritados por propuestas rayanas en lo espartano como, por ejemplo, las de un Sigiswald Kuijken; y viceversa, naturalmente. Bastante más contenida y refinamiento ofrece con el Bach Collegium a Ingo Goritzki en los conciertos para oboe.

Literalmente en tierra de nadie quedan la *Ofrenda musical* (con una muy atractiva participación de miembros de la Orquesta Barroca de Friburgo) y *El arte de la fuga* (donde Robert Hill produce una fresca versión al clave). Los libros de Ana Magdalena, el del Wilhelm Friedemann,

los conciertos para violín "reconstruidos", las cantatas de felicitación y homenaje, y la música vocal de autenticidad problemática integran la sección "Otras obras".

Buscando adjetivos contundentes con los que resumir la impresión crítica producida por esta colección, desde luego "monumental" es uno de los que primero se le ocurren a uno. Conforme avanza la escucha, se le une cada vez con más fuerza "contradictorio". Quizá es lo que por fuerza ha de caracterizar el lugar entre lo "histórico" y lo "romántico" a que Rilling ha aspirado a colocar a Bach. A fin de cuentas, quizá sea el reflejo más exacto de la lucha, hoy en día más encarnizada que nunca, entre lo que es o ha sido y lo que querriamos que fuese o hubiera sido.

Alfredo Brotons Muñoz

Newton

VIEJOS AMIGOS

De esta nueva oleada de reediciones que nos propone a un precio excelente la casa Newton Classics, representada en España por Cat Music, destaca enseguida el álbum del polaco Adam Harasiewicz, ganador del Concurso Chopin en 1955, centrado en las sonatas, los scherzos y las baladas de su gran patriota: un pianismo sentido, íntimo, sobrio, inflexible, nada afectado y técnicamente apabullante (2 CD 8802015, años entre 1958 y 1968). Jean-Marc Luisada está ahí con las *Mazurkas* para quienes prefie-

ran un Chopin más amable, feliz y poético (2 CD 8802038, años entre 1990 y 1990), mientras que los amantes de un Brahms robusto, poderoso, impulsivo y apasionado tienen siempre a Stephen Kovacevich en los dos conciertos para piano con Colin Davis, que aquí vienen además con las *Cuatro Baladas op. 10* y las ocho piezas del *Klavierstücke op. 76* (2 CD 8802010, años 1979 y 1983).

A partir de ahí, y dejando el piano a un lado, la primera mirada se dirige a esa peque-



ña caja de diecinueve discos dedicada íntegramente al Vivaldi Musici (19 CD 8802034, años entre 1959 y 1977), grabaciones clásicas bien conocidas que, aunque han envejecido lo suyo, mantienen intactas sus buenas dosis de disciplina, oficio, coherencia y sensatez. Hay una notable evolución estilística en sus traducciones de los *Concerti grossi op. 6* de Haendel (3 CD 8802030, año 1989), aun a pesar de un tono general más bien plácido y de unas texturas todavía no del todo transparentes. Viene después Heinz Holliger al oboe en interpretaciones fluidas, elegantes y un poco académicas de una serie de conciertos (no siempre originales para su instrumento) de Bach, Telemann, Marcello, Sammartini, Albinoni, Lotti y Cimarosa/Benjamin, unas veces con la Academy of St Martin in the Fields y otras con, de nuevo, I Musici (3 CD 8802005, años entre 1982 y 1987). Y le sigue, en un gran salto hacia atrás, el Choir of King's College de Cambridge, que muestra su gran clase con David Will-

cocks en traducciones antiquísimas, pero no carentes de flexibilidad, de varias misas y motetes de Byrd y Tavener (2 CD 880202, años entre 1959 y 1963).

El mundo del violín está representado por Gidon Kremer, con un hondo lirismo que se eleva en el *Concierto* de Berg sobre el asiento magistral de Colin Davis y la Orquesta de la Radio de Baviera (8802018, 1983-84, con las *Tres piezas orquestales op. 6* de propina), y nada menos que por la joven Midori, virtuosa como sólo ella y unas pocas más pueden en el *Primer Concierto* de Paganini y muy entregada en dos páginas chaikovskianas, la *Sérénade mélancolique op. 26* y el *Valse-Scherzo op. 34*, siempre con la Sinfónica de Londres y Leonard Slatkin (8802028, año 1987). En el polo opuesto está el rimbombante doble disco de Mikhail Pletnev titulado *Oberturas rusas y obras orquestales* (2 CD 8802037, años 1993-1994), que no aportaba nada al prestigio de este pianista enorme y director sólo competente.

La vida vuelve a fluir en la cuerda del Hagen, y es seguro que quien tiene sus seis cuartetos de Bartók tiene los seis cuartetos de Bartók (2 CD 8802011, años 1995 y 1998).

Luego está Hermann Baumann, uno de los grandes de la trompa en el siglo XX, en un álbum compilatorio que incluye (entre otras muchas cosas) interpretaciones canónicas como las de los conciertos de Strauss y el *Concierto* de Weber con Kurt Masur o la de la *Sonata en fa mayor* de Beethoven con Leonard Hokanson al piano (7 CD 8802035, años entre 1984 y 1990). Está también el suizo Charles Dutoit, además por partida doble: en un robusto e idiomático Rachmaninov (la *Tercera Sinfonía* le queda un poco gris, lástima) con la orquesta "rachmaninoviiana" por excelencia, la de Filadelfia (4 CD 8802021, años entre 1990 y 1993), y en un Stravinski (*Consagración, Petrushka, Pájaro, Ruiseñor, Apolo*, etc.) atmosférico, danzante, colorista, afirmativo y rítmicamente más distendido de lo habitual, unas veces con la en sus



manos excelente Sinfónica de Montréal y otras con su hermana pequeña, la Sinfonietta de Montréal (4 CD 8802013, años entre 1984 y 1992). Y está con ellos Seiji Ozawa, primero con la Filarmónica de Viena en vivo en unas suntuosas *Octava* y la *Novena* de Dvorák (2 CD 8802003, años 1992-1993), después con la Sinfónica de Boston también en vivo en una obra por ella misma estrenada, el *Concierto para orquesta* de Bartók, a la

que se une *El mandarín maravilloso* (8802029, año 1994), y una tercera vez, de nuevo con los chicos de Boston, con mil luces y aún mejor toma sonora, en *Los planetas* de Holst (8802031, año 1979).

Dejamos para el final a Neville Marriner y a su Academy of St Martin in the Fields, y no tanto por esas versiones fáciles, medidas y ricas de sonoridad de las sinfonías *La mañana* (nº 6), *El mediodía* (nº 7) y *La tarde* (nº 8) de



Hay y d n (8802006, a ñ o 1 9 8 0), sino por esa integral suya un tanto subesti-

mada, pero en realidad viva, imaginativa, cantable, de sutiles colores tímbricos y nítidos perfiles, de las diez sinfonías de Schubert (6 CD 8802033, años entre 1981 y 1984). Las

diez, sí, así se presenta el estuche, pues incluye la realización firmada por el musicólogo Brian Newbould de una visionaria *Décima* a partir de esbozos documentados y por tanto reales, amén de otras aportaciones igualmente rigurosas y nada triviales (*Séptima*, Scherzo de la *Octava*) que ahí quedan para investigadores, polemistas o, simplemente, melómanos curiosos.

Asier Vallejo Ugarte

Deutsche Grammophon

DOMINGO A LOS 70



Ala espera de más decisiones al respecto por parte de otros sellos discográficos (EMI acaba de dedicarle un capítulo de *One Hundred Best Classics* y Sony ha sacado a la calle su *Domingo 70*), Deutsche Grammophon celebra el setenta cumpleaños de Domingo con una nutrida muestra de lo que el tenor ha registrado para Universal. *The Opera Collection* (477 9336) reúne trece títulos en 26 CDs, grabaciones entre 1972 y 1993 capaces de dar cuenta de su increíble versatilidad. Con personajes tan asociables a su carrera (Don José, Otello o Cavaradossi) junto a otros no tanto (Alfredo Germont, Edgardo o el Fígaro rossiniano, la primera de sus incursiones baritoneales). En la *Carmen* de 1977, el segundo de sus tres registros oficiales, se disfruta de su apasionado Don José, que pasa del lirismo del inicio al dramatismo final con indudable eficacia. Al ser una consecuencia de las represtaciones del festival de Edimburgo es una de sus lecturas más

teatrales, apoyado por el sutil trabajo de Abbado. Menos decisivo es el Edgardo de la *Lucia* donizettiana (1990), aunque por momentos se disfrute de memorables acentos en los instantes más dramáticos y siempre de la áurea belleza de su colorido tenoril. Con Canio y Turiddu, desemparejados, o sea, grabados con seis años de diferencia, volvemos a meternos en territorio Domingo. En la *Cavalleria* de Mascagni (1989), una interesante y personalísima lectura de Sinopoli, el Turiddu del madrileño es probablemente el mejor que ha dejado en disco, intenciones y medios en perfecta intercomunicación. *Payasos*, perteneciente a la banda sonora del estupendo film de Zeffirelli de 1983 dirigida con oficio por Prêtre ofrece a nuestro tenor una oportunidad de oro que aprovecha a gusto. Es, sin duda, su mejor lectura del atormentado y brutal personaje de Leoncavallo y una de las más sinceras de la discografía. El juvenil Hoffmann (1972) con respecto a otros posteriores del propio Domingo, en edición especial de Richard Bonyngue (bastante alejada de las versiones más actuales), ofrece al cantante un ardiente y visionario papel que le conviene bastante, de ahí sus inequívocos, a veces fascinantes logros. La *Tosca* de 1990, una nueva muestra de la personalidad músico-dramática de Sino-

poli, le permite un nuevo, entusiasta y viril Cavaradossi en la doble faceta de enamorado y de fervoroso rebelde. *Turandot* (1981) lleva el sello típico de Karajan y la suntuosa Filarmónica vienesa, donde el Calaf de Domingo, suma de lirismo y heroicidad, resulta el menos brillante pero el más creíble entre los colegas del momento. Abbado dirige *El barbero* rossiniano (1992) con su habitual talento y destreza al servicio de un Fígaro que Domingo dota de una envidiable vitalidad, gracias a un fraseo detalladísimo (especialmente en los recitativos) y a una voz que suena siempre sana y generosa. El Samson de Saint-Saëns (el primero en disco, de 1978), con Barenboim poniendo orden desde el foso, le resulta bien cómodo a Domingo gracias a su tesitura central y por su facilidad para el fraseo áulico, entre vibrante y declamatorio que caracteriza al bíblico personaje. El segundo Manrico del tenor, de 1984, con la meticulosa y respetuosa dirección de Giulini, no le hace sombra al superior de años atrás con Mehta (1969), aunque siga convenciendo por la sinceridad del acento y los preciosos medios puestos en juego. Carlos Kleiber es una presencia muy atractiva en una *Traviata* (1977) donde Domingo prefiere describir, más allá de las sutilezas canoras, un Alfredo apasionado, tierno y juvenil,

muy acorde con su edad y psicología. Dirigido por Chung con más sentido instrumental que dramático, el *Otello* de 1993 de Domingo, siempre importante, hábil y experimentado, se diferencia un tanto del anterior con Levine, más generoso de entrega (1978), o del contemporáneo en el Covent Garden, en la que quizás sea su mejor interpretación al tratarse de una toma en vivo (DVD). Sonora rica además de dramáticamente eficaz la lectura de *Lohengrin* de Solti (1986) encuentra en el tenor un intérprete a su altura, bellísima, frente a una Jessye Norman excepcional con la cual establece un *feeling* de rara y suprema efusión.

The Plácido Domingo Story (477 9333) complementa este homenaje: 3 CDs en orden cronológico de grabaciones desde un *Amor ti vieta* de Giordano de 1970 (de esa *Fedora* que también acaba de salir completa, asimismo en Deutsche Grammophon, con Gheorghiu) a un fragmento de *La Calesera* de 2009 con el fiel Miguel Roa, o sea, sus buenos 40 años de actividad discográfica. En estos cortes hay de todo (Weber, Strauss, Mozart, Massenet, Penella, tangos, napolitanas, boleros, etc.), con un inédito: el aria de *Don Carlo* registrada en 1975 en Viena con Karajan.

Fernando Fraga

¿no encuentra sus discos?

diverdi.com

DISCOS

CRÍTICAS de la A a la Z

Cuarteto Bretón

UN ARCO TENSO

ARACIL: Cuartetos de cuerda. CUARTETO BRETÓN. VERSO VRS 2095 (Diverdi). 2010. 63'. DDD. **PN**

Nos ofrece Verso la posibilidad de acercarnos al universo creativo de Alfredo Aracil, de reducida presencia discográfica pese a ser, como bien indica en sus notas a la grabación José Ramón Ripoll, uno de los más depurados, complejos y estéticamente informados de entre los compositores españoles de su generación, a través del género camerístico por excelencia, el cuarteto de cuerda: un registro que no debería pasar inadvertido, tanto por su carácter representativo de toda la trayectoria del músico madrileño como por las convincentes versiones del Cuarteto Bretón, destinatario de su última contribución en este ámbito y valedor infatigable de la contribución hispánica actual para su

formación.

Un arco casi perfecto se dibuja entre la juvenil *Música de cámara (Cuarteto n.º 1)*, fechada en 1975 al amparo de un epígrafe joyceano y fruto del impacto de la inmediata presencia de Aracil en Darmstadt —gestos mínimos y trabajados con diversidad de ataques en busca de un sentido orgánico que combina encuentros consonantes, hallazgos tímbricos y técnicas instrumentales expandidas— y el recentísimo *Cuarteto n.º 4 (Figura ante el espejo)*, compuesto en 2010 y que participa de similar economía de perfiles, en ejercicio casi cubista de perspectivas sonoras y de refracción instrumental en seis facetas; la dicotomía presente en las cuatro obras propuestas entre calidez emotiva y abstracción formal, favorecida por la generosidad de los intérpretes en la gradación dinámica, se prolonga en los dos movimien-



tos del *Cuarteto n.º 2* (1991), en que la referencia intertextual a la Cavatina de la *Op. 130* beethoveniana genera un discurso interno de expectativas y proyecciones que sobrepasa la mera cita y, especialmente, en el *Cuarteto n.º 3* (2004), oscilante entre el ensimismamiento y la apertura, de tensa expresividad ya desde la poderosa cantilena inicial del violonchelo y rigurosamente unificado en su estructura episódica.

Germán Gan Quesada

BACH: Obras para tecla. ANGELA HEWITT, piano. 15 CD HYPERION 444421/35 (Harmonia Mundi). 1994-2008. 1059'. DDD. **PM**

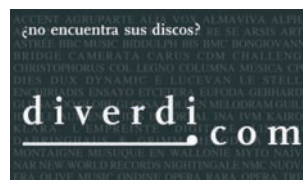


Hyperion presenta en un estuche lo que son quince discos protagonizados por la pianista Angela Hewitt con un común denominador: Johann Sebastian Bach. Se trata de una reedición de casi todos los materiales que la canadiense ha grabado durante los últimos años: *Partitas, Suites inglesas y Francesas, Invenciones, El clave bien temperado* (versión de 2008),

Tocatas, Fantasía cromática y fuga, Variaciones Goldberg, Concierto italiano, Pequeños Preludios, etc. Como ya se ha comentado en ocasiones anteriores, es un Bach disciplinado y correcto, muy sugerente y sobre todo que ahonda en las múltiples posibilidades que ofrece el instrumento; la pianista ofrece todo un abanico de dinámicas guiadas por una inspiración poética y por qué no decirlo, por un espíritu romántico de dudosa conciliación con el barroco. Aquí se aboga por un teclado sugerente y lleno de color, donde predominan la elegancia y las sutilidades (por cierto reñidas con la sobriedad y la ponderación emocional). Son unas versiones personales y atrevidas, cuidadas y mimadas

extremadamente en cada detalle, donde a través de la riqueza tímbrica se busca la mejor expresión. Hewitt dota al contrapunto de viveza, ritmo y efervescencia, en lo que es un Bach uniformemente personalizado y preparado con vocación. No busquen aquí hondura ni profundidad, así como tampoco contemplación ni plegaria. Es un Bach embellecido y hermosea-do. Eso sí, con mucho arte.

Emili Blasco



TIPO DE GRABACIÓN DISCOGRÁFICA

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

PRECIO DE VENTA AL PÚBLICO DEL DISCO

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

BACH:

Cantatas BWV 12, 67 y 85.
GELINDE SÄMANN, soprano; PETRA NOSKAIOVÁ, contralto; CHRISTOPH GENZ, tenor; JAN VAN DER CRABBEN, bajo. LA PETITE BANDE. Director: SIGISWALD KUIJKEN. ACCENT ACC 25311 (Diverdi). 2009. 56'. SACD. **PN**



La idea de un músico por parte que Kuijken en la grabación de una cantata de Bach por cada domingo o festividad del año litúrgico produce resultados variables, esto es, dependiendo de las características concretas de cada pieza. En el undécimo de la veintena de discos de que acabará componiéndose la colección (para el décimo véase el número anterior de SCHERZO), las cosas no van tan mal como otros anteriores. Así, en las secciones impares del famoso coro inicial de la *BWV 12* el tono lamento produce una sensación más conmovedora precisamente por la desnudez con que cada voz se oye. Paradójicamente, en las pares lo que se percibe es un guirigay polifónico que ciertamente sería más justificable de haber contado con un número superior de efectivos. El problema con el de la *BWV 67* es que a tramos se percibe como cuarteto o como coro. En el aria para cuarteto de esa misma cantata, de nuevo sorprendentemente, las tres voces superiores funcionan como coro decididamente pobre en timbre y en peso.

En las arias para solista, donde las condiciones de estas versiones menos divergen de las habituales, sólo el bajo Jan van der Crabben resiste la comparación con, por ejemplo, un Peter Kooij. Aparte el hecho de poseer de un color vocal que desde luego no puede ser para todos los gustos, en la *BWV 67* Christoph Genz deja de impostar en el registro grave, y en la *BWV 12* no consigue evitar la impresión de dispersión entre él mismo y los instrumentos acompañantes. Petra Noskaiová es otro timbre peculiar, pero en la *BWV 85* sí consigue encontrar un terreno común en el que poder entablar un hermoso diálogo con el violonchelo *piccolo*. En cuanto a Gelinde Sämman, en los secundarios cometidos que se encomiendan simplemente cumple con discreta corrección. Que lo mismo quepa decir de los instrumentistas no es un elogio para éstos.

En resumen, más recomen-

dable que anteriores entregas, pero con apenas un par de detalles o tres destacables en positivo.

Alfredo Brotons Muñoz

BACH:

Cantatas BWV 17, 19, 45, 102.
HANA BLAZÍKOVÁ, soprano; ROBIN BLAZE, contratenor; GERD TÜRK, tenor; PETER KOOIJ, bajo. BACH COLLEGIUM DEL JAPÓN. Director: MASAOKI SUZUKI. BIS SACD-1851 (Diverdi). 2009. 76'. DSD. **PN**



Ya próxima a su final, la integral de cantatas bachianas de Suzuki se enriquece con un volumen 46 que deberá contarse entre los mejores no sólo de esta colección. Las cuatro piezas que presenta, todas fechadas en el verano de 1726, se sirven efectivamente en versiones de primera referencia absoluta.

Salvo el del la *BWV 17*, donde hay que esperar a los ocho compases iniciales para que alcance el nivel de los demás, todos los coros iniciales son punzantes, gráciles, cálidos, naturales. En el de la *BWV 19* llama poderosamente la atención el formidable trabajo del timbalero.

En la *BWV 102* y la *BWV 45*, a Robin Blaze se le asignan sendas arias. En ambas no se sabe qué admirar más, si la deliciosa musicalidad del cantante o la extraordinaria elocuencia con que se realizan los *obbligatos* de oboe y flauta respectivamente. Tampoco admite censura alguna Peter Kooij en el arioso de la *BWV 102* ni, sobre todo, en el aria de la *BWV 45*.

Siendo con todo correctísimo, esta vez resulta algo menos brillante Gerd Türk. En cuanto a Hana Blazíková, al menos a algunos su materia se les antojará demasiado delgada en la *BWV 17*, donde además de los violines cabría esperar algo más de chispa, y en la *BWV 19* se le nota algún apurillo con el *fiato*.

Alfredo Brotons Muñoz

W. F. BACH:

Cantatas, vol. 1. DOROTHEE MIELDS, soprano; GERHILD ROMBERGER, contralto; GEORG POPLUTZ, tenor; KLAUS MERTENS, bajo, BAHCHOR MAINZ. L'ARPA FESTANTE. Director: RAL OTTO. CARUS 83.362 (Diverdi). 2010. 79'. DDD. **PN**

Ronald Brautigam

NATURALIDAD

BEETHOVEN: Sonatas n°s 28-32. RONALD BRAUTIGAM, fortepiano. BIS SACD-1613 (Diverdi). 2008. 77'. DSD. **PN**

Tres Sonatas WoO 47. Sonatinas WoO 50 y Anh. 5. Dos piezas WoO 51. RONALD BRAUTIGAM, fortepiano. BIS SACD-1672 (Diverdi). 2008. 61'. DSD. **PN**



De nuevo la naturalidad de planteamientos nos presenta obras recorridas mil veces como si las estuviésemos descubriendo en ese mismo momento. Brautigam nos pone otra vez ante un Beethoven que fuerza el rendimiento del instrumento más allá de su tiempo y, una vez más, concluimos que no serían estas las lecturas con las que nos quedaríamos de tener que escoger una única opción, pero sí que su escucha complementa y enriquece la experiencia previa hasta el punto de hacerlas imprescindibles. Habiendo escuchado en la entrega anterior una *Hammerklavier* restaurada, los parámetros son los mismos que encontramos en esta gloriosa trilogía final, precedida por una *Op. 101* festiva y lúcida que sirve de aperitivo a esos tres platos fuertes. La escritura de la *Op. 109* le pone al fortepiano las cosas más difíciles en los terrenos del legado y el pedal. No obstante, Brautigam sale bien airoso compensando con la claridad que concede al *Prestissimo* o a las Variaciones. Su tino a la hora de escoger los *tempi* ocupa progresivamente uno de los primeros puestos entre los rasgos que sitúan a estas lecturas en el terreno de lo referencial. Si excelentes son todas, excepcional sin género de dudas es el calificativo que merece la

sonata final. Lucha interior, batalla desde y contra el teclado al mismo tiempo. Música que desgarrar sus límites y su corporeidad tímbrica, pugnando por escapar del fortepiano hacia terrenos abstractos. Soberbia lectura ante la que palidecen muchas otras. El punto culminante del disco y de todo el ciclo.

En el volumen siguiente cambiamos de tercio por completo, enfrentándonos a obras menores que, precisamente como contraste, resultan más interesantes que escuchadas de manera aislada. Algunas de ellas pertenecen al Beethoven circunstancial pero, aun así, requieren atención. El fortepiano que antes hemos oído rugir y bregar contra sus propias limitaciones, llevado hasta el límite de la resistencia, se muestra ahora dócil e idóneo. El carácter fresco e ilusionado con el que Brautigam revive estos pentagramas se convierte en su vía de traducción óptima.

Juan García-Rico

Cantatas, vol. 2. RASTATTER HOFKAPELLE. Director: JÜRGEN OCHS. CARUS 83.429 (Diverdi). 2010. 67'. DDD. **PN**



De los hijos compositores de Johann Sebastian Bach, al que

mejor conocemos merced al disco es seguramente a Carl Philipp Emanuel, quedando mucho por hacer, por ejemplo, en la revisión de las óperas de Johann Christian. Wilhelm Friedemann (1710-1784) ha tenido que arrastrar hasta la fecha una leyenda negra de compositor rutinario y perezoso —además de persona descuidada en la conservación del legado paterno— que se había traducido en una muy escasa presencia en la discogra-

fía. Ahora Carus ha empezado una edición dedicada a su figura, que se basa en la nueva edición crítica de sus obras. Casi todas las grabaciones llevan las cantatas al disco por vez primera. Contienen estos 2 CDs siete cantatas, de las 24 que aparecen en el catálogo del músico, la *Missa en sol menor* y un *Agnus Dei*. Una muestra significativa que permite apreciar los cambios de un estilo —que se mueve entre el barroco y el rococó— que no deja de admitir influencias claramente procedentes de la ópera. Evidentemente, la huella del gran Johann Sebastian se aprecia aquí y allá, como en el dúo de soprano y contralto de la cantata *Wohlbem, der den Herren fürchtet*. De los dos volúmenes, el primero es muy superior al segundo. Otto extrae atractivos timbres de la orquesta —como el algo agreste pero seductor de las trompas— y cuenta además con un magnífico Mertens. Los otros solistas vocales son meramente cumplidores. El equilibrio entre voces e instrumentos está muy bien reflejado. El segundo CD cae en lo anodino (coro inicial de *Der Herr wird mit Gerechtigkeit richten die Armen*) y cuenta con prestaciones solistas más modestas. Con todo, interesante, dado el repertorio.

Enrique Martínez Miura

BEETHOVEN:

Sonatas para piano. Variaciones y fuga op. 35. Variaciones Diabelli op. 120. 6 Bagatelas op. 126. FRIEDRICH GULDA, piano. 9 CD ORFEO C 808109L (Diverdi). 1953-1957. 645'. ADD/Mono. **PN**



Tercer ciclo discográfico de Beethoven por Gulda, que como es sabido registró las *Sonatas* para Decca en esta misma época (1954-1958) y posteriormente (años 60) para Amadeo. Este procede de grabaciones de la ORF realizadas entre 1953 y 1954 coincidiendo con ejecuciones de las mismas obras en Austria, a las que se añaden registros posteriores de las *Variaciones op. 35* y *Diabelli* y de las *Bagatelas op. 126*. Pocas diferencias hay, en lo interpretativo, entre este ciclo y los ya conocidos. Gulda se desempeña a unos *tempi* de una velocidad casi inverosímil, pero como su articulación es de mágica claridad, su pedal austero y su sonido bellísimo, alcanza una nota-

ble claridad pese a que la velocidad le ponga al borde de la confusión, aunque no puede evitar que el arrebato le introduzca de lleno en ella de cuando en cuando. Con todo, uno se llega a preguntar cómo es posible tocar la *Waldstein* de esa forma. De criterio muy objetivo, nada dado a los sentimentalismos, con desparpajo en los acentos violentos, el austriaco canta de manera formidable muchos movimientos lentos, especialmente en las primeras obras (magistral el Largo de la *Segunda Sonata*, sensacional el Adagio inicial de la *Claro de luna*, precioso el de *La tempestad*; lástima que el último tiempo, en cambio, suene un tanto mecánico). Sin embargo, uno no puede sino echar de menos la serena profundidad de los Richter, Gilels, Arrau y compañía en la monumental *Hammerklavier*, que creo excesivamente arrebata para la densidad del discurso. Sin embargo, algo tendrá el agua cuando la bendicen, y aunque personalmente no pondría este álbum por encima de los citados de Decca o Amadeo, por no hablar de los otros nombres citados, lo cierto es que acaba de ser galardonado con uno de los premios *Gramophone* de este año al mejor registro histórico. Se trata sin duda de un álbum interesante de un gran pianista, que complementará muy bien cualquier discoteca bien nutrida con otras versiones.

Rafael Ortega Basagoiti

BEETHOVEN:

Concierto para piano nº 5 en mi bemol mayor op. 73. Fantasía para piano, coro y orquesta en do menor op. 80. RONALD BRAUTIGAM, piano. CORO DE CÁMARA ERIC ERICSON. SINFÓNICA DE NORRKKÖPING. Director: ANDREW PARROTT. BIS SACD-1793 (Diverdi). 2009. 53'. DSD. **PN**



Última estación del recorrido concierístico beethoveniano protagonizado por Brautigam. Gran final, pese a la irregularidad que hemos venido observando en los planteamientos de la batuta y ha sido señalada en cada una de las entregas anteriores. Por la parte que corresponde al pianista holandés, el resultado es excelente, digámoslo sin reservas. Brillante y luminoso en el color, chispeante en el tratamiento de la articulación, logrando esa

nitidez que ya hemos tildado de diamantina, extrovertido en la plasmación de las relaciones agógicas y contagiosamente juvenil en la concepción global. Se trata, en su conjunto, del ciclo con más frescura de cuantos se puedan escuchar en la actualidad. A todas esas virtudes hay que ponerle la objeción no pequeña de un trabajo orquestal ejecutado con disciplina pero regido por la concepción plana y literalista de Parrott. Su batuta aporta muy poco al conjunto, limitándose a encajar las intervenciones orquestales sin entorpecer el gran trabajo solista. Uno imagina, sueña, lo que hubiera sido este ciclo en otras manos —en las del recién fallecido Mackerras, por ejemplo— y se le escapa sin remedio el suspiro anhelante.

La *Fantasia Coral* que actúa como complemento al programa tiene aquí una traducción sensacional en lo tocante a la imbricación entre el piano y las sucesivas apariciones instrumentales, con numerosos momentos de complicidad camerística. La prestación vocal merece igualmente el elogio. Asimismo los responsables de la captación sonora, artífices de un trabajo soberbio, tanto aquí como a lo largo de todo el ciclo.

Juan García-Rico

BEETHOVEN:

Sinfonía nº 1 en do mayor op. 21. Sinfonía nº 3 en mi bemol mayor op. 55 "Heroica". REAL FILARMÓNICA FLAMENCA. Director: PHILIPPE HERREWEGHE. PENTATONE PTC 5186 317 313 (Diverdi). 2008. 73'. SACD. **PN**



Era de esperar: una interpretación de la *Primera* luminosa, equilibrada, clara de líneas y no especialmente aligerada de peso, que se encarama muy cerca de la paradigmática de Thomas Fey. Todo discurre con exactitud y lógica musical, expresando la partitura sin máculas.

¿Cambia el panorama en la *Heroica*?; pues no. Ligera de *tempi*, pero no de una manera transgresiva (ya no se pretende epatar a nadie con este aligeramiento ni romper modelos de lo previamente establecido), se llega por esta vía a una gran intensidad emocional, que llama especialmente la atención en el Adagio assai. Redondea, pues, Herreweghe una interpretación muy considerable, que,

teniendo en cuenta sus condicionamientos estéticos, se aproxima, si no a las grandísimas versiones de la obra, sí a las grandes.

José Antonio García y García

BEETHOVEN:

Sinfonía nº 9 en re menor op. 125. CHRISTIANE OELZE, soprano;

INGEBORG DANZ, mezzosoprano; CHRISTOPH STREHL, tenor; DAVID WILSON-JOHNSON, bajo-barítono. COLLEGIUM VOCALE DE GANTE. ACCADEMIA CHIGIANA SIENA. REAL FILARMÓNICA FLAMENCA. Director: PHILIPPE HERREWEGHE. PENTATONE PTC 5186 317 (Diverdi). 2010. 61'. SACD. **PN**



Con orden y entrega se mete Herreweghe en esta plasmación de la *Novena*. Para engrosar su Collegium Vocale, coro con el que habitualmente trabaja y graba, lo refuerza con el de la Accademia Chigiana, y el resultado es muy apreciable aunque no llegue a las magnas partes grabadas por coros alemanes, austríacos o ingleses normalmente unidos a las grandísimas orquestas de esas nacionalidades.

Los cantantes están bien, señalada la menor consistencia de mezzo y tenor, y el director belga entra en la partitura con justeza, recreando algo en demasía el Adagio molto e cantabile.

Dado lo muchísimo grabado de esta obra, a la que se vuelve una y otra vez en la industria del disco, es una versión por encima de lo correcto, interesante, no a atesorar como señera, pero tampoco para dejarla sin eco. Un esfuerzo logrado.

José Antonio García y García

BERLIOZ:

Sinfonía Fantástica op. 14.

Obertura El Rey Lear op. 4.

SINFÓNICA DE PITTSBURGH. Director: MAREK JANOWSKI. PENTATONE PTC 5186338 (Diverdi). 2009. 67'. SACD. **PN**

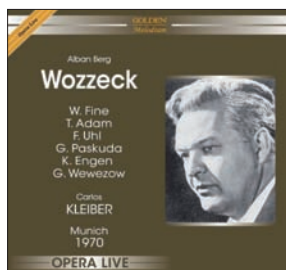


La solvencia de Marek Janowski asegura buenos resultados en casi cualquiera de sus trabajos. Es una máxima que viene repitiéndose con cada nueva entrega de esa fructífera relación que mantiene

Carlos Kleiber

MIENTRAS

BERG: Wozzeck. THEO ADAM (Wozzeck), WENDY FINE (MARIE), FRITZ UHL (El Tambor Mayor), GEORG PASKUDA (El Capitán), KIETH ENGEN (El Doctor), GUDRUN WEWEZOW (Margret), FRIEDRICH LENZ (Andres), WALTER CARNUTH (El Loco). CORO Y ORQUESTA DE LA ÓPERA ESTATAL DE BAVIERA. Director: CARLOS KLEIBER. 2 CD GOLDEN MELODRAM GM 5.0074 (Diverdi). 1970. 80'. ADD.  PM



Casi más que sus *Rosenkavalier*, *Otello* o *Tristan*, una representación de *Wozzeck* con Carlos Kleiber en el foso es indicativo de excelencia y de interés absoluto, no sólo por los precedentes familiares (recordemos, su padre Erich había estrenado la obra en Berlín en 1925), sino por su especial vitalidad orquestal, por su intensidad eléctrica, férreo control, variadísima paleta tímbrica, idioma expresivo, refinamiento y cuidadísimo acompañamiento a los cantantes. El aficionado bien informado recordará también que Carlos Kleiber dejó a todo el equipo de grabación de EMI, a la orquesta (la Staatskapelle de Dresde), a cantantes y coro un palmo de narices una hora antes de empezar sus sesiones de la grabación comercial, negándose en redondo a grabar una sola nota de esta ópera maestra. Así las cosas, una grabación en vivo de Carlos Kleiber dirigiendo *Wozzeck*, suponía *a priori* un verdadero acontecimiento fonográfico. Pero los piratas no

son muy de fiar, como bien es sabido, y esta grabación de sonido plausible, tiene sin embargo algunos defectos (numerosos *tics* en los cambios de escena, lo que denota un mal uso del *editing*, además de que ya el primer compás está suprimido —empieza con el solo de oboe, pero el pasaje de cuerdas y tambor no existe—) que no son de recibo en una versión de este calibre. Por lo demás, el equipo vocal está perfectamente conseguido e integrado en el drama, la dirección es sensacional, como ya se ha dicho, y el sonido en estéreo, posiblemente de una retransmisión radiofónica, proporciona al oyente una información bastante acertada de lo que fue esa noche del 27 de noviembre de 1970 en la Ópera de Múnich. Nuestro consejo, de todas formas, es que espere a que un sello legal, serio y de mejores cualidades técnicas (Orfeo, Audite, Testament), publique de nuevo esta versión legendaria con todas las bendiciones y con la importancia que requiere.

Enrique Pérez Adrián

con Pittsburgh. La solidez de su batuta firma en este caso una *Fantástica* de Berlioz que tiene más de sinfonía que de fantástica. El empuje es, sin duda, la mayor virtud de esta lectura hecha con los pies en el suelo, bien planteada y enraizada en el vigor de *tempi* óptimos. El encaje perfecto de sus tramos de resolución más compleja habla claramente de la atención con la que se cuida lo escrito en esta partitura intemporalmente innovadora. Hay, igualmente, un deseo de reflejar su modernidad resaltando algunos de sus hallazgos tímbrico-armónicos más conspicuos. En este sentido hay que glosar el buen trabajo de la formación americana. Menos atractivo resulta, sin embargo, el rigor con el

que Janowski hace prevalecer métrica sobre flexibilidad, perdiendo una libertad de fraseo que redondearía su interpretación. Le cuesta entrar a un juego con el que hubiese dado a su versión un encanto que habría rozado lo idóneo. No obstante, el oyente llegará al final de la audición con la sensación de haber escuchado un trabajo bien hecho. Excelente, a continuación, la traducción de la *Obertura*. Rotunda, contundente y tocada con un rendimiento orquestal mejor incluso que el de la *Sinfonía*.

La buena calidad de ambas tomas sonoras pone el broche a un disco que se escucha con interés.

Juan García-Rico



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 (Orquesta-
ción de TAMAS BATIASHVILI)

KANCHELI:

"V & V" para VIOLÍN, ORQUESTA DE CUERDA Y VOZ grabada
(1994)

LISA BATIASHVILI / SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERIS-
SCHEN RUNDFUNKS / ESA-PEKKA SALONEN

PART: SPIEGEL IM SPIEGEL

RACHMANINOV: VOCALISE

LISA BATIASHVILI / HÉLÈNE GRIMAUD



www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

BIBER:

Sonatas del Rosario. DANIEL SEPEC, violín; HILLER PERL, viola da gamba; LEE SANTANA, archilaúd y tiorba; MICHAEL BEHRINGER, clave y órgano.
2 CD COVIELLO COV 21008 (Gaudisc). 2009. 125'. DDD. **PN**



Con tres violines diferentes firmados por Jacobus Steiner, el violinista Daniel Sepec

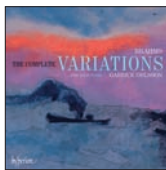
(Fráncfort, 1965) hace su particular acercamiento a una de las grandes colecciones violinísticas del siglo XVII, las *Sonatas del Rosario* de Heinrich Ignaz Franz von Biber, quince sonatas para violín y continuo escritas en *scordatura* (esto es, cada una exige una afinación diferente de las cuerdas del instrumento) y una *Passacaglia* para violín solo de cierre. La interpretación del violinista alemán es muy elegante, moderada en contrastes, con *tempi* que tiran a lentos, más meditativa que fantasiosa, con el riquísimo componente ornamental bien integrado en la propia línea musical y un bajo continuo de sugerente y suficientemente variada presencia, que además sabe aportar en algunos momentos gotas de sabor improvisatorio (ese órgano en *La Anunciación*, por ejemplo). Domina pues el sentido lírico, aunque Sepec sabe ser también dramático cuando la ocasión lo requiere, como en la soberbia chacona de la *Sonata n.º 4*, o pretendidamente oscuro, como en el lamento de la *n.º 6*. Las floridas figuraciones tienen también la exuberancia y el brillo que exige el estilo, como en los finales de la *n.º 8* o de la *n.º 10*, este de espectacular virtuosismo. El *Passacaglia* final, tan intenso como transparente, tiene además algo de solemne. Una estupenda versión, que se une a una lista nutrida (de Holloway a Reiter, de Goebel a Bismuth), pues las *Sonatas del Rosario* han tenido especial suerte con la discografía en los últimos 25 años.

Pablo J. Vayón

BRAHMS:

Variaciones completas para piano. GARRICK OHLSSON, piano.
2 CD HYPERION 67777 (Harmonia Mundi). 2009. 107'. DDD. **PN**

Garrick Ohlsson presenta en dos discos todas las obras para piano de Brahms que tienen forma de variaciones. Su apuesta



es clara, con un Brahms presente, férreo y muy articulado, con una forma de expresarse muy concisa que no deja lugar a dudas sobre su tenaz y sólida expresividad. Su concepción tiene grandeza y fluye a favor de una visión romántica que se distingue por una gran irradiación poética. El intérprete consigue transmitir una efectiva comunión entre la efusión y la sutilidad, aunque esta última depende básicamente de las dinámicas y no de su paleta sonora. Ohlsson interpreta un Brahms cotidiano, macizo, denso, condensado en una técnica inapelable y que no está reñido con la agilidad ni la soltura. Es reconfortante, ya que transmite vitalidad y emoción, al tiempo que nos redescubre las obras con fervor y palpación. Su solidez es abrumadora, al igual que su brillante técnica: Ohlsson suma con una visión poderosa, quizás poco aérea pero aferrada a la sinceridad. Brahms noble, veraz, elegante y también exquisito; romanticismo sin concesiones a lo inconsistente y con la mirada puesta serenamente en el espíritu apasionado y más arrebatado del de Hamburgo.

Emili Blasco

CAGE:

Etudes boreales. Harmony. 10'40.3". FRIEDRICH GAUWERKY, violonchelo; MARK KNOOP, piano. WERGO WER 6718 2 (Diverdi). 2009. 59'. DDD. **PN**



La carrera de Cage se puede dividir en tres etapas. La primera, la de los sonidos fundamentalmente dulces, naïfs, se caracteriza por la invención del piano preparado. Los sonidos se vuelven abruptos en la segunda y extensa etapa, dominada por el azar. El tercer período, el de los últimos y fértiles años, arroja obras de gran calado y de una notable profundidad del sonido. Esa aridez que se observa en el Cage posterior a 1950, está presente en la grabación del sello Wergo, un jalón más en esta edición que sobre el autor norteamericano viene dedicando el sello germano. Es un Cage especialmente difícil, tanto para la escucha como para la propia interpretación, de lo que el mismo Cage era consciente. De

hecho, los *Etudes boreales*, de 1978, no se han grabado apenas en disco, por lo que es particularmente interesante esta aproximación que efectúa el dúo formado por Friedrich Gauwerky y Mark Knoop, que como ocurre en tantas ocasiones, abordan el material como si de un álbum conceptual se tratara. Parten de una idea de Cage para elaborar un mundo casi propio, pues la implicación del intérprete aquí es fundamental, no ya sólo por el margen de libertad dado por Cage, sino porque no resulta fácil reunir técnica, concentración para conformar las secuencias sonoras dentro de los márgenes de silencios que abundan en las propuestas de Cage y, además, dar al oyente un producto atractivo. Para esto último, los intérpretes acuden a una serie de piecitas llamadas *Harmony*, que Cage compuso como simple ejercicio, para situarlas entre las dos versiones que aquí hacen de los *Etudes* y, además, insertan una página de 1955, una pieza de indeterminación gráfica (10'40.3", para cuerdas) que es de alta aridez en la escucha. Los *Etudes boreales* son una de esas no pocas piezas del catálogo de Cage en donde los procedimientos de azar (la recurrencia, en concreto, a los mapas de las estrellas para fijar *dónde* debe tocar el instrumentista) no aseguran una sonoridad complaciente; todo lo contrario, el sonido puede resultar tan especulativo y errático como en la más, supuestamente, intrincada pieza de técnica serial de la época de los cincuenta. Y es que, por caminos distintos, Cage se aproxima a aquellos postulados de gran abstracción en Europa.

Es interesante la lectura sosegada del texto que acompaña al disco, un análisis particularmente lúcido, por parte de Hanno Ehrler, de los motivos, tanto musicales (Cage requiere que el chelista, en *Etudes boreales* toque sin vibrato), pero también sociales, que llevan a Cage a explorar en partituras como las aquí presentes.

Francisco Ramos

CARESANA:

L'adoratione de' Maggi y otras cantatas napolitanas. I TURCHINI. Director: ANTONIO FLORIO. GLOSSA GCD 922601 (Diverdi). 2009. 69'. DDD. **PN**

Antonio Florio fue desde finales de los 80 el gran reactivador del repertorio barroco napolitano. Un compositor como Cristoforo



Caresana (c. 1640-1709), veneciano de origen pero que hizo casi toda su carrera en la

Nápoles de la Capilla Real, los Conservatorios, los oratorios y el Tesoro de San Gennaro, sería hoy una rareza absoluta si no fuera porque Florio y sus Turchini desempolvaron sus cantatas navideñas y sus obras policorales hace un par de décadas. En esta primera colaboración del director de Bari con Glossa, Florio contextualiza cuatro cantatas de Caresana con un par de sonatas de Pietro Andrea Ziani, quien fuera su profesor en Venecia.

Las tres cantatas "Per la Nascità di Nostro Signore" aquí incluidas (*La Veglia*, *Demonio*, *Angelo e tre pastori* y la que da título al CD: *L'adoratione de' Maggi*) están escritas para 5 y 6 voces e instrumentos, mientras que la cuarta (*Sembra stella felice*, *Partenope Leggiadra*) es una obra para voz solista dedicada a San Gennaro. Entre los solistas, encontramos a habituales del conjunto napolitano desde sus primeros registros para Symphonia, como Giuseppe Naviglio, Rosario Totaro o el inimitable Pino de Vittorio y algunas voces nuevas, como la del contratenor Filippo Mineccia y las de las sopranos Valentina Varriale y Maria Grazia Schiavo, esta última espléndida en la *Partenope*, que pone en pie con una fogosidad y una intensidad fuera de lo común. Con un equipo instrumental reducido (voz por parte), un bajo continuo rico y muy sugerente y una percusión con muy apreciable participación en las obras navideñas, las interpretaciones de Florio apuestan por la teatralidad y el fuerte contraste de atmósferas y colores, logrando un fresco vivísimo del variado y apasionante universo napolitano de la época.

Pablo J. Vayón

ELDUAYEN:

Obras para órgano. ESTEBAN ELIZONDO, órgano. AEOLUS 10681 (Gaudisc). 2009. 64'. DDD. **PN**



Desde el gran órgano neoclásico de la Catedral del Buen Pastor de San Sebastián, construido en 1953 por la azeitarra OESA (Organería Española Sociedad Anónima), el guipuzcoano

Esteban Elizondo se aproxima con mucha convicción a la figura del padre Tomás de Elduayen (Elduayen, 1882 - San Sebastián, 1953), un autor humilde al corriente de las nuevas estéticas de su tiempo pero, también, un poco esquinado en la tradición musical vasca y en las expresiones litúrgicas que le eran afines, por lo que quizás haya oyentes a quienes les cueste más de lo habitual "entrar" en su música. Elizondo lo sitúa en la línea de Beohide, Urteaga o Torres en tanto que creador de piezas breves, acuarelas o pinceladas sin (aparentemente) grandes pretensiones, caso de los seis números agrupados en la pequeña colección *Retablo andaluz* o de las varias obras individuales que lo mismo honran *A la Virgen de Guadalupe*, evocan una *Puesta de sol* o descienden al silencio de un *Nocturno*, siempre sobre armonías claras, transparentes y placenteras, sólo a veces atrevidas, bordeando la politonalidad, y sobre un melodismo noble, llano y amplio, no por ello menos intimista o sugerente (*Elegía*, o *Al Cristo de la Expiración*). Pero, en verdad, el arte de Elduayen parece pedir algo más: comunión espiritual, y es ahí donde, según el caso, el encuentro (o el desencuentro) será más o menos acentuado. Sea como fuere, toda recuperación de nuestro patrimonio musical es importante, y en ese sentido Elizondo vuelve a merecer no sólo nuestro apoyo, sino, sobre todo, nuestro aplauso.

Asier Vallejo Ugarte

FERNÁNDEZ BLANCO:

Vals triste. Impresiones montañosas. Obertura sinfónica. Pequeña suite. Tres piezas breves. Dos danzas leonesas. Obertura dramática. Suite de danzas antiguas.

FILARMÓNICA DE MÁLAGA. Director: JOSÉ LUIS TEMES. 2 CD VERSO VRS 2094 (Diverdi). 2008. 114'. DDD. **PN**



Una empresa como la de este doble CD siempre es bienvenida, loable y oportuna, pues reúne y perpetúa toda la obra sinfónica de Evaristo Fernández Blanco (Astorga, 1902-Madrid, 1993) en primeras grabaciones mundiales. De las trece piezas orquestales que compuso el autor leonés, ocho son las que han sobrevivido, ahora transmitidas por José Luis Temes, inquieto e infatigable tra-

Zdenek Chalabala

INSUPERABLE SÁRKA



FIBICH: Sárka. MARIE PODVALOVÁ (Sárka), MARTA KRÁSOVÁ (Vlasta), LUBOMÍR HAVLÁK (Čtírad), VÁCLAV

VENDAR (Príncipe Premysl), JAROSLAV VEVERKA (Sacerdote Vitoraz), MILADA SUBRTOVÁ (Libyňa). CORO Y ORQUESTA DEL TEATRO NACIONAL DE PRAGA. Director: ZDENEK CHALABALA. 2 CD SUPRAPHON SU 3983-2 (Diverdi). 1953. 136'. AAD. **PN**

Este doble CD nos propone un viaje en el tiempo de casi sesenta años: marzo de 1953, cuando mueren Stalin y Prokofiev, un registro a partir de una producción del Teatro Nacional de Praga. Un reparto magnífico, con la voz poderosa, incisiva, matizadísima de la soprano Marie Podvalová; y la voz dulce y como envuelta en elegancia (no ya elegante, sino tam-

bién *envuelta*) del tenor Ludomír Havlák. Excelente el resto del reparto, desde la voz profunda y sin embargo a menudo lírica de la contralto Marta Krásová, hasta las voces de las solistas de la partida de Sárka. Por lo demás, la dirección es de uno de esos maestros que ganan con el tiempo, esto es, que dirigen cada vez mejor después de haber desaparecido hace años: Chalabala murió en 1962, y desde entonces sus registros no hacen más que crecer en el recuerdo, en las discotecas, en las radios, en las reediciones que asombran. Su *Rusalka* y sus *Poemas sinfónicos* de Erben (Dvorák, ambos), y sus grabaciones de óperas de Smetana, son momentos culminantes que parecían inalcanzables, pero que pueden serlo



con fonogramas como el de esta *Sárka*. Un fonograma que ha estado oculto demasiados años. Es el momento de volver a disfrutarlo por sus calidades indiscutibles. El sonido, lógicamente y a pesar de revisiones, es histórico. Pero es una de esas joyas que Supraphon oculta en su archivo sin fin.

Santiago Martín Bermúdez

Alexander Rudin

DELICIAS RUSAS

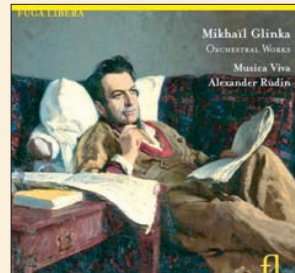


GLINKA: Obertura en re mayor. Obertura en sol menor. Cuatro romanzas. Sinfonía en si bemol mayor. Tres danzas de "Una vida por el zar".

Kamarinskaia. Vals-fantasia. OLGA SENDERSKAIA, soprano; ALINA SHAKIROVA, mezzosoprano; PETR NOVIKOV, bajo; ILIA KONOVALOV, violín; VITALI NAZAROV, oboe; ALEXANDER RUDIN, violonchelo. MUSICA VIVA (ORQUESTA DE CÁMARA DE MOSCÚ). Director: ALEXANDER RUDIN. FUGA LIBERA FUG571 (Diverdi). 2010. 73'. DDD. **PN**

Quien mire con desdén este disco porque sólo vea en él una selección de obra menor de un compositor históricamente importante pero que salvo un par de óperas poco más ha dejado a la posteridad que se alimenta de una suerte de monodieta, se equivocará de cabo a rabo. Y si lo deja pasar llevará en el pecado la peniten-

cia. Por el contrario, quien se deje llevar por esta tentación aparentemente inocua hallará uno de los discos más deliciosos dedicados a la música rusa que habrá escuchado en años. Más que eso, escuchará a Glinka con oídos nuevos, contextualizado de modo primoroso por el conocimiento del estilo y sus derivadas que demuestra Rudin, por el virtuosismo de su orquesta y por la belleza de una música —eso por encima de todo— que estaba en el olvido. Las dos oberturas idealizan los recursos rossinianos y las danzas de *Una vida por el zar* nos enseñan al fin en dónde pudo beber Chaikovsky, mientras las romanzas muestran esa alma rusa que en su autor era también la que se le había educado en el almario europeo. A eso se añade la reconstrucción de Petr Klimov de lo que quedó de una sinfonía inacabada y de los fragmentos de ballet descartados de *Una vida por el*



zar —para conservar la simetría de la ópera, no porque no le gustaran al autor— y una antológica —como lo es todo el disco— versión de *Kamarinskaia* en la que la orquesta de cámara deja apreciar a la perfección texturas, colores y casi se diría que sabores. Un disco precioso, una pequeña joya que demuestra que aún la fonografía —gracias a gentes como Michel Stokhen, el alma de Fuga Libera— puede ser un arte. No lo dejen pasar.

Claire Vaquero Williams

bajador en estos menesteres, al frente de la eficaz Orquesta Filarmónica de Málaga. Tiene la música de Fernández Blanco tintes nacionalistas mezclados con aires renovadores, los cuales supusieron un impedimento para su difusión, mucho menos

posible en su día que lo que en verdad merecía. Al *Vals triste*, que el compositor escribió a sus dieciocho años, siguen *Impresiones montañosas*, Premio Extraordinario del Conservatorio de Madrid en 1921, la sencilla *Obertura sinfónica* (1925), *Pequeña*

suite para orquesta de cuerda (1929), *Tres piezas breves* (1930) de tonalidad más atrevida y *Dos danzas leonesas* (1932), música, según los casos, de carácter académico, regionalista o receptora de la atmósfera europea del momento. Por encima del con-

junto sobresale, con diferencia, la *Obertura dramática*, de 1940, notable testimonio de la amargura y frustración del autor como consecuencia de la Guerra Civil, en la que él se situó en el bando perdedor. El horror del conflicto, las atrocidades de una parte y otra, los bombardeos aéreos... todo ello desemboca con mano maestra en el homenaje a los héroes, con citas musicales al bando republicano, incluidas unas notas de *La Internacional*: obra brillante y lograda. Finalmente, descolgada de las demás, una composición muy tardía, *Suite de danzas antiguas*, estrenada en 1985, eco de las suites europeas históricas, con sus *Preludio, Pavana, Minué, Gavota y Saltarello*. Un *bonus* con fragmentos de una entrevista al músico realizada en 1990 por Carlos Cruz de Castro cierra el doble compacto, que supone un acierto y un acto de justicia.

José Guerrero Martín

GOUVY:

Iphigénie en Tauride. CHRISTINE MASCHLER, soprano; VINZENZ HAAB, barítono; BENJAMIN HULETT, tenor; EKKEHARD ABELE, bajo. KANTOREI SAARLOUIS. LA GRANDE SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE. Director: JOACHIM FONTAINE. 2 CD CPO 777 504-2 (Diverdi). 2006. 106'. DDD. **PN**

Sinfonía n.º 6 op. 87. Sinfonietta op. 80. DEUTSCHE RADIO PHILHARMONIE SAARBRÜCKEN KAISERLAUTERN. Director: JACQUES MERCIER. CPO 777 380 (Diverdi). 2007. 58'. DDD. **PN**



Quizá tomando como modelo las *Escenas del Fausto* de Goethe de Schumann pero sin perder de vista la poderosa estructura de los oratorios de Mendelssohn, Gouvy creó esta *Iphigénie en Tauride* significativamente subtitulada *Escenas dramáticas para cuatro solistas, coro y orquesta sobre J. W. von Goethe*. Desde luego la influencia del romanticismo germánico se percibe de inmediato con sólo empezar a escuchar la magnífica Introducción, que es el nombre dado en esta ocasión a la obertura o preludio. Viene después el primero de los muchos —y magníficos— números destina-

dos al coro, que evoca en nosotros la influencia de Mendelssohn en particular y, como habíamos apuntado, del romanticismo germánico en general. Los números encomendados a los solistas vocales —sobre todo recitativos y ariosos más que arias propiamente dichas y algún que otro número para más de una voz— tienen interés pero palidecen un tanto ante la potencia y belleza de los coros de claro ascendente oratorial más que operístico. Y no es por la labor de los solistas, que se empeñan a fondo, sino por la propia escritura de Gouvy que otorga claro protagonismo al coro y a la orquesta en detrimento de los solistas. Por cierto, excelente también la labor de coro y orquesta a las órdenes de un director eficaz.

También de Gouvy nos llega otro excelente disco con dos obras sinfónicas en versiones asimismo destacables por su calidad y compromiso que se suman al reciente redescubrimiento del hasta hace poco olvidadísimo compositor francés. Como la obra anteriormente reseñada, su *Sinfonía n.º 6* acusa la influencia del romanticismo germánico y acaso haya algún que otro apunte berlioziano quizá por su contenido dramático. Bien distinta es la luminosa *Sinfonietta*, de claras reminiscencias mendelssohnianas —en algún momento indistinguibles— aunque también pueda recordar episodios felices de Schubert y hasta de Beethoven. Y todo ello servido en óptimas condiciones. Muy interesante.

Josep Pascual

GRAUPNER:

Cantatas de Navidad. VERONIKA WINTER, soprano; FRANZ VITZTHUM, contratenor; JAN KOBOW, tenor; MARKUS FLAIG, bajo. DAS KLEINE KONZERT. Director: HERMANN MAX. CPO 777 572-2 (Diverdi). 2010. 74'. DDD. **PN**



Christoph Graupner (1683-1760) constituye otro de los casos de compositor barroco de extraordinaria fecundidad. En el campo concreto de las cantatas religiosas produjo una asombrosa cifra superior a las 1400, número sólo superado por Telemann. De las más de 50 de tema navideño, Max ha seleccionado cinco. Es interesante comprobar en ellas que, a pesar de ser Graupner casi un estricto

contemporáneo de Bach, al que únicamente sobrevivió diez años, sus cantatas demuestran la evolución clara hacia un idioma casi galante, una prueba más de la tantas veces aducida posición “conservadora” del autor de *El arte de la fuga*. Max afronta con buen hacer la levedad y hasta cierta ingenuidad —Accompagnato inicial de *Das Licht des Lebens scheint hell*— de estas amables músicas, consiguiendo una apreciable fluidez melódica y valiosas prestaciones instrumentales. Las voces solistas son más bien discretas, sobresaliendo posiblemente el bajo Flaig, pero que en todo caso cumplen con su parte en este interesante rescate discográfico.

Enrique Martínez Miura

HAENDEL:

Israel en Egipto HWV 54. JULIA DOYLE, MARTENE GRIMSON, sopranos; ROBIN BLAZE, contratenor; JAMES OXLEY, tenor; PETER HARVEY, STEPHAN MACLEOD, bajos. ARSYS BOURGOGNE. CONCERTO KÖLN. Director: PIERRE CAO. 2 CD ELOQUENTIA EL 1022 (Harmonia Mundi). 2009. 88'. DDD. **PN**



Grabación en vivo (concepto un tanto relativo, porque se llevó a cabo en tres fechas diferentes y en tres sitios distintos) de uno de los más justamente celebrados oratorios haendelianos, que tiene una partitura coral intensa y brillante, y un impulso dramático de contagioso magnetismo. Cao lo entiende así, de forma que el coro *He gave them hailstones for rain* se nos presenta trepidante, enérgico y con un idioma haendeliano impecable, mientras el comienzo del Éxodo ha sonado triste y nostálgico. El tercio final de la obra tiene la grandeza, brillantez y exaltación del triunfo, aspecto que a Haendel se le daba como hongos. El coro luxemburgués quizá no alcance la excelencia del Monteverdi (con Gardiner, en cualquiera de sus dos registros, el más antiguo de Erato o el más reciente de Philips; escúchense ambos en *He rebuked the Red Sea*) pero en todo caso es una más que notable formación que responde con agilidad y maleabilidad a las demandas de su titular, ofreciendo una prestación irreprochable (el complicado *Moses, and the children of Israel* es todo un ejemplo). El número que sigue al citado, *He sent a thick darkness*, ilustra perfectamente el

contraste que Cao consigue de su coro y orquesta, el magnífico Concerto Köln, que ofrece una interpretación sobresaliente, aunque la toma sonora no les favorezca especialmente. Los solistas también se desempeñan con acierto en su más breve pero comprometido papel, con el buen Robin Blaze a la cabeza y un Oxley que despacha con soltura el nada fácil *The enemy said*. Un álbum, en fin, que resulta muy disfrutable, aunque quienes tengan las versiones de Gardiner antes apuntadas tampoco echarán de menos la que ahora comentamos. Cabe recordar que tanto Gardiner como Cao se decantan por la versión en dos partes, mientras que Parrott (EMI) ofrecía en la suya la extensa —y no tan atractiva— primera parte de la obra, por lo que no es una versión, en sentido estricto, comparable.

Rafael Ortega Basagoiti

HAENDEL:

Scipione HWV 20. DEREK LEE RAGIN (Scipione), SANDRINE PIAU (Berenice), DORIS LAMPRECHT (Lucejo), OLIVIER LALLOUETTE (Erando), VANDA TABERY (Armira), GUY FLETCHER (Lelio). LES TALES LYRIQUES. Director: CHRISTOPHE ROUSSET. 3 CD APARTÉ/AMBROISIE AP005 (Harmonia Mundi). 1993. 171'. DDD. **PN**



Con libretto de Paolo Antonio Rolli, Haendel escribió *Scipione* mientras estaba escribiendo *Alessandro* (recordemos que el músico de Halle era la versión barroca de la multitarea, que se le daba como hongos), y la estrenó en 1726 con un elenco en el que destacaban los *castrati* Baldi y Senesino y la soprano Cuzzoni. La ópera fue recuperada en 1730, pero luego no volvería a ver la luz hasta su recuperación en el Festival de Göttingen en 1937. Uno de sus modernos apóstoles ha sido Christophe Rousset, que la recuperó para el Festival de Beaune en 1993, mientras en paralelo se llevaba a cabo esta grabación, inicialmente editada por FNAC y ahora recuperada por Aparté. La ópera, basada en la vida del general romano Escipión el Africano, es la típica historia de amores frustrados y clemencias, y Haendel dibuja la música con el acierto que le proporciona ese olfato dramático tan singular, siempre presente en sus óperas. *Scipione* tiene así

momentos de indudable grandeza, como la obertura y marcha inicial o la larga primer aria de Berenice, la vibrante aria de la misma al final de la escena 7 (*Vanne...*) o el no menos trepidante final del segundo, aunque es cierto que los recitativos y el curso general no tienen la intensidad de algunas otras obras de madurez, como *Julio César*. Con todo, hay música muy bella en esta obra, que todo buen haendeliano querrá conocer. Dado que esta es la única grabación existente de esta obra y que ha estado (hasta la reedición que ahora se comenta) "desaparecida" largo tiempo, hay que darle la bienvenida, sobre todo porque, viendo el vaso medio lleno, hay muchísimo que disfrutar en la elegante y briosa interpretación de Rousset y su orquesta, y sobre todo en la portentosa interpretación de Sandrine Piau, una cantante excepcional que se luce en una interpretación sencillamente sensacional. También brilla a nivel muy alto Ragin, en una de las mejores interpretaciones discográficas que recordamos. Por desgracia, el resto del elenco dista de estar a este nivel. Lamprecht cumple con suficiencia, y aunque supera bien las agilitades y convence en su difícil cometido al final del segundo acto, no termina de emocionar. Tiene además un paso muy evidente y la entonación no es siempre segura. Fletcher, con una voz engolada y estridente, y entonación dudosísima, es un verdadero suplicio en cada una de sus arias. Tabery y Lallouette cumplen muy bien (especialmente este último) en sus breves cometidos. En resumen, álbum con muchas luces y algún lunar importante, pero como aquellas superan a éstos, y la música es muy hermosa, sea bien recibido.

Rafael Ortega Basagoiti

HARVEY:

Scena. Jubilus. Speaking.

ELIZABETH LAYTON, violín; SCOTT DICKINSON, viola. SINFÓNICA DE LA BBC. Director: ILAN VOLKOV. AEON AECD 1090 (Diverdi). 2009. 55'. DDD. 0 PN



El británico Jonathan Harvey (n. 1939), que ha transitado por buena parte de los lenguajes contemporáneos, se distingue por la asunción de un misticismo que bebe, sobre todo, en la Antroposofía de Rudolf Steiner, con quien comparte la necesi-

dad de que en toda obra de arte lo irracional y lo espiritual han de jugar un papel esencial. El acercamiento al budismo, que ha sido el motor de diversas partituras del músico ya grabadas en disco con anterioridad (*Bhakti, Cuarteto n.º 2*), es de nuevo el hilo vertebrador del programa que presenta ahora el sello Aeon, un disco espléndidamente producido en el que, con el título general de *Speakings*, se recogen tres piezas de estilo concertante compuestas entre 1992 (*Scena*) y 2007-2008, fecha de la propia *Speakings*, para once solistas y electrónica, probablemente una de las más ambiciosas creaciones de Harvey, pero que también supone una de sus más grandes decepciones, pues el tratamiento que hace de los elementos puramente sonoros (una orquesta que toma el papel de gran cantor, simulando el aprendizaje del habla por parte de los humanos) es de muy escasa consistencia, además de estar empañada buena parte de la obra por la sombra de Olivier Messiaen, como se sabe una de las influencias mayores del autor británico. Al lado de una concepción mucho más sutil y convincente del concierto con solista en las otras dos piezas del disco, también más breves (*Scena, Jubilus*), con un tejido instrumental que sabe adaptarse perfectamente a las dimensiones sonoras y a la espacialización que demanda la escritura para conjunto, esta *Speakings* falla por una duración demasiado amplia, lastrada por un material que en lo sonoro mezcla lo grotesco del inicio con lo sublime de un tercer movimiento en el que el empleo de técnicas tomadas del Messiaen de *Des canyons aux étoiles*, deja de ser un homenaje para convertirse en recurso gratuito (préstamo impúdico) para otorgar una supuesta trascendencia al discurso.

Francisco Ramos

HENZE:

Sonata für sechs Spieler.

Margareten-Walzer. Ländler. La mano sinistra. Toccata mística.

Epitaph. Trio in drei Sätzen.

Oda al dodicesimo apostolo. An Brenton. Klavierstück für Reinhold. Serenade. Adagio, adagio.

ENSEMBLE RECHERCHE. WERGO WER 6727 2 (Diverdi). 2009. 61'. DDD. 0 PN

Cualquiera que conozca mínimamente la música de Hans Werner Henze (n. 1926), sabe que buena parte de su mejor



Hilary Hahn

TCHAIKOVSKY y HIGDON: Conciertos para violín

Vasily Petrenko

Junto al *Concierto para violín* de Tchaikovsky, la joven violinista presenta la primera grabación mundial de la obra ganadora del premio Pulitzer 2010, el *Concierto para violín* de la compositora norteamericana Jennifer Higdon.

La acompaña para la ocasión la Royal Liverpool Philharmonic Orchestra bajo la batuta de Vasily Petrenko.

HILARY HAHN, VIOLÍN

ROYAL LIVERPOOL PHILHARMONIC ORCHESTRA

VASILY PETRENKO



deutschegrammophon.com



universalmusic.es

EN CASTELLANO



www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET



producción está en la obra para pequeño formato, donde el autor no se puede permitir ese tono expansivo que no siempre funciona en las amplias piezas dramáticas. Henze, un poco como ocurre en Carter, maneja el lenguaje del siglo XX como un material de gran flexibilidad, sin estar sujeto a tendencias marcadas. Como en el norteamericano, hay en Henze un punto de anclaje en la Escuela de Viena, pero la diferencia está en que Carter toma siempre como modelo el plan general inaugurado por los vieneses y en Henze hay normalmente un apartamiento de aquellos postulados hasta retrotraerse a lenguajes anteriores, como se manifiesta en buena parte del programa aquí contenido, piezas de cámara en las que es fácil seguir la huella del estilo melódico de Franck en las suaves líneas de piezas de extraordinario acabado, como el *Adagio, adagio*, de 1992 o la *Toccata mística*. El legado del último Brahms y el de la escuela de Franck se manejan aquí como soportes de la escritura del Henze que va de 1977 (*Ländler*) hasta el *Trio in drei Sätzen*, de 1998. En cualquier caso, a Carter y Henze les une el que la mayor parte de las piezas del registro están inspiradas en homenajes a distintas figuras de la música y del pensamiento y, también como sucede en Carter, sobre todo el de la última época, las composiciones de pequeño formato parecen convenir a esta particular forma de agradecimiento (instrumentistas como Menuhin, por ejemplo, presente, en el recuerdo, en la pieza *Serenade*).

La autoría del disco de Wer-go la deberían compartir por igual el compositor y el grupo de intérpretes, en Ensemble Recherche en plena forma, capaz de insuflar a esta música un tono que muchas veces pasa inadvertido en Henze, el de una sensualidad y un refinado gusto en el tratamiento de los timbres, que en manos de instrumentistas menos expertos, desproveerían a esta música de su especial color. En buena parte gracias al depurado tratamiento del Recherche, llaman la atención aquí fragmentos de música de gran pureza: el concentrado Andante cantabile, segundo movimiento de la *Sonata para seis intérpretes*, de 1983, en donde el teclado irrumpe con una polirritmia que remite al Ligeti que en esos mismos años

comienza a componer sus *Études pour piano*, la pieza *Margareten Walzer*, una formidable miniatura para piano, la intensa *Ode al dodicesimo apostolo*, y, por supuesto, esa página final del programa, un *Adagio, adagio*, también titulado *Serenata para violín, violonchelo y piano*, que con ecos del clasicismo más profundo, desgrana de manera noble e intensa un trozo de palpitante, desgarradora música.

Francisco Ramos

HUBER:

Ein Hauch von Unzeit VIII.

Transpositio ad infinitum.

Lazarus. Raube Pinselspitze.

Ruhe sanft. Partita. ALEXIS DESCHARMES, violonchelo; SEBASTIEN VICHARD, piano, clave; JEAN-BAPTISTE LECLÈRE, percusión. AEON AECD 1089 (Diverdi). 2009. 62'. DDD. PN



El sello Aeon, en otra de sus producciones cuidadas hasta el más mínimo detalle y con un sonido suntuoso, propone un programa enteramente dedicado a la música de cámara de Klaus Huber (n. 1924), una de las figuras indiscutibles de la música contemporánea europea, con el violonchelo como instrumento conductor. Alexis Descharmes ofrece un panorama en el que la obra para escrita por Huber para este instrumento se halla adornada por la incorporación de timbres que, como en el caso de las percusiones coreanas (*Raube Pinselspitze*) o el piano (*Lazarus*), enriquecen sobremanera el acercamiento a una música que, como siempre en Huber, es muy exigente para el oyente, pues en ella se dan la mano tanto componentes humanísticos y espirituales como una idea especialmente abstracta en la consideración del sonido. Y es aquí, precisamente, donde encontramos auténticas sorpresas, pues no es fácil hallar en el Huber orquestal o coral soluciones tan renovadoras para su tiempo como las que se observan en piezas como la fascinante *Ein hauch von Unzeit VIII* (Un soplo de intemporalidad), con la que se abre este recital. La pieza está compuesta en 1972 y adelantada procedimientos caros a Sciarrino y al mismísimo Nono de una década más tarde. En el ensimismamiento del material, en lo enrarecido de la atmósfera, servida por el sonido de cuatro violonchelos, para los que parece haberse detenido el tiempo, se

transmite una introspección sonora y una escucha interior que harían las señas de identidad del último Nono. También se perciben aquí gestos que harán tan particular el lenguaje de Sciarrino, como son los sonidos casi a punto de desvanecerse y la fragilidad de los timbres. El suave percudir sobre el instrumento también es una técnica identificable en... Sánchez-Verdú. Otro momento sorprendente en el programa lo constituye el homenaje que Huber hace de la figura de Cage en *Ruhe sanft*, de 1992, en la que los cuatro violonchelos, además de imponer un discurso de sonidos mantenidos, parecen invocar al propio Cage ya fallecido con el empleo de unas voces no poco inquietantes. *Transpositio ad infinitum* y *Lazarus*, para violonchelo y piano, son otras tantas piezas que merecen conocerse de este recital, pues muestran que hay un valor del sonido que va mucho más allá del aparente juego virtuosístico y tras el riguroso aparato formal que las sustenta.

Francisco Ramos

ILLARRAMENDI:

Sinfonía nº 3 "Harri zuria".

Espacio sonriente. 52 Soka.

MAITE ARRUBARRENA, mezo; EDUARDO BARANZANO, guitarra. CORAL ANDRA MARI. SINFÓNICA DE EUSKADI. Director: RUBÉN GIMENO. AMAIA ZUBIRÍA, contralto; LUIS MENDO, guitarra eléctrica. SINFÓNICA DE LA RADIO ESLOVACA. Director: MARIAN VACH. SINFÓNICA BÚLGARA. Director: DEYAN PAVLOV. KARONTE KAR 7054. 1993, 2009-2010. 65'. DDD. PN



Con motivo de la grabación de la *Séptima Sinfonía* de Ángel Illarramendi (Zarautz, 1958), apunté en unas notas al disco que Illarramendi tiene una personalidad tan fuerte en la música vasca como la de su maestro Francisco Escudero.

Ahora sale al mercado la *Tercera Sinfonía*, en producción de Mahatssare y distribución de Karonte, los mismos que lanzaron hace dos años la *Séptima*. En este nuevo disco, se incluye la *Sinfonía "Harri zuria"* y figuran también el poema sinfónico *Espacio sonriente*, de 1992 y la breve pieza orquestal *52 Soka*, de 1994. La pieza más importante del disco es, sin duda alguna, la *Tercera Sinfonía "Harri zuria"*. Aunque no sea obra tan cohesionada ni muestre la madurez expresiva y formal de la *Séptima*,

tiene suficientes méritos y variedad en su diseño como para hacer de su escucha un auténtico disfrute. Composición sinfónico-coral, requiere mezzosoprano y una guitarra solistas. El primer movimiento se abre con una entrada inmediata y potente del coro. Se canta un poema simbólico de José Antonio Artze. El segundo tiempo, muy variado en las alternancias de orquesta, coro y solista vocal, muestra un alto grado de refinamiento instrumental. El poema *Udazkena beldu da* (Ha llegado el otoño) es del propio compositor, igual que los versos y la oración, basada en fonemas carentes de significado o el insistente verso "Arratseko kanpai urdiñak" (campanas azules del atardecer) del tercer movimiento, cuya introducción sinfónica es muy shostakovichiana. Hay pasajes claramente sarcásticos y un fuerte protagonismo del trombón, además de los dos solistas de la obra. *Espacio sonriente* ya fue grabado en 1996, pero se ofrece ahora en una nueva versión en la cual sólo queda del primer movimiento el *Adagio* inicial, ciertamente hermoso; se ha suprimido el *Allegro* y *Andante* que seguían, eliminando unos diez minutos de música. Es obra que responde bien a su título en los muy concisos movimientos segundo y tercero. En el cuarto y el quinto, más extensos, se cantan sendos poemas del compositor a cargo de una contralto: el primero es amoroso y el segundo un himno a la gestación y el nacimiento de un hijo. Respecto a *52 Soka* (Cuerda 52) se trata de una obra decididamente neoclásica y de sencilla y agradable escucha. Se echa de menos alguna información, aunque fuese mínima, sobre las tres obras que recoge este disco. La música e Illarramendi lo merecen, pues se ha hecho una buena aportación a la discografía española y a un compositor del que se pueden esperar grandes cosas.

Andrés Ruiz Tarazona

K. KHACHATURIAN:

Cipollino. SINFÓNICA DEL TEATRO

BOLSHOI DE MOSCÚ. Director: ALEXANDER KOPILOV. 2 CD MELODIYA MEL CD 10 01628 (Diverdi). 1977. 91'. ADD. PM



Este doble CD es una reedición de un registro de 1977. Tres años antes se había estrenado este ballet, *Cipollino*, de amplio aliento, de música facilita,

a menudo inspirada. Pongamos que los dos modelos extremos de música para ballet son, por una parte, Prokofiev, Stravinski y Chaikovski; y, por otra, Minkus. Es decir, de la música de danza que tiene valor por sí misma hasta la que apenas es sencillo (simple) apoyo para coreografías. Este sobrino de Aram Khachaturian hace una música más interesante y llevadera que la de Minkus, y proviene tanto de la vena satírica de tradición rusa (sin el aguijón de la escuela de Shostakovich, desde luego) como de lo más sencillo de lo acumulado en el siglo XIX, como las marchas de Rimski o los *capriccios* de éste y de Chaikovski. El Stravinski de *Petrushka* no está lejos como modelo. Pero el mundo de este ballet está más cerca de *Chout* y *El amor de las tres naranjas*.

El libreto que se inserta en el álbum se limita a una explicación de la trama y nada dice de Karen Khachaturian, moscovita de ascendencia armenia que nació en 1920, luchó durante la guerra mundial en el ejército rojo y regresó a sus estudios con la paz, estudiando con dos grandes, Shostakovich y Miaskovski. Algo pasa entre pista y pista: el conjunto está mal indexado. Sabemos que Karen Khachaturian compuso cuatro sinfonías, entre otras cosas. También compuso, como tantos, una *Sonata para violonchelo* destinada a Rostropovich. Y algunos himnos de repúblicas africanas de reciente independencia. No estaría mal conocer algo más de este compositor que, a juzgar por *Cipollino*, domina el color de la orquesta y la línea horizontal puramente diatónica. Como buen ballet, se compone de pequeñas piezas engarzadas, miniaturas descriptivas, música incidental, algunas de ellas espléndidas y cómicas; otras sugerentes, nocturnas. Sin elevarse nunca demasiado, podría ser excelente música para cierto tipo de películas, como la de aquellos viejos films italianos, desde los de De Sica hasta los de Scola, pasando por los de Fellini: esto es, Karen Khachaturian no sería un mal Nino Rota a juzgar por *Cipollino*. Y eso no es poco, desde luego que no. El disco suena muy bien, Alexander Kopilov y la Orquesta del Bolshói de Moscú desgranar magníficamente hora y media de una especie de secuencia *pop* para orquesta de conciertos. Que a menudo es una secuencia sencillamente encantadora, y que no desmerecería de las llamadas *Suites de jazz* de Shostakovich si las pusieran “al lado”.

Santiago Martín Bermúdez

KODÁLY: Sonata op. 8 para violonchelo solo. Sonatina. 9 Epigramas.

Romanza lírica. Adagio. NATALIE CLEIN, violonchelo; JULIUS DRAKE, piano.
HYPERION CDA67829 (Harmonia Mundi). 2009. 69'. DDD. PN



Como es sabido, la *Sonata op. 8* de Kodály, escrita durante la gran guerra, en 1915, es todo un desafío. No sólo por la amplia duración (aquí, casi 34 minutos) para una obra de cámara que, además, es para un solo instrumento. El violonchelo no estaba todavía tan instalado como ahora, no era tan apreciado, tan querido por su sonoridad penetrante. Kodály se adelanta un montón de años a compositores como Luciano Berio (que no ha nacido todavía, le faltan diez años justos) para extraer maneras, idioma, expresiones, timbres, etc., del violonchelo. No son las *Sequenze*, desde luego, pero abren el camino. Obras como el *Op. 8* de Kodály cambian el nivel de conciencia sonora, animan a ir por otro camino. Eso sí, estamos en la música tonal, con raíz popular, aunque el total cromático (por decirlo de algún modo) esté reclamando su parte. Antes del muy bartókiano *Finale* (investigan Bartók y Kodály el mismo terreno, es natural la semejanza), ese *Adagio* central hay que escucharlo con toda la tranquilidad tensa que necesita una página honda y llena de sugerencias. También merece una escucha semejante el *Adagio* de 1905, revisado en 1910. Prima hermana del *Op. 8* es la *Sonatina* de 1922, pero aquí le acompaña el piano. El tiempo ha pasado cuando Kodály compone las miniaturas de los *9 Epigramas*, de 1954, también para violonchelo y piano; y aquí es la sugerencia mínima la que impone su ley; una ley distinta, contraria, aunque sigamos en el mismo universo de acordes y hasta líneas tonales que no ceden al cromatismo y la disonancia, que en esos años parecen ser los *vencedores*. La *Romanza lírica*, en fin, es una pieza tardorromántica de un chavalín de 16 años. No un pecado juvenil, sino un acierto, un ejercicio muy bello. Natalie Klein es una de esas intérpretes ideales de este instrumento ahora tan apreciado. Tiene una capacidad cantabile y un sonido tan dulce y tan bello que no comprendemos bien de dónde

saca las asperezas necesarias para determinados momentos del *Op. 8*. Una virtuosa magistral. La acompaña espléndidamente el pianista Julius Drake. Pero en la *Sonata op. 8* Natalie Klein lleva a cabo ella sola la gran hazaña de este largo recorrido para violonchelo solo con alcances sinfónicos.

Santiago Martín Bermúdez

KOECHLIN: Obras para piano. Vol. 3.

MICHAEL KORSTICK, piano.
HÄNSSLER CD 93.261 (Diverdi). 2009. 77'. DDD. PN



Este tercer volumen de la música para piano solo de Charles Koechlin (1867-1950) incluye sobre todo obras de 1915-1916, pero también algunas posteriores, como la muy revisada *Vieja casa de campo op. 124* (1923-1933) y el algo tardío díptico de *Danzas para Ginger op. 163* (1939). Koechlin fue siempre él mismo, pero eso quiere decir que se hallaba dentro de una tradición. En su caso, la que va de Chabrier hasta Ravel y pasa por Debussy y por Satie. Y por Séverac, sin duda. No está lejos de cierto Albéniz. Una línea, una herencia que puede abarcar muchos nombres, porque Francia es rica en compositores y su influencia se deja sentir hacia el norte, mas también más al sur de los Pirineos en compositores hispanos que residieron a orillas del Sena. No importa que Koechlin sea mayor que Ravel, un año más joven que Satie, un poco más pequeño que Debussy. Esta música sugerente, pero más diatónica y más clara que la de Claude de France, tiene algo de poemática, aunque es sobre todo sugerente. No hay descripción en la *Casa de campo*, obra que podría ser de un músico que, aun así, no deja de tener en cuenta tanto a Musorgski de los *Cuadros* como al Schumann de las *Escenas infantiles*. Pero sí hay clasicismo en las dos *Sonatinas*. Hay brumas en el *Andante*, pieza breve pero no fugaz de las que no se resuelven y que dejan una inquietud. Hay en este recital mucha belleza contenida, delicada, callada, una música que, por ello, podría casar muy bien con la de Mompou. Todo eso es esta música sin dejar de ser el mundo cambiante y siempre refinado e insinuante de Koechlin. Estos 76 minutos comprenden piezas breves y miniaturas de una belleza

serena, elegante, doliente a veces, nunca patética, siempre ajena a lo romántico. Hace falta para interpretarlas un pianista de la categoría de Michael Korstick, con un toque que huye de la contundencia, incluso de lo diáfano, y que siempre acaricia lo grácil. Un excelente pianista para un repertorio poco conocido que ahora se completa en esta serie de piezas de Koechlin para piano solo, dentro de la recuperación de este magnífico compositor que, estimadísimo en sus días, sufrió un purgatorio tras su desaparición justo en la mitad del pasado siglo.

Santiago Martín Bermúdez

MAHLER: Sinfonía n.º 2 en do menor

“Resurrección”. RICARDA MERBETH, soprano; BERNARDA FINK, mezzosoprano. CORO DE LA RADIO HOLANDESA. ORQUESTA DEL ROYAL CONCERTGEBOUW DE ÁMSTERDAM.
Director: MARISS JANSONS.
2 SACD RCO Live 10002 (+DVD: 88') (Diverdi). 2009. 88'. DSD. PN



Los atriles de la Concertgebouw podrían tocar esta sinfonía, si quisieran, hasta sin partitura. Si la *Resurrección* es hoy —afortunadamente— una obra de repertorio para cualquier orquesta profesional, en el caso concreto de los holandeses la obra forma parte de su esencia misma. Por lo tanto, decir que estamos ante una interpretación estimable desde el punto de vista técnico es tanto como no decir casi nada. Salvo minúsculos desajustes en los dos primeros movimientos, compensados con creces a lo largo de la enorme partitura con momentos de ejecución sensacional, se trata, no cabe duda, de una buena lectura. El problema es que la cosa se queda ahí, en *lectura*. No hay profundidad en el planteamiento ni sorpresa alguna en su ejecución. Todo suena en su sitio, pero colocado ahí con una previsibilidad que casi roza lo rutinario. La batuta de Jansons, que habitualmente logra calar con honestidad en aquello que afronta, en esta ocasión desiste de mojarse lo suficiente para encontrarle al texto detalles con los que diferenciar lo bueno de lo excepcional. Su visión del aspecto dinámico, por ejemplo, es eficaz pero lo reduce a una tabla rasa en la que esa exigente matización que deliberadamente distingue entre *pp* y *pppp*, o

entre *ff* y *ffff*; pierde gran parte de su maravillosa originalidad. Tampoco en el fondo anímico logra el director letón dar calor a la partitura. Falta gracia e ironía a partes iguales en los movimientos centrales, donde una sosa corrección apenas si se ve atenuada por destellos tímbricos a modo de interesantes pinceladas. En lo tocante a las voces, la asepsia general parece también contagiarnos, haciendo, por ejemplo, que una extraordinaria intérprete como Bernarda Fink —por lo general emocionante— no pase aquí de una perfección distante.

El DVD de regalo ofrece la filmación del concierto pero, más allá de su buena realización visual, no hace sino confirmar todo lo escuchado previamente.

Juan García-Rico

MENOTTI:

El teléfono. Ricercare y Toccata para piano. Canti della Lontananza. GIAN LUCA RICCI

(Ben), ANNE VICTORIA BANKS (Lucy). SILVA COSTANZO, PIANO. ORQUESTA DE CÁMARA DE MILÁN. Director: PAOLO VAGLIERI.

MEMBRAN 224173 (Cat Music). 2006. 50'. DDD. **PN**



Menotti llevaba en las venas el clasicismo. Si entendemos por tal el nutrirse del pasado para hacer obras del presente. Y acaso se consideró siempre un artesano, nunca un gran artista. Compuso numerosas óperas, y eso lo hemos sugerido o tratado aquí varias veces. El año 2011 habrá que tratarlo con más amplitud por aquello del centenario... ¿El centenario, ya...? ¡Pero si acaba de morir! *El teléfono* es una ópera temprana, de 1947, de este italoamericano, que resume muy bien quién es el compositor, qué pretende, cuál es su alcance. Ligerero o aparentemente ligero, casi siempre. Melódico-recitativo, casi siempre. Daría la impresión de que Stravinski estudió obras como *El teléfono* para componer *The rake's progress*, por mucho que esta obra sea más importante que la miniatura de 25 minutos que contiene pequeñas proezas: la charla telefónica de una señora descacharrándose de la risa, por ejemplo. Hay un teléfono, un piso muy *de ahora* (USA, 1947), unas relaciones entre hombre y mujer muy modernas, sí, pero esto suena un poco o un mucho a *Così fan tutte*. Para

que tomemos bien nota de quién es Menotti, que no sólo de ópera alimenta nuestras almas, Paolo Vaglieri permite que se complete este CD con dos obras no orquestales de un clasicismo que ya se evidencia por sus propios títulos. Sólo que... *Ricercare* y *Toccata* vienen de una ópera algo posterior a *El teléfono*. Los *Canti della lontananza* son siete poemas creemos que del propio Menotti plagados de imágenes sugerentes: *Il cielo opaco esplode lentamente / Bianchi crisantemi sulle mie finestre*. Valga esa muestra. Sí, este ciclo es en italiano, no en inglés. Qué bello timbre el de Anne Victoria Bancks, a veces *niña*. *Lontananza*: ¿quién no alienta saudades de lejanías...?

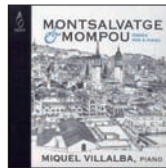
Magnífico compositor, Menotti nunca pretendió componer una gran obra maestra. Su obra maestra es su obra toda. No tal o cual ópera suya, por referirnos a su género favorito, sino todas. Mientras, Vaglieri nos da una muestra bella y, repito, muy clásica. Se vale de la voz deliciosa de Anne Victoria Bancks en *El teléfono* y la deja con el muy adecuado acompañamiento de Silva Costanzo en los *Canti*, ciclo de 1967 para Elisabeth Schwarzkopf, nada menos. Costanzo desgrana *Ricercare* y *Toccata* con una seriedad que contrasta con la humorada que acabamos de oír. A Bancks la segunda con acierto en la ópera el barítono Gian Luca Ricci. Un muy buen disco, cuyos contenidos le deben mucho a lo francés (Poulenc y tantos otros contemporáneos no siempre mayores que Menotti), por mucho que se sitúen bajo el clasicismo italiano o se haya invocado a menudo a Puccini para arropar o explicar a Menotti.

Santiago Martín Bermúdez

MOMPOU/ MONTSALVATGE:

Obras para piano. MIQUEL VILLALBA, piano.

TRITÓ TD0068 (Gaudisc). 2009. 70'. DDD. **PN**



Recuerda quien esto escribe haber oído más de una vez comentar en tono jocoso, tanto a Frédéric Mompou como a Xavier Montsalvatge, que en diccionarios, enciclopedias y demás libros sobre música estaban condenados a ir siempre juntos, el uno inmediatamente detrás del

otro: "uno dos, uno dos, como en la mili", decían. Pues bien, así ocurre también en este CD, en el que de Mompou se incluyen dos *Preludios* que no formaron parte de los dos *Cuadernos* editados en vida de él, y de Montsalvatge escuchamos *Tres Impromptus* (1933), *Quatre diàlegs amb el piano* (1997), *Bressoleig* (1988), *Improviso epílogal* (2001), *Alborada en Aurinx* (1999), *Si, a Mompou* (1983) y *Sonatine pour Yvette* (1961). El estilo de cada uno de los compositores, amigos íntimos como sabemos, queda bien patente y además Miquel Villalba se erige en intérprete idóneo por haber sabido penetrar en la idiosincrasia personal y musical de ambos compositores. Mompou (1893-1987) y Montsalvatge (1912-2002), por otra parte, compusieron conjuntamente el ballet *Perl'implinada*, a petición del Marqués de Cuevas, basado en la obra *Amor de Don Perl'implin con Belisa en su jardín*, de García Lorca. Aquí, el propio Miquel Villalba realiza su personal selección y revisión para ofrecernos una *suite* de algo más de diecinueve minutos. También es de resaltar el homenaje que Montsalvatge dedicó a su admirado amigo y colega cuando éste cumplió noventa años. El título de la pieza, escrita para la mano izquierda, es bien significativo: la nota si está particularmente presente en la obra y, en otro sentido, la afirmación al autor homenajeado y a su producción pianística es rotundo y explícito. Si Mompou basó la envergadura y el alcance de su obra en el piano, Montsalvatge se extrañaba de que siendo él de formación básicamente violinista, hubiera compuesto más para el piano, aunque tampoco la obra del compositor gerundense para este instrumento solo sea muy extensa. Pero aquí tenemos un compendio de su trayectoria musical, desde un ejercicio académico de su época de formación hasta la plena madurez, pasando por el periodo en el que fue definiendo y asentando su propio estilo. Un compacto, en definitiva, del mayor interés y servido a través de unas versiones de gran calidad.

José Guerrero Martín

MONIUSZKO:

Halka. TATIANA BORODINA (Halka), OLEH LYKHACH (Jontek), MARIUSZ GODLEWSKI (Janusz), RADOSLAW ZUKOWSKI (Stolnik). CORO Y ORQUESTA DE LA ÓPERA DE WROCLAW. Directora: EWA MICHNIK. 2 CD DUX 0538/9 (Diverdi). 2005. 136'. DDD. **PN**



Stanislaw Moniuszko ha sido uno de los más grandes compositores polacos y fue ensalzado por Chopin, sin embargo hasta hace poco era prácticamente desconocido fuera de su país. Afortunadamente esta injusticia se está reparando y podemos conocer sus composiciones, que abarcan tanto la ópera, desde una perspectiva nacionalista, como la música religiosa o la de cámara. Su obra más emblemática es *Halka*, de la que ya existen como mínimo dos versiones en CD, y una en DVD, que ahora se edita en disco. La música de esta obra recuerda el estilo italiano y también el centro europeo imperante, prevaleciendo un estilo melodioso, donde la mazorca está muy bien representada, con un aire elegante y donde se van sucediendo melodías pegadizas y de cierta inspiración. La obra va creciendo a medida que se desarrolla y en los actos iniciales destacan el aria de Halka, mientras que en los actos posteriores la calidad es mucho más frecuente, destacando especialmente la escena de la locura. Tatiana Borodina da vida a la protagonista con una versión correcta, segura, a la que falta algo de agresividad, mientras que Oleh Lykhach le da una mayor expresión, a partir de unos medios excesivamente líricos, completando el reparto el discreto Mariusz Godlewski y un efectivo Radoslaw Zukowski, dirigidos con la profesionalidad de siempre por Ewa Michnik, impulsora de la difusión de los artistas de su país.

Albert Vilardell

MONTEVERDI:

Vespro della Beata Vergine.

APOLLO'S FIRE. Director: JEANNETTE SORRELL.

AVIE 2206 (Gaudisc). 2010. 90'. DDD.

PN



Coincidiendo con el 400 aniversario en 2010 de la publicación del *Vespro della Beata Vergine* de Claudio Monteverdi, el sello Avie vuelve a poner en circulación la versión registrada en 1998 por Apollo's Fire-The Cleveland Baroque Orchestra con su fundadora y directora al frente, la clavecinista Jeannette Sorrell. "Cautivadora desde la

primera a la última nota”, “una delicia inesperada” o “soberbia propuesta”, dijo en su momento la crítica especializada —según nos recuerda en la contraportada del CD— acerca de esta grabación, y justo será señalar que la misma sigue ofreciendo muchos momentos de belleza musical y manteniendo más que dignamente el tipo si se compara con lecturas más recientes y de más colorista expresividad mediterránea.

Teniendo en cuenta la particular idiosincrasia del *Vespro*, recopilación de ocho piezas de carácter individualizado cuya partitura proporciona muy escasa información sobre instrumentación y efectivos vocales, Jeanette Sorrell se sitúa en un punto medio dentro del debate de la década de los noventa entre las versiones *vanguardistas* (que optaban por una sola voz por parte y reducido conjunto instrumental) y los defensores de concepciones más majestuosas y plumosas —dejémoslo a juicio del lector—, que continuaban invocando la necesidad de varios cantantes líricos así como un nutrido coro y orquesta. Superado ya el punto álgido de esta polémica, cabe indicar que la directora estadounidense siguió con acierto el camino de la prudencia recurriendo a 18 cantantes y 19 instrumentistas que aportan lo mejor de ambas posturas. Con ellos alcanzó a trazar sonoridades sin duda ligeras y flexibles, de alta claridad polifónica y exquisitos contrastes dinámicos, pero al mismo tiempo dotadas —en especial en el plano vocal— de una matizada rugosidad y densa corporeidad.

Se trata por lo tanto de una modélica traducción monteverdiana a pesar de cierto déficit de ardor emotivo, de esa sensual carnalidad que tan bien encaja con la espiritualidad musical latina del periodo y a la que nos han ido acostumbrando posteriores grabaciones.

Javier Palacio

MOZART:

Concierto para clarinete y orquesta en la mayor K. 622.

Sinfonía concertante en mi bemol mayor para oboe, clarinete, trompa, fagot y orquesta K. 297b. Sinfonía nº 31 en re mayor K. 207 “París”. FABIO DI CÀSOLA, clarinete; SILVIA ZABARELLA, oboe; DANIELE GALAVERNA, fagot; KENNETH HENDERSON, trompa. MUSIKKOLLEGIUM DE WINTERTHUR. Director: DOUGLAS BOYD. SONY 88697 64672 2 (Sony-BMG). 2009. 72'. DDD. **PN**

Christian Gerhaher, Gerold Huber

LA SENCILLEZ FASCINANTE



MAHLER: Lieder.

CHRISTIAN GERHAHER, barítono; GEROLD HUBER, piano.

RCA Red Seal 88697567732 (Sony BMG). 2009. 76'. DDD. **PN**

Supongo que a muchos melómanos les ha pasado con Gerhaher lo que a mí: encontramos con una voz en principio impersonal que se vuelve intrasferible por el canto y el arte interpretativo del barítono alemán.

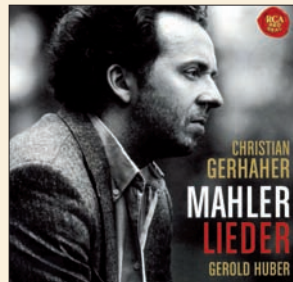
¿Barítono? Habría que encontrarle, más bien, una categoría paralela a la mezzo soprano: un *mezzo tenore*: una voz de timbre claro, de una flexibilidad total, que se siente cómoda en la tesitura media y en el agudo se lanza y resplandece tenorilmente. Una técnica basada en el señorío absoluto sobre el aliento y una emisión plácida de largo alcance, articulada con claridad meridiana y dicha con idéntica limpieza, hacen el resto.

En el suntuoso panorama camerístico de hoy, Gerhaher ha sabido circunscribir su lugar y sus prestaciones se ponen a prueba, especialmente, cuando aborda a Mahler con acompañamiento de piano. Al lado está la inmensa entrega de Hampson, que circula en otra dirección. Trabaja con el lujo natural de su órgano y canta a

Mahler desde el modernismo vienés, recordando el inexcusable ejemplo de Fischer-Dieskau. Podemos imaginar otras soluciones: el desgarrado lamento de Quasthoff o la gravedad gótica de Goerne.

Gerhaher tiene su propia querencia mahleriana. Parte de la sencillez que cabe adjetivar de schubertiana, y excuse usted la rima involuntaria. Colorea su canto pero no con la instrumentalidad glamurosa del norteamericano sino a partir de lo que la palabra dice. Es pensable que su Mahler sea esencialmente canción y no fragmento de otra cosa indefinible, si entendemos que el arte de don Gustav, como afirmó Mengelberg, tiene una almendra de canción popular. Hasta sus mismas sinfonías, tan aparatosas de efectivos, tan monumentales de sonoridad y tan enfáticas de canto, son proyecciones de imaginarios o efectivos textos que sugieren la coloración orquestal.

En Gerhaher no hay modernismo, decadentismo, exacerbación romántica ni sensualidad febril. Hay —lo repito, es inevitable— la fluida sencillez que tiene el arte cuando es tan acendrado que no lo parece. Y así el errante del ciclo homónimo semeja peregrinar, doliente, como el schubertiano



viajero invernal. Y en las canciones sobre poemas de Rückert no resuelve un ciclo sino que va estrofa por estrofa investigando qué hace la memoria, en la música, con la rápida y efímera vivencia de los días y las horas de los días. En los números de *El cuerno de la abundancia* lo sencillo se duplica por la fingida ingenuidad de Brentano y Von Arnim, inventores de la poesía “popular” romántica.

Huber no hace con el piano un remedo de orquesta ni una transcripción o partitura didáctica. Toca como si estos *Lieder* fueran lo que parecen: voz y teclado. Escucha y contrapuntea, es decir que canta como Gerhaher, como quien no quiere la cosa, como si esto lo supiéramos hacer desde el nacimiento.

Blas Matamoro



Estas tres páginas de Mozart cuentan sin excepción con muchas grabaciones discográficas, varias de ellas de auténtica referencia en sus respectivos enfoques. Boyd y su Musikkollegium de Winterthur vienen a revitalizar la propuesta de la interpretación con instrumentos “modernos” con una calidad de ejecución que no admite reparos.

En el Allegro inicial del *Concierto* se toma un *tempo* rápido pero perfectamente claro en sus perfiles melódicos, preciso en el control rítmico, y equilibrado en la relación de volúmenes entre solista y acompañamiento. El timbre de Fabio di Càsola se supera a sí mismo en belleza en un Adagio que puede marcar el récord de *pianissimo* sin que se resienta la solidez del sonido. El final alterna la chispa del clarinete con el vigor de las entradas

de la orquesta.

La *Concertante* se oye asimismo con sumo placer porque los tres solistas que se suman a Càsola no desmerecen en absoluto. Los cuatro dialogan con naturalidad y una convincente apariencia de espontaneidad no exenta de dramatismo, mientras que a la orquesta le corresponde el papel de elocuente coro.

Con toda coherencia, en la *Sinfonía nº 31* el vigoroso planteamiento vuelve a evocar frases vocales incluso de corte operístico en algunas inflexiones. Entre las numerosas aportaciones individuales que se podrían citar con elogio, la del timbalero subrayando con toda oportunidad los acentos en el Allegro conclusivo posee un especial encanto.

Para experimentos y originalidades abundan las alternativas. En cuanto a excelencia interpretativa, esta no tiene nada que envidiar a ninguna.

Alfredo Brotons Muñoz

RAMEAU:

Les paladins. ANNA VIROVLANSKY (Argie), IULIA ELENA SARDU (Nérine), LAIMONAS PAUTIENIUS (Orcan), ANDERS J. DAHLIN (Atis / Un demonio), ADRIAN SÂMPETREAN (Anselme), THOMAS MICHAEL ALLEN (Manto / Un paladín). NEUE DUSSELDORFER HOFMUSIK. Director: KONRAD JUNGHÄNEL. 2 CD COVIELLO COV 21013 (Gaudisc). 2010. 122'. DDD. **PN**



Rameau tenía 77 años cuando escribió esta *Comedia lírica* en tres actos que se estrenó en la Academia Real de Música en febrero de 1760 con no poco escándalo por el tratamiento jocoso hasta lo grotesco que el libretista (seguramente, Jean François Duplat de Monticourt) y el músico hacían de situaciones y personajes habituales de la tradición de la muy seria tragedia lírica. En realidad, en *Les paladins* se mez-

clan con descaro elementos salidos de la ópera seria y bufa italianas, de la tragedia lírica, del ballet, de las parodias populares y de la mismísima *commedia dell'arte*. Todo ese embrollo, tratado de forma magistral por Rameau, no terminó de ser bien entendido por el público parisino, y la obra apenas resistió catorce pases más después de su presentación.

No es en cualquier caso ésta una de las obras más populares de Rameau, y ha sido menos atendida que su otra comedia, *Platée*. Ambas habían sido grabadas ya hace unos 20 años, *Platée* por Minkowski en una versión muy exitosa que aún hoy está plenamente vigente, y *Les paladins* por Malgoire, en una visión que ha envejecido peor. De *Les paladins* existía además desde 2006 una versión en DVD (sello Opus Arte) a cargo de William Christie y sus Arts Florissants.

No es fácil relacionar el nombre de Junghänel con el mundo de la comedia y mucho menos si ésta es francesa, pero el director germano muestra buenas maneras en esta grabación tomada en vivo en la Ópera de Duisburgo entre marzo y abril de 2010. El conjunto de Dusseldorf suena espléndidamente, tanto el equipo instrumental como el coral, y Junghänel imprime un sostenido ritmo teatral, que acaso funciona mejor en las partes más desenfadas que en las líricas. El elenco, poco habitual, resulta aceptable e incluye a una israelí, dos rumanos, un lituano, un sueco y un americano. El más conocido es el tenor sueco Anders J. Dahlin, que destaca por su depurada línea de canto y su buen uso de los reguladores y los ornamentos. La mezzo israelí Anna Viroviansky tiene algún problema en la zona aguda de su registro (lo que se pone especialmente de manifiesto en su aria *Je vole, amour, où tu m'appelles*), pero la zona central suena con notable cuerpo y su fraseo es elegante. La soprano rumana Iulia Elena Surdu resulta encantadora en las páginas más líricas como *C'est trop soupiré*, aunque en ocasiones tiende a abusar del *vibrato*. Laimonas Pautienius es un barítono lituano de emisión algo engolada y registro no demasiado amplio (los problemas por los graves en *Je puis donc me venger* son evidentes), que se siente más cómodo en las partes más encendidas y en las que tienen que cantar en *forte* que en aquellas en las que se le obliga a apianar y matizar. El bajo rumano Adrian Sâmpetean, notablemente exigido por la escritura de Rameau, muestra un fraseo demasiado


inflexible como para contrastar adecuadamente la imperiosa *Tu vas tomber sous ma puissance* con su inmediata *Quels jardins délicieux*. El papel del hada Manto, escrito originalmente para un *haute-contre*, lo afronta el tenor estadounidense Thomas Michael Allen con solvencia pero sin la exquisitez de tantos tenores agudos habituales de este repertorio. Interesante sin alardes.

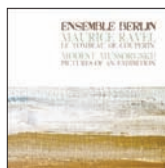
Pablo J. Vayón

RAVEL:

Le tombeau de Couperin.

MUSORGSKI: Cuadros de una exposición. ENSEMBLE BERLÍN.

PHIL.HARMONIE PHIL 06001 (Harmonia Mundi). 2006. 59'. DDD.  PN



Si siguiendo el modelo de otras grandes orquestas, la Filarmónica de Berlín ha decidido también presentar sus propias grabaciones. Aunque de momento parece que no tanto las de la propia orquesta como las de sus conjuntos de cámara y solistas. Tanto da, porque a tenor de lo escuchado el resultado es, sencillamente, impresionante. Por un lado, por la originalidad de los programas; por otro, por la calidad de la interpretación, sin olvidar tampoco la de la toma de sonido, de una claridad y proximidad extraordinarias. Aunque, ¿originalidad de programa tratándose de Ravel y Musorgski, y más de dos obras bastante trilladas como éstas? Pues sí, originalidad, ésa es la palabra, dado que las partituras nos vienen servidas en un arreglo para once instrumentos (flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, dos violines, dos violas, violonchelo y contrabajo) firmado por Wolfgang Renz. Y ello resulta más curioso en tanto que *Le tombeau de Couperin* y *Cuadros de una exposición* tienen originales pianísticos y orquestaciones de la misma mano de Ravel. El instrumentador aparece así en el rol de instrumentado... La labor de Renz, en todo caso, es modélica. Tiene como base las orquestaciones ravelianas (excepto en los casos de la Fuga y la Toccata de *Le tombeau*, que no fueron orquestadas), pero perfectamente adaptadas a un conjunto de cámara que suena como tal y no como una orquesta en miniatura. De ahí que domine la transparencia, que se busque que cada voz instrumental esté perfectamente individualizada y aporte su color caracte-

rístico. El resto lo ponen los músicos de la Filarmónica, con unas versiones que son una auténtica gozada por su implicación, riqueza de detalles e inventiva. Dos obras, pues, bien conocidas, pero en versiones novedosas de las que se disfrutaban de principio a fin.

Juan Carlos Moreno

SAINT-SAËNS:

Introducción y Rondó caprichoso en la menor op. 28.

Concierto nº 3 para violín y orquesta op. 61. CHAUSSON:

Poema para violín y orquesta en mi bemol mayor op. 25. YSAÏE:

Poema elegíaco para violín y orquesta en re menor op. 12.

TEDI PAPAVERAMI, violín. FILARMÓNICA DE LIEJA VALONIA BRUSELAS. Director:

FRANÇOIS-XAVIER ROTH.

AEON AEDC 1088 (Diverdi). 2009. 58'.

DDD.  PN



Interpretaciones más en las vías de la exquisitez con un cierto preciosismo que en la de atender a desarrollos sonoros de aparato e impacto. Escuchándolo, nos afirmamos en la idea perceptiva de que tampoco estas obras lo requieren.

Presidiendo todo el tinglado está la manera de hacer música (no desentonarían las mayúsculas) del violinista albanés Tedi Papavrami, a quien se nos presenta como eslabón de la escuela violinista franco-belga. Su quehacer es llamativo por afinación, articulación y musicalidad, y la toma sonora realizada al violín resulta ser de claridad absoluta. Se paladea el trabajo del excelente violinista, que va recorriendo el repertorio ofrecido con un nivel sólo asequible a pocos instrumentistas.

La orquesta está muy entonada, y es suficiente, porque no puede decirse de ella que esté entre los mejores conjuntos europeos, pero su labor es responsable y ajustada, aunque parece que se produce con una cierta modestia en lo sonoro.

Se paladea esta *Introducción y Rondó caprichoso* no como pieza de virtuosismo en el violín, sino como pieza musical integral. Y así en todo el disco, con el perfumado *Poema de Chausson* y la experiencia del *Poema elegíaco* con acompañamiento orquestal, culminándose con el *Concierto de Saint-Saëns* en una versión para atesorar.

José Antonio García y García

SCHUBERT:

Impromptus D. 899 y D. 935.

ANDREA LUCCHESINI, piano.

AVIE AV2179 (Gaudisc). 2009. DDD.

68'.  PN



El italiano Andrea Lucchesini (1965) nos ofrece su visión de los *Impromptus* schubertianos,

repertorio en el que la "jurisprudencia" es amplia, con los nombres de Brendel, Lupu, Barenboim, Arrau, Kempff, Leonskaia o Zimmerman en la mente de todos, por no hablar de las interpretaciones aisladas de los Richter y compañía. Y es mucho decir del italiano que su interpretación no desentona en tan ilustre compañía. Cierto, hay aciertos mayores (el tercero de los *D. 899* por encima de todos) que otros (quizá el primero de los *D. 935*) pero el nivel general de la serie nos muestra un artista que cuida el sonido y ofrece un fraseo elegante, natural, bien cantado y matizado con gusto. Su discurso es claro y fluido, expresivo pero sin amaneramiento. Si acaso cupiera poner algún "pero", éste sería el de cierta falta de energía en algunos momentos, pero en todo caso sería descender ya al exceso de puntillismo. El denso *D. 899, n.º 1* tiene en sus manos la intensidad dramática que uno espera, sin caer en la grandilocuencia. El segundo de la misma serie es menos vivo y preciosista que en otras manos, pero conserva la ya mencionada elegancia, algo que ocurre también con el tercero de los *D. 935*, que sin embargo podría haber gozado de más contraste en algunas de las variaciones. No es la visión de Lucchesini una que vaya hacer cambiar sus preferencias a quien esto firma, porque, ya he comentado antes que la gama para elegir es variada y de altísimo nivel. Pero Lucchesini ofrece una interpretación correctísima que difícilmente decepcionará. Un disco más que aceptable, y como tal, digno de ser disfrutado.

Rafael Ortega Basagoiti

SCHUMANN:

Obras para piano y música de cámara. Vol. 11. Abegg

variationen op. 1. Toccata op. 7.

Kinderszenen op. 15. Études sur un thème de Beethoven. Carnaval

op. 9. Drei Romanzen op. 28.

Arabeske op. 18. Albumblätter op

124. Blütenstück op. 19. Sieben

fughetten op. 126. Thema mit

variationen. ERIC LE SAGE, piano.

2 CD ALPHA 169 (Diverdi). 2010. 154'.

DDD.  PN

Piotr Anderszewski

EXTREMOS BIEN ENTENDIDOS

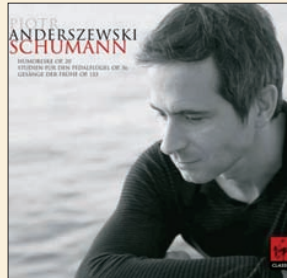


SCHUMANN:
Humoreske op. 20.
Estudios para el piano-
pedal op. 56. Gesänge der
Frühe op. 133. PIOTR

ANDERSZEWSKI, piano.
VIRGIN 948625 (EMI). 2010. 64'.
DDD. PN

El polaco Anderszewski es, con pocas dudas, uno de los pianistas más interesantes de su generación. Personalidad singular, analítico pero también en ocasiones visionario hasta lo casi extravagante, Anderszewski es un músico que no se mueve a disgusto en las músicas complejas y extremas. Y la de Schumann tiene esa combinación de compleja densidad, cambiante atmósfera, dificultad técnica y emociones encontradas que van especialmente bien a las aproximaciones del polaco. De la afinidad por este compositor tendremos otra muestra en breve, puesto que Monsaingeon ha grabado un

documental sobre Anderszewski interpretando Schumann que estará disponible en DVD próximamente. En el disco que ahora comentamos encontramos la primera muestra en una excelente interpretación de la muy compleja pero bellísima *Humoreske*, una página que contiene una música emocionante pero densa, que no nos llega tan directa como el *Carnaval*. Anderszewski la dibuja con sutil matiz (segundo movimiento) pero también con decidida energía (quinto) y siempre desgranando con gran claridad las complejas texturas (primero). Canta con acierto, refinamiento y elegancia (sección principal del tercer movimiento, muy lírica, último) y maneja una variedad de color y matiz sumamente atractiva. Este es un Schumann por momentos casi misterioso, y esto está admirablemente captado por Anderszewski. La música que completa el disco puede no ser



la mejor del catálogo de Schumann, pero difícilmente podría ser más curiosa para el aficionado y, cuando está interpretada de esta forma excepcional, sólo cabe disfrutarla. El piano-pedal o piano-pedallier es un raro instrumento del que apenas quedan resquicios, y añade un teclado en los pies remediando la idea original de los órganos. Mozart ya tuvo una suerte de prototipo de este instrumento construido por Anton Walter, y Louis Schone construyó uno para Schumann en 1843. El compositor lo acogió

con entusiasmo y compuso algunas obras para el mismo. Anderszewski nos ofrece, en el piano convencional, su propio arreglo de los infrecuentes *Estudios op. 56*, obras que, como dije, quizá no son de lo mejor del catálogo de Schumann pero que no carecen de encanto, especialmente cuando vienen servidas por traducciones tan cuidadas y hermosas, también admirablemente captadas por una magnífica toma de sonido. Los postreros, en alguna fase un tanto obsesivos (ya cercano el final del compositor) *Gesänge der frühe* tienen en las manos de Anderszewski el traductor idóneo, capaz de la más intensa y desgarrada emoción (final de la serie) pero también del discurso más circular y obsesivo (penúltima de las piezas). Un magnífico disco, de esos que invitan a la escucha repetida y bien disfrutada.

Rafael Ortega Basagoiti

Vasili Petrenko

DRAMÁTICO Y LÍRICO

SHOSTAKOVICH: Sinfonía
nº 8 en do menor op. 65. REAL
FILARMÓNICA DE LIVERPOOL.
Director: VASILII PETRENKO
NAXOS 8.572392 (Ferysa). 2009. 62'.
DDD. PE

Si esto es un ciclo, ha empezado de forma heterodoxa, pero muy feliz. Si esto es el comienzo de una integral sinfónica de Shostakovich, ignora todavía la *Leningrado*, aunque empezó con una *Quinta*. Está por ahí la *Undécima*, una de las más sobrecogedoras, una de las que crece y crece en los últimos tiempos para emoción y hasta estremecimiento del público. No la conocemos aún, pero sabemos esperar. Y ya que hablamos de estremecimiento, aquí tenemos la *Octava*, que es una de las llamadas sinfonías de guerra, que estremece con lo que unas veces parece lirismo (esa desolación lírica que señalamos a menudo

en el Shostakovich de las sinfonías y los cuartetos), otras danza, y que incluso en la deflagración se comporta con una lógica sinfónica irreprochable. Si lo poemático es lo evocador, lo descriptivo, lo dramático (lo teatral, la representación de un conflicto), la *Octava* y otras sinfonías del gran compositor soviético son realmente poemas orquestales. Si lo sinfónico es *forma equilibrada*, al margen de la ortodoxia de la forma sonata estricta, la *Octava* y otras sinfonías suyas son auténticas sinfonías.

El equilibrio no viene de la duración de las partes. Los veinticinco minutos del primer movimiento dan para varios episodios, una idea que surge de otra y que lleva a una tercera, una secuencia que crece y disminuye, que es toda una historia. Una prueba para un director, y de esa prueba sale Petrenko muy bien librado.



Porque en este gran movimiento hay que saber contar, narrar. Y saber concluir en ese desolador pianissimo que viene a decirnos: *continuará*. La falsa alegría danzarina del Allegretto nos habla ya de lo que será el clima de la *Novena*, que tanto decepcionó después de la victoria. Qué contraste saber darle Petrenko, incluso cuando hace guiños de regresar al clima anterior. En el corazón de la sinfonía tenemos uno de los episodios de *terror* más intensos de todo Shostakovich, el

Allegro non troppo, que Petrenko no enfatiza, casi se diría que lo suaviza (dentro de lo que un episodio como éste puede *suavizarse*). Y en ese momento podemos comprender el sentido de este fonograma: un compromiso entre el dramatismo y el lirismo, con poca oportunidad para lo atroz. Por eso puede haber opciones que gusten más que ésta, y no por lo morbosas, sino porque cabe creer que tienen más

sentido. Ahora bien, estamos ante una de las lecturas serias y poderosas de esta sinfonía bélica. Hay que compararla, pero no por calidad, que la de Petrenko tiene de sobra; sino por el enfoque, en el sentido que Petrenko afirma o matiza frente a otras lecturas. Ahí está el gran interés de este espléndido fonograma.

Santiago Martín Bermúdez

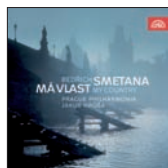


Con este último volumen sobre la música para piano y cámara de Schumann se cumple uno de los ciclos más ambiciosos en el panorama discográfico de los últimos años. Su principal protagonista ha sido Eric Le Sage, pianista intuitivo que ha sabido develar los principales encantos poéticos de unas partituras que rebosan emoción y sensibilidad. Por cierto, interesante forma de despedirse precisamente con la primera y la última obra publicadas del autor, las *Variaciones Abegg op. 1* y las *Fugas op. 124*. Es una integral que encierra todas las virtudes de un intérprete que, aunque no destaca precisamente por una gran paleta sonora de sutilidades y matices, sí muestra una percepción de la música sentidamente romántica y bulliciosa. El suyo es un Schumann denso e íntimo, sabedor de arebatos con un fraseo cargado de fuerza y energía, vehemente y contundente, al tiempo que rico en contrastes dinámicos y equilibrado en sus *tempi*. Le Sage es explícito en sus formas y se expresa con contundencia y fluidez con un discurso pianístico plagado de virtudes; efusivo y tierno, brillante pero no superficial, entiende al de Zwickau con pasión y devoción. Es un Schumann vital y rico en palpación, que tal y como se ha dicho ya anteriormente en otras ocasiones, no nos hace olvidar a las referencias históricas, pero que aporta una insustituible dosis de belleza poética. Una integral de referencia sin lugar a dudas.

Emili Blasco

SMETANA:

Mi patria. PHILHARMONIA DE PRAGA. Director: JAKUB HRUSA. SUPRAPHON SU 4032-2 (Diverdi). 2010. 79'. DDD. **PN**



Aunque sorprenda, los checos siguen grabando el bello ciclo *Mi patria*, los seis poemas sinfónicos de Bedřich Smetana. Pero ahora se trata de un director que es un joven valor ascendente, Jakub Hrusa, ya conocido en estas páginas. Y de un conjunto de menos efectivos, y de una concepción se diría que distinta. Podemos echar de menos otras lecturas más grandiosas, más tradicionales, quién sabe si más exactas y hasta mejores. Pero esto que oímos aquí es distinto, tiene

Frank Peter Zimmermann, John Storgards

FASCINACIÓN



SIBELIUS: Concierto para violín. El bardo. La ninfa del bosque.

FRANK PETER ZIMMERMANN, violín. FILARMÓNICA DE HELSINKI. Director: JOHN STORGARDS. ONDINE ODE 1147-2 (Diverdi). 2008-2010. 63'. DDD. **PN**

Hay obras que parecen no agotarse nunca, antes al contrario: cada vez que se escuchan revelan detalles fascinantes que nos las presentan como algo nuevo. Una de ellas es el *Concierto para violín* de Sibelius, una partitura en el fondo bastante extraña, pues los moldes clásicos parecen romperse en ella hasta dar lugar a algo que, sin ser revolucionario, suena insospechadamente moderno. Sobre todo ese primer movimiento que abre el violín a solo (aquí con un Zimmermann que, como tarjeta de presentación, evita todo vibrato) y en el que todo da la sensación de progresar según la inspiración del momento, de sorpresa en sorpresa. Toda esa

libertad, puesta al servicio de una expresión netamente romántica, aparece bien evidenciada en esta extraordinaria versión, que el violinista aborda con una pasión no exenta de ciertas brusquedades ni licencias que, antes que perjudicar, otorgan un aire nuevo a la obra, en especial en el último tiempo, llevado con pulso demoníaco por solista y director. El resto del programa es igualmente sensacional, sobre todo la *La ninfa del bosque* (1895), un poema sinfónico que Sibelius apartó de la circulación al no considerarlo representativo ni valioso, de tal modo que permaneció oculto hasta que en 1996 el incansable Osmo Vänskä lo grabó para BIS. Y lo cierto es que escuchado con oídos de hoy su modernidad desconcierta, sobre todo porque tras las heroicas fanfarrias iniciales nos sorprende con unos buenos cinco minutos de minimalismo *avant la lettre*, cual si se tratara de un Philip Glass dotado de



más imaginación y destreza instrumental. El pasaje es asombroso, pero no es lo único destacable de una obra llena de contrastes y de trazo particularmente dramático y lírico que Storgards interpreta con virtuosismo, fuerza y una claridad pasmosa, bien acentuada por la grabación. Un disco, pues, que es todo un regalo, por un *Concierto para violín* memorable y por dos poemas sinfónicos, sobre todo *La ninfa del bosque*, apenas frecuentados pero que nos hablan de las intuiciones del joven Sibelius.

Juan Carlos Moreno

algo de camerístico y, en consecuencia, el sinfonismo que asociamos a esta obra cambia de sentido, de alcance. Hrusa reinterpreta críticamente el manuscrito original de Smetana porque considera que lo que se ha impuesto es un molde posterior. "Entre las grabaciones que conozco no hay en mi opinión más que una interpretación que respeta con exactitud los *tempi* de Smetana", dice Hrusa en una interesante entrevista incluida en el libreto del CD. El resultado sonoro puede defraudar, porque es deliberadamente menos brillante y los *tempi* son más lentos, más despaciosos, menos agresivos. Pero puede sugerir, provocar, hacer dudar a quienes no se conformen con lo de siempre, aunque sea tan superior como lo firmado por los grandes nombres checos de la dirección de orquesta. No viene Hrusa a desmantelar aquella tradición. Sino a advertirnos: ¿y acaso no es esto más cierto...?

Santiago Martín Bermúdez

STRAVINSKI:

Historia del soldado. KOLJA BLACHER, violín; DOMINIQUE HORWITZ, actor. SOLISTAS DE LA FILARMÓNICA DE BERLÍN. PHILHARMONIE PHIL 06005 (Harmonia Mundi). 2009. 55'. DDD. **PN**



Hay que ver qué poderoso es el idioma, cómo se nota cuando cambia. Cómo te altera el mensaje; y no por el contenido explícito, sino porque el "continente" perturba lo demás. La versión original de Ramuz de *La historia del soldado* nos resulta hoy (¿sólo hoy?) ingenua, simplona. No importa el coro de los grillos que cantan el valor poético y alegórico de esa picecilla menor. Ahora bien, en esta versión alemana esa historia parece otra cosa. Ese alemán nos evoca a Brecht, más que otras referencias que puedan ustedes pensar. Más el histrionismo de Kabaret y lo que debió de ser el viejo teatro alemán que la comedia moral del discurso de la muerte. No debería hacer falta esta aclaración...

En este registro hay un solo actor, no un narrador más dos personajes (soldado y diablo). La verdad es que la cosa puede quedar muy bien así, sobre todo ahora, casi un siglo después del estreno de la obra de Stravinski, cuando vemos la distancia considerable entre la historieta minifáustica de Ramuz y la gigantesca aportación del compositor. Dominique Horwitz cuenta, se

desdobra, actúa, está espléndido en su histrionismo, que no parece exagerado nunca, aunque sí bastante *caracterizado*, como no puede ser de otro modo. Kolja Blacher sería el otro personaje, soldado y diablo, el violín, y como solista está insuperable. Como los otros seis músicos, entre los que sobresale Gabor Tarkövi en la trompeta, más por la sonoridad de su instrumento, tan importante en la acción (¡esa Marcha Real!), que porque lo consideremos demasiado por encima de sus espléndidos compañeros. En fin: una nueva versión sobresaliente de esta partitura esplendorosa de Stravinski, acaso la que provocaba más la ira (y la admiración, era superior a él) de T. W. Adorno.

Santiago Martín Bermúdez

TELEMANN:

Cantatas TWV 20:17-22. MARIA JONAS, soprano; KLAUS MERTENS, barítono. LES AMIS DE PHILIPPE. Director: LUDGER RÉMY. CPO 777 297-2 (Diverdi). 2007. 78'. DDD. **PN**

Los amantes del compositor, de la música barroca, del canto y de la música en general están de enhorabuena con la primera edi-

Petra Müllejans, Gottfried von der Goltz

UN ASOMBRO TRAS OTRO



TELEMANN:
Tafelmusik. ORQUESTA
BARROCA DE FRIBURGO.

DIRECTORES: PETRA MÜLLEJANS,
GOTTFRIED VON DER GOLTZ.
4 CD HARMONIA MUNDI HMC
902042.45. 2010. 243'. DDD. **PN**

Formados sus miembros en la interpretación con instrumentos antiguos desde el mismo conservatorio, entre otras virtudes de la Orquesta Barroca de Friburgo se caracteriza por ser uno de los pocos conjuntos capaces de sonar tan bien o mejor en directo que en disco. Su encuentro con la *Tafelmusik* era cuestión de tiempo, pero ya se iba haciendo esperar demasiado. La excelente noticia se ha producido por fin, y el resultado constituye un motivo de felicitación para todos los melómanos. Las tres "producciones" o partes de que consta la formidable colección de Telemann (cada una consistente en una obertura orquestal con su correspondiente suite de danzas, un cuar-

teto, un concierto, un trío, una sonata y una breve coda orquestal como "conclusión") propician un despliegue de sensibilidad musical que lleva al oyente de un asombro al siguiente prácticamente sin solución de continuidad.

Así, a la amena conversación entre los cinco instrumentos en el cuarteto de la Primera Producción sucede otro no menos delicado en el que entablan los solistas de flauta, violín y violonchelo en el primer movimiento del *Concierto en la mayor*, en cuyo subsiguiente Allegro no falta la correspondiente dosis de energía. El comienzo del *Trío en mi bemol mayor* resulta paradigmático del significado de la indicación "affettuoso" durante el Barroco. En la *Sonata en mi menor* no se sabe qué admirar más, si la excelencia del solista de flauta Karl Kaiser o el equilibrio del "fundamento".

En la resolución del impresionante *tour de force* que plan-



tea la *Obertura* de la Segunda Producción desempeña un papel crucial el estupendo empaste logrado entre oboe y trompeta. Puestos a buscar una, quizá la decisión más discutible sea la de, en el *Cuarteto en re menor*, optar por el fagot junto a las dos traverseras en lugar de la alternativa flauta de pico. La contagiosa explosión de vitalidad con que arranca el *Concierto para tres violines* encuentra de inmediato su adecuado contraste en el delicioso diálogo entablado por la traversera y el oboe en el *Trío en mi menor*. Y la inteligente distinción entre *lega-*

to y *staccato* en los movimientos rápidos de la *Sonata para violín en la mayor* se prolonga con la potente y compacta *Conclusión* ofrecida por la orquesta.

Ésta vuelve a maravillar en la Tercera Producción con una *Obertura en mi bemol mayor* iniciada con viva solemnidad, una *Bergerie* donde el timbre del fagot sí apoya oportunamente a los oboes, un ingenioso juego dinámico de las cuerdas graves en el tercer movimiento y unos *Postillons* enérgicamente ritmados. Los bellos empastes vuelven a destacar en el *Cuarteto en mi menor* (flauta y violín), el *Concierto en mi bemol mayor* (3 *rombe selvatiche*) y el *Trío en re mayor* (dos flautas traverseras).

Alternativas existen varias e ilustres, incluida la de la Camerata del siglo XVIII dirigida por Konrad Hünteler (véase SCHERZO, n.º 98, pág. 100): ninguna mejor que ésta.

Alfredo Brotons Muñoz



ción discográfica completa de esta colección de seis cantatas publicadas por Telemann

en 1731. Él no las llamó "moraless", como a las series de 1735 y 1736, debido a que su "moralidad" viene exclusivamente centrada en los asuntos amorosos, pero con esa limitación temática los textos (de cuatro importantes escritores de la época y las dos últimas anónimas) se mantienen en la línea de recomendaciones sobre la conducta de los buenos ciudadanos. El edificante propósito es servido de manera excelente por una música amablemente admonitoria tanto en los recitativos que plantean las situaciones como en las arias que transmiten los consejos. Vaya, una especie de señora Francis musical del siglo XVIII.

Los dos solistas resultan, por condición y estilo de canto, muy adecuados para la tarea. María Jonas, de timbre algo abierto y duro en la zona media alta, gusta un poco menos, pero la nobleza de timbre y dicción de Klaus Mertens hace por sí sola recomendable el disco.

Aunque sin palabras, la pequeña orquesta acompañante aporta comentarios de elocuencia

igual o aún más evidente. Y la dirección de Ludger Rémy se muestra muy atenta y oportuna en el subrayado de acentos e inflexiones. Sobre todo por Mertens, pero no sólo por él, muy recomendable.

Alfredo Brotons Muñoz

VILLA-LOBOS:

Floresta do Amazonas. ANNA KORONDI, soprano. CORO MASCULINO Y SINFÓNICA DE SÃO PAULO. Director: JOHN NESCHLING. BISE SACD-1660 (Diverdi). 2007. 79'. DSD. **PN**



Tras culminar las integrales de los *Choros* y de las *Bachianas*, el sello BIS ha decidido que hay que seguir con la cruzada Villa-Lobos con nuevas entregas de su música que se unen a la integral de sus sinfonías (CPO) comentada en estas mismas páginas. El brasileño, pues, parece vivir un renacimiento discográfico por todo lo alto y la verdad es que habría que preguntarse la razón de ello, pues se trata de un compositor harto irregular, capaz como casi ningún otro de pasar de lo genial a lo banal sin solu-

ción de continuidad. Y un ejemplo de ello lo tenemos en esta ambiciosa obra, *Floresta do Amazonas*. Conociendo cómo se las gasta Villa-Lobos, su minutaje (casi 80 minutos) promete emociones fuertes y no siempre digeribles, pero en este caso hay que reconocer que prevalece la cal sobre la arena. Compuesta en 1958, en principio debía ser la banda sonora de una película de Hollywood titulada *Mansiones verdes*. Pero los productores, la poderosa MGM, no supieron por dónde coger la partitura, por lo que la mutilaron, cambiaron las armonizaciones e instrumentaciones, y la acabaron volviendo totalmente irreconocible. Todo un insulto para Villa-Lobos, quien a partir del material compuesto concibió una obra diferente, le añadió nuevos pasajes orquestales y vocales, y acabó dando esta especie de poema sinfónico en el que se rinde tributo, una vez más, a Brasil, a su naturaleza desbordante, a su síntesis de culturas. De ahí una música que requiere de una soprano, un coro masculino y una orquesta gigantesca enriquecida con instrumentos de percusión autóctonos, pero, extrañamente, todo ello tratado con un refinamiento y una mesura desconocidos en este maestro. Así, la obra se escucha bien, sorprendentemente bien, a pesar de

que algunos de los temas vocales, como la *Canción de amor*, tengan todo el aire de una bachiana blanda, sentimental y cargante, en brutal contraste con el tono salvaje y primigenio que impregna la mayor parte de la partitura o de aquellas otras páginas dominadas por la evocación impresionista de la naturaleza. Revisada por Roberto Duarte, *Floresta do Amazonas* nos viene servida por todo un especialista en estas lides, un John Neschling que firma una lectura exultante y arrebatadora.

Juan Carlos Moreno

VERDI:

Otello. SIMON O'NEILL (Otello), ANNE SCHWANEWILMS (Desdemona), GERALD FINLEY (Iago), ALLAN CLAYTON (Cassio), BEN JOHNSON (Roderigo), ALEXANDER TSYMBALIUK (Lodovico), MATTHEW ROSE (Montano), LUKAS JAKOBSKI (Araldo), EUFEMIA TUFANO (Emilia). CORO Y SINFÓNICA DE LONDRES. Director: COLIN DAVIS. 2 SACD LSO Live LSO0700 (Harmonia Mundi). 2009. 131'. DSD. **PN**



Malos tiempos para este personaje verdiano, uno de los más difíciles de abordar a día de hoy

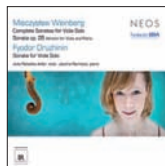
considerando la ausencia de voces idóneas, de instrumentos heroicos, *di forza*, robustos y bien timbrados. Pasaron las épocas de los Tamagno —primer Moro, no del todo ideal para el compositor—, Zenatello o Zanelli. También los de posteriores figuras como Vinay, Del Monaco o Guichandut. Igualmente hemos dejado atrás los de Domingo, un Otello insuficiente pero durante algunos años tuerto en el reino de los ciegos.

Entre los cantantes actuales que se atreven con esta fogosa y sufrida criatura se encuentra el neozelandés Simon O'Neill, que aborda asimismo partes wagnerianas. No es evidentemente un *Heldentenor*, aunque participe en producciones de *Siegfried* o *El ocaso de los dioses*. Ni es un Otello de verdad; pero cumple con cierto, sólo cierto, decoro. La voz no es gran cosa: la de un lírico de considerable plenitud, pero dotada de un timbre curiosamente claro de emisión picuda, algo destemplada en el agudo y sin especial relieve en el resto de la gama. Su canto es bastante primario, puede que honrado porque va por derecho, es valentón y parcialmente emotivo. Pero no conoce el arte de la media voz ni emplea la necesaria sutileza en su canto, que es así más bien rutinario y uniforme, escaso de claroscuros. Y lo podemos apreciar en sus soliloquios, *Ora e per sempre addio* o *Dio, mi potevi scagliar*.

Es sobrepasado de lejos por su Iago, un eficiente Gerald Finley, barítono lírico de cierta prestancia, de voz homogénea, aunque de agudo incierto y mal proyectado. Muy estimable su narración *Era la notte*. No es el repertorio verdiano el más adecuado al estilo y al timbre —tan suave y fluido— de Anne Schwanewilms, una soprano straussiana de primer orden. Pero es artista de clase, que sabe entonar y regular, medir y acentuar con propiedad, capaz de medias voces canónicas. Mantiene una considerable altura en su *Salice* y *Plegaria* y aventaja a O'Neill en el dúo del primer acto. El Cassio de Clayton tiene presencia y voz de cierto fuste. Los demás se desenvuelven discretamente y siguen, como la espléndida orquesta y el solvenete coro, las órdenes de un Colin Davis de clara concepción, de criterio musical firme y de batuta atenta y resolutive. Su dirección nos parece, de todas formas, en exceso lineal, algo ruidosa en ocasiones, no muy matizada y con sonoridad global poco o nada depurada.

Arturo Reverter

WEINBERG:
Sonatas para viola sola opp. 107, 123, 135 y 136. Sonata para clarinete y piano op. 28 (versión para viola y piano).
DRUZHININ: Sonata para viola sola. JULIA REBEKKA ADLER, viola; JASCHA NEMTSOV, piano.
NEOS 11008/09 (Diverdi). 2008-2009. 131'. DDD. **PN**



Como si un cuarteto de Shostakovich lo jibarizaran a la voz única de la viola. Así son las cuatro sonatas que Mieczyslaw Weinberg (1919-1996) escribió entre 1971 y 1983 para ese instrumento. Una música que, como la mayor parte del catálogo de este maestro (las notas introductorias a este álbum aventuran incluso una cifra, el 70%), ha permanecido ignorada hasta casi hoy mismo, momento en que asistimos a una especie de operación rescate. Y bien justificada, como ya hemos comentado en estas mismas páginas a propósito de la edición en CPO de sus cuartetos de cuerda. Estas cuatro sonatas son todas obras de madurez, creadas por un músico que, sin esperar reconocimiento público alguno, escribe para sus amigos, los violas Fiodor Druzhinin, Dimitri Shebalin y Mikhail Tolpigo. Anterior en el tiempo, la *Sonata op. 28* (originalmente concebida para clarinete y piano) es de audición más asequible, coloreada como está por el folclore judío que Weinberg sentía tan próximo. Y entre unas obras y otras, una curiosidad, la *Sonata para viola sola* del mencionado Fiódor Druzhinin (1932-2007), viola del legendario Cuarteto Beethoven y dedicatario de la última partitura de Shostakovich, su *Sonata para viola y piano*. La página revela el conocimiento íntimo del instrumento, pero dista mucho de ser una banal pieza de virtuoso, tal es su intensidad y belleza. Las interpretaciones de Julia Rebekka Adler son impecables. Su sonido, cálido, carnoso y casi táctil, se adapta a la perfección a unos pentagramas que van más allá de la excelencia técnica para incidir en la necesidad de expresión, pero que tampoco son fáciles de tocar. Un disco, pues, muy recomendable, que amplía los horizontes de un instrumento del que hasta no hace tanto se decía que no tenía demasiado repertorio.

Juan Carlos Moreno

WELLESZ:
Sommernacht. Satz. Persisches Ballett. Suite para violín y orquesta de cámara. Four Songs of Return. Ode an die Musik. CHRISTINE WHITTLESEY, soprano; ADRIAN ERÖD, barítono; JOSEF HELL, violín. ENSEMBLE KONTRAPUNKTE.
Director: PETER KEUSCHNIG.
CPO 7775752 (Diverdi). 2010. 61'. DDD. **PN**



Explorar las obras para orquesta de cámara — algunas de ellas con voz— del austriaco Egon Wellesz supone hacerlo por una carrera marcada por la Segunda Escuela de Viena y por el exilio en Oxford. El arco que va entre 1909, año en que está fechada su *Sommernacht für Kammerorchester* (poco después del estreno de la *Kammersymphonie op. 9* de su profesor, Arnold Schoenberg, a cuyo estreno asistió Wellesz) hasta 1965, en que escribe *Ode an die Musik*, nos depara un mosaico de obras de corte atonal, pasadas por el tamiz de su propia voz. Doctor en Musicología con una tesis sobre ópera barroca italiana, la necesidad de subrayar los *affetti* marca un discurso en el que siempre queda patente un fuerte componente emocional. En ese sentido se articulan las *Four Songs of Return* para soprano y orquesta de cámara, de 1961 o la mencionada *Ode an die Musik*, homenaje a la antigüedad clásica con texto de Píndaro. Más ligero en su concepción y estructura, de corte tonal, es el *Persisches Ballett* (1924), inspirado en miniaturas persas que narran una historia de amor y muerte. Dedicado a Schoenberg, esta obra es una muestra de la personalidad de Wellesz, que busca inspiración en técnicas de la época alejadas del ámbito germano. Sólida interpretación del también vienés Ensemble Kontrapunkte.

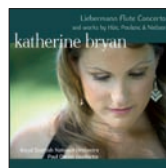
María Santacécilia

RECITALES

KATHERINE BRYAN.

Flautista.
Obras de Liebermann, Hüe, Poulenc y Nielsen. REAL ORQUESTA NACIONAL ESCOCESA. Director: PAUL DANIEL.
LINN CKD 367 (LR Music). 2010. 64'. SACD. **PN**

Exquisito programa en torno a obras concertantes para flauta



escritas a lo largo del siglo XX, entre los años 1913 y 1992. Como plato fuerte, la conocida *Sonata* de Francis Poulenc en un excelente arreglo para orquesta realizado por Lennox Berkeley, que no le resta ni un ápice de frescura a la versión original con piano. Abriendo boca se presenta el *Concierto op. 39* del neoyorquino nacido en 1961 Lowell Liebermann, exuberante y desprejuiciada partitura, abiertamente tonal, estructurada en los tres movimientos clásicos y con una parte verdaderamente compleja para el solista, que la británica Katherine Bryan resuelve con holgura y musicalidad. Miembro de la orquesta que en esta ocasión la acompaña, ganadora a los 15 años de edad del prestigioso concurso Audi, profesora en la Royal Scottish Academy of Music and Drama y solista invitada por numerosas orquestas, la principal cualidad de Bryan es la ligereza precisa de su toque y su musicalidad sin fisuras. Completan el disco la *Fantaisie* del francés Georges Hüe, interesante pieza bien conocida por los flautistas, concebida en un solo bloque con ambientes contrastantes que nos trasladan sonoramente al París de principios de siglo XX, y el *Concierto FS 119* de Carl Nielsen. Esta concisa página, articulada por el danés en dos movimientos, cuenta además con solventes intervenciones de clarinete, trombón bajo y timbales en sus sucesivos diálogos con el instrumento solista.

María Santacécilia

CHRISTOPH ESCHENBACH. Pianista.

Las primeras grabaciones. *Obras de Beethoven, Chopin, Schumann, Schubert y Henze.* 6 CD BRILLIANT 9189 (Cat Music). 1966-1974. 327'. ADD. **PE**



Brilliant recupera las grabaciones pianísticas de Christoph Eschenbach realizadas en los 60 y 70 para DG en un álbum de esos de precio de orillo. Por apenas 3 euros cada disco se puede disfrutar de interpretaciones más que competentes grabadas con la excelencia característica del sello amarillo. Eschenbach fue (y digo fue porque ahora está volcado desde hace años en la dirección orquestal) un pianista importan-

Elisabeth Schwarzkopf

TOTAL MAGISTERIO

**ELISABETH SCHWARZKOPF.**Soprano. **Recitales****salzburgueses de 1953 a 1963.***Lieder de Wolf y Schubert.*

WILHELM FURTWÄNGLER, GERALD MOORE, piano.

3 CD ORFEO C 826 103 D (Diverdi).

1953-1963. 207'. ADD. **PN**

Los más antiguos del lugar recordamos aquel vinilo que pudimos adquirir en una primera instancia a través de la Sociedad Furtwängler de París, en el que el gran director actuaba como acompañante desde el piano de la soprano Elisabeth Schwarzkopf en un histórico recital dedicado a Hugo Wolf del Festival de Salzburgo de 1953. Era una grabación maravillosa y llena de sentido, cargada de emociones contenidas. Ahora nos encontramos de nuevo con ese recital, diseminado, según el poeta ilustrado, entre otras interpretaciones de la cantante, en compañía en este caso de Gerald Moore pertenecientes a ediciones diversas del certamen austriaco.

Orfeo ha decidido agrupar todas esas grabaciones por autores de los poemas en el caso de Wolf. Ignoramos si se ha seguido algún orden con los lieder de Schubert, que ocupan el tercer compacto y que corresponden a un recital de 13 de agosto de 1960, excepto el último corte, un bis (*Ungeduld D. 795, n.º 7, de Die schöne*

Müllerin), que es de 1956. Encontramos así, sucesivamente, en el primer CD, lieder de Wolf sobre poemas de Goethe y Mörike, en el segundo, del mismo autor, lieder sobre textos de Eichendorff y Keller y una pequeña selección de los libros sobre canciones populares españolas e italianas. Se turnan los dos pianistas.

Oportunidad evidente para calibrar de nuevo el arte consumado de Schwarzkopf en el terreno que le era propio y en el repertorio más idóneo. Podemos comparar también, además de la evolución vocal de la soprano a lo largo de diez años, el distinto calibre de los dos acompañantes: emotivo, cambiante, poético, envuelto en acendrados sentimientos, Furtwängler, más equilibrado, sutil, refinado, Moore. Uno y otro a la máxima altura posible; la de la cantante, que nos muestra su amplio abanico de posibilidades expresivas, prácticamente inacabable. Su Schubert es soberano y nos traen a la memoria sus históricos registros junto a Edwin Fischer y Walter Gieseking de principios de los cincuenta.

Todas las canciones de este compositor están delineadas con una verdad y una finura memorables. Por destacar la interpretación de alguna, mencionemos la honda inmersión en las profundidades del alma operada en *Du bist die Rub,*



con transidos portamentos, exquisitos pianísimos y recogimiento ejemplar. Como contraste, la alada alegría, la ligereza emanada de *Auf dem Wasser zu singen*, la acentuación y el impulso de *An Silvia*, el tono operístico de *Vedi quanto adoro*, la trémula concentración de *Die Liebe hat gelogen* o la variedad imprimida a las estrofas de *Seigkeit*. Schwarzkopf es un auténtico compendio expresivo, habilidad que partía de un dominio del aliento, de una técnica fabulosa para extender un *legato* inconsútil y de un dominio de los textos sin igual. Sus sonoridades a veces engolfadas y un tanto rebuscadas en una pronunciación muy particular, la facultaban para colorear cada sílaba y cada frase como nadie. Placer auditivo e intelectual de altísimo nivel.

Algo parecido podría predicarse de sus acercamientos al caleidoscópico y concentrado mundo de Wolf. Nos quedamos con la recreación luminosa de *Elfenlied*, saturada de finísimas

sonoridades practicadas en un hilo de voz, y *Lebe wohl*, en donde la cantante despliega muy diversos grados de expresión cuasi infantil. Ambos lieder sobre palabras de Mörike; como *Der Gesene an die Hoffnung*, verdaderamente impresionante, con colaboración desde el teclado de un inspirado Furtwängler. También con él, la histriónica *Die Zigeunerin*, con texto de Eichendorff. Es Moore el que está al piano en *Tretet ein, hoher Krieger*, con poema de Keller, cuya ironía y su aire de sarcástica marcha son excelentemente subrayados.

En el álbum de los *Italianischen Liederbuch* resaltamos el tratamiento dramático dado a *Was soll der Zorn*, aquí con Furtwängler sentado en el taburete, que contrasta vivamente con la canción inmediatamente subsiguiente, brevísima, envuelta en un fino humor, *Nein, junger Herr*. Aún señalaríamos la precisión en los ataques, bien secundados por el piano (de Moore), de *Ich hab in Penna einen Liebsten wohnen*, del mismo ciclo. Muestra todo ello, y sentimos que el análisis no pueda ser más extenso, de las bondades de estas interpretaciones. A adquirir el álbum sin dudarlos: hay demasiada maestría vocal e instrumental y demasiada belleza en estos tres compactos para dejarlos escapar. Todo un curso.

Arturo Reverter

en su momento, y aquí ofrece buena muestra del porqué. No es un mago del sonido, pero su expresión tiene fuerza y sensibilidad (precioso el Largo del *Concierto n.º 3* de Beethoven (con Henze al frente de la Sinfónica de Londres, en una contribución bastante sosa), las de quien ha "bebido" de Furtwängler o Fischer después de una infancia trágica como pocas. Luce también estas virtudes en un *Emperador* muy convincente y mejor acompañado (Ozawa al frente de la Sinfónica de Boston). En la *Hammerklavier* adolece de un sonido más duro, quizá demasiado, pero el temperamento, la energía, la riqueza de contrastes y la claridad de exposición salvan una interpretación bien construida pero lejos de las más grandes (los Richter, Gilels, Arrau, Kempff, Brendel, Barenboim y compañía), algo que se

nota especialmente en el Adagio, construido con serenidad, pero en el que la expresión parece un tanto forzada, quizá esclava de la mentalidad ultraanalítica de su intérprete. Correcta sin más la versión de los *Preliudios* de Chopin, con algún *rubato* algo forzado (*n.º 1*) y sin la medida última de la efusión y claridad en otras ocasiones (*n.º 3*). Mejor las *Escenas de niños* de Schumann, dibujadas con sencillez y con una línea poética que aquí sí suena espontánea. Notabilísimas las dos *Sonatas* de Schubert (*D. 959* y *D. 960*, mejor la primera de ellas, aunque el segundo tiempo de la última obtiene una interpretación sobrecogedora). Intensas, dramáticas, bien cantadas, con ese contenido desgarrado tan característico del último Schubert. Lástima que, al ocupar cada una de ellas un disco, que-

den dos ejemplares algo alicortos en cuanto a minutaje. Pero a este precio no nos vamos a poner puntillosos en eso. Trepidante la interpretación del largo *Concierto* de Henze. Un álbum bastante disfrutable, que a este precio se puede recomendar sin reticencias.

Rafael Ortega Basagoiti

BYRON JANIS. Pianista. **Las grabaciones legendarias de conciertos.** *Obras de Rachmaninov, Prokofiev, Schumann, Chaikovsky, Liszt y Musorgski.*

4 CD BRILLIANT 9182 (Cat Music). 1960-1963. 261'. ADD. **PE**

Para quienes no conozcan a Byron Janis (1928), este álbum que nos ofrece Brilliant por apenas 13 euros, con grabaciones



—estupendos— procedentes en su totalidad de originales de Mercury de principios de los 60, es una joya de esas que no hay que dejar pasar. Janis fue uno de los grandes pianistas norteamericanos de mediados del siglo pasado, y su carrera habría adquirido aún más vuelo si una artritis psoriásica no hubiera dado al traste con ella de forma tan prematura como lamentable. El yerno de Gary Cooper, discípulo de Horowitz y "herramienta" del intercambio cultural con la URSS durante la guerra fría (justo en la época en la que desde el otro lado del telón de acero "atterizaban" en EEUU Richter y Gilels) era un pianista de formidables medios técnicos y de un romanticismo

nutrido de bien entendida sensibilidad. Virtuoso de primera, elegante, refinado, apenas hay que escuchar el primer movimiento del *Tercer Concierto* de Rachmaninov para convencerse de que estamos ante un artista de primerísima. Y en este álbum están algunos de sus mejores logros discográficos: los tres primeros *Conciertos* de Rachmani-

nov (con Dorati y Kondrashin), el *Tercero* de Prokofiev (Kondrashin), el de Schumann (con Skrowaczewski), el electrizante *Primero* de Chaikovski, muy en el estilo de su maestro Horowitz (con Menges), los dos de Liszt (Kondrashin, Rozhdestvenski) y, para guinda, los *Cuadros* de Musorgski, de los que su maestro Horowitz había dejado recre-

aciones tan singulares como memorables y que aquí obtienen una de las versiones punteras de la discografía. La escucha de estos discos, como la del único grabado después (un fabuloso recital Chopin de carácter intimista registrado para EMI con fines benéficos, ya en los ochenta) nos confirma hasta qué punto la enfermedad truncó la carre-

ra de un grande del piano, uno de esos artistas que, además de los medios, tiene la sensibilidad, el dominio del sonido, la sabiduría y el conocimiento para construir edificios artísticos de contagiosa intensidad. Insisto: si no tienen ya estas grabaciones, no pierdan la ocasión.

Rafael Ortega Basagoiti

Trevor Pinnock

UN PLENO



PINNOCK,
TREVOR Clavecinista.

Obras de Purcell,
Haydn y Haendel.

WIGMORE HALL Live WHLive 0033
(Diverdi). 2009. 77'. DDD. **PN**

El todavía joven sello Wigmore Hall nos ofrece este espléndido recital de Trevor Pinnock con obras de Henry Purcell (*Suites n.ºs 2 y 4*, *A new ground in e minor*), Haendel (*Suites n.ºs 2 y 7*) y Haydn (*Sonatas Hob. XVI/14 y 27*, más el Finale de la *Hob. XVII/D1* dado como propina). Digamos desde ya que este es un disco sensacional, de esos en los que desde el primer compás uno es consciente de que tiene en sus manos un acierto pleno. Feno-

menal virtuoso pero sobre todo soberbio músico, Pinnock dibuja un Purcell magistral, precioso, sensible, elegante (escuchen la *Almand* de la *Suite n.º 2*) y con buen pulso danzable, siempre ayudado por su portentosa articulación y su fino sentido de la ornamentación, además de por un instrumento fantástico (del que por desgracia no se dan detalles sobre su constructor, apenas se menciona que es una réplica aproximada de un instrumento francés) admirablemente captado por la toma de sonido. De contagiosa vitalidad y humor el soberbio Haydn (de quien Pinnock dejara una fenomenal grabación de las *Sinfonías Sturm und Drang*), y de majes-



tuosa grandeza, brillantes en una formidable demostración de saber clavecinístico, las *Suites* de Haendel. Escuchen la fantástica, solemne y después trepidante *Obertura* de la *n.º 7*, y prueben luego la *Sarabande*, de una sensibilidad y nostalgia encomiables. Pinnock siempre fue un virtuoso de pasmosa

agilidad, pero con los años su línea expresiva ha ido ganando en riqueza de inflexiones, de manera que ahora sus interpretaciones gozan de un equilibrio que conserva el vibrante nervio de siempre y ha adquirido una hondura emocionante, capaz de desmentir y vencer al más escéptico militante de la liga "anti-clave". Insisto, disco sensacional. Lo tiene todo: precioso repertorio, inmejorable interpretación, formidable instrumento y estupenda toma de sonido. Si estuviéramos hablando de quinientas, sería un pleno sin dudarlo. Háganse con él y a disfrutar de lo lindo.

Rafael Ortega Basagoiti

VARIOS

A VOI RITORNO.

Obras de Durante, Leo y Porpora. RAFFAELLA MILANESI, soprano. INSIEME STRUMENTALE DI ROMA. Director: GIORGIO SASSO. FUGA LIBERA FUG 570 (Diverdi). 2009. 73'. DDD. **PN**



Disco que ofrece una ventana abierta a la música napolitana del barroco tardío mostrando tanto ejemplos de música instrumental como vocal. Lo más notable, la cantata de Nicola Porpora titulada *Il ritiro*, para soprano, cuerdas y continuo, una de cuyas dos arias, *A voi ritorno*, da título genérico al disco por algún motivo que los intérpretes conocerán. Parece es la primera vez que se graba y se comprueba una vez más que la cantera vocal de Porpora está prácticamente aún sin explotar.

La dialéctica de los contrarios ocupa el resto del disco. La rivali-

dad entre los "leisti", partidarios de Leonardo Leo y su preocupación por las relaciones armónicas y los artificios, frente a los "durantisti", seguidores de Francesco Durante, más preocupados por la elegancia y la ligereza melódica. De Leo se ofrece otra cantata, tampoco grabada hasta ahora y escrita, como la de Porpora, para soprano, cuerda y continuo; una sinfonía concertante para violonchelo y violines y un concierto para cuatro violines, mientras que de Durante encontramos tan sólo un concierto para cuerda y continuo. Podemos comprobar que las cosas no eran tan esquemáticas como los respectivos seguidores parecían empeñados en mantener.

Buen trabajo de la soprano Raffaella Milanesi en las dos cantatas y del Insieme Strumentale di Roma en todas las obras. Al final, un disco más conteniendo música barroca bien interpretada y en el que destaca la cantata de Porpora.

José Luis Fernández

CANTATAS BARROCAS PARA BAJO.

Obras de Kegel, Wolff, Roemhildt, Hoffmann, Donati y Telemann. KLAUS MERTENS, barítono. ACCADEMIA DANIEL. Director: SHALEV AD-EL. CPO 7772982 (Diverdi). 2007. 76'. DDD. **PN**



No sólo de Bach y Telemann vive el Barroco alemán. En la iglesia de San Juan de Mügeln, una localidad a medio camino entre Leipzig y Dresde, se conservan las partituras de unas cuatrocientas cantatas en su mayoría fechadas en la primera mitad del siglo XVIII y debidas a compositores muy pocos conocidos de la zona.

Las siete muestras recogidas en este disco son sumamente recomendables sin excepción. El rasgo común es la expresión musical del fervor religioso de

un modo desde luego no tan profundo como encontraremos en Bach, pero por su mismo candor tanto más deliciosa.

El delicioso timbre y el fraseo delicado de Klaus Mertens les vienen como anillo al dedo. Cada vez que se le oye en disco o en directo (en Valencia, por ejemplo, en abril de 2004), este barítono aumenta una autoridad interpretativa que hoy en día le ha elevado al máximo prestigio en este repertorio.

El acompañamiento de la Accademia Daniel, grupo israelí de instrumentos originales, es de pareja sensibilidad tanto técnica como estilística, con algunas aportaciones individuales sumamente destacadas, así por ejemplo las del oboe en la obra de Hoffmann (un autor del que solamente se conoce el apellido) y del fagot *passim*. Y, desde los teclados, Shalev Ad-El demuestra en todo momento participar también del secreto para sacar todo el partido posible de unas músicas no imprescindibles pero cuyo

conocimiento enriquece enormemente el contexto en que se movieron los grandes nombres.

Alfredo Brotons Muñoz

FELIX AUSTRIA.

Obras de Schmelzer, Legrenzi, Valentini y Froberger. KLAUS MERTENS, bajo. HAMBURGER RATSMUSIK. Directora: SIMONE ECKERT. CPO 777 451-2 (Diverdi). 2009. 66'. DDD. **PN**



Contiene este disco una serie de obras, la mayor parte para conjunto de violas, que reflejan los gustos musicales de la corte vienesa durante los reinados de los emperadores Fernando III y de su hijo y sucesor Leopoldo I, ambos grandes amantes de la música, que también hicieron sus pinitos en la composición. Además de una obra de cada uno, encontramos otras de Valentini y Froberger, músicos de la corte de Fernando III, así como de Schmelzer y Legrenzi, que estuvieron al servicio de Leopoldo I, más un par de obras anónimas de valor nada despreciable. Un pequeño recorrido por la música cortesana vienesa del siglo XVII, donde el ya anticuado género de la escrita para conjunto de violas seguía teniendo sus adeptos.

Quizás la aportación más importante de la grabación sean las dos obras de Giovanni Valentini (1582-1649), particularmente su sofisticada *Sonata enbarmónica* para cuatro violas y violón. Otra curiosidad son las transcripciones de algunas de Froberger escritas originalmente para clave, dos trascritas para conjunto de cuatro violas y otra para laúd, aunque esto último es bastante menos llamativo. Hay otras tres que requieren una voz de bajo o barítono con acompañamiento de violas, una del propio Fernando III, otra de Valentini y una tercera de Schmelzer, que no le exigen mucho a Klaus Mertens.

El conjunto Hamburger Ratsmusik interpreta todo con soltura y transparencia, dándonos una visión acertada del exquisito aunque bastante conservador gusto musical de la corte vienesa de los Habsburgo en el XVII, que se escucha con agrado.

José Luis Fernández



Björn Schmelzer

LÚCIDA CEGUERA

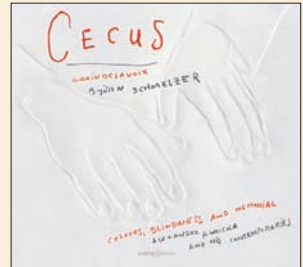


CECUS. *Alexander Agricola y sus contemporáneos.*

GRANDELAVOIX. Director: BJÖRN SCHMELZER. GLOSSA GCD P32105 (Diverdi). 2010. 70'. DDD. **PN**

Este disco es una maravilla, como suele ocurrir con los de Björn Schmelzer, aunque el seguimiento de sus consideraciones sobre Agricola y la estética de la ceguera, fundamentadas entre otras cosas en que la obra instrumental en dos partes *Cecus non iudicat de coloribus* sea su posible autorretrato musical, es difícil de seguir. En fin, también es posible que Agricola se refiriera a los críticos, adivinando que acabarían existiendo, pues sentido del humor no parece le faltara. Titular una composición instrumental suya con la cita bíblica *Pater meus agricola est*, que podemos encontrar en otro disco de Capilla Flamenca recién publicado, parece dar esa pista.

En cualquier caso, teniendo en cuenta que formó parte de la capilla de Felipe el Hermoso y que ambos murieron en 1506, uno en Valladolid y el otro en Burgos, la composición de la primera parte del disco, integrada por un romance anónimo y cuatro lamentos de Pierre de la Rue motivados por la muerte de Felipe I está claramente justificada, máxime teniendo en cuenta que De la Rue también formaba parte de su capilla. En la segunda parte es Agricola quien asume el protagonismo bajo el lema "las lágrimas, los ciegos", con la inclusión de la mencionada obra instrumental y otras cuatro más de carácter trágico, más el lamento *Musica quid defles* por la muerte de Agricola escrito por Juan de Anchieta. Un *De profundis clamavi* de Nicolas Champion en su día atribuido a Josquin el célebre lamento *Nymphes des bois* compuesto por este último a la muerte de Ockeghem, completan el disco.



¿Por qué es una maravilla? Por contener un programa coherente, aunque la justificación de su segunda parte sea un tanto culterana, con unas obras extraordinariamente bellas. Por sus soberbios intérpretes vocales e instrumentales y por una toma sonora debida a Manuel Mohino que, cómo no, refleja con perfección las delicadas filigranas polifónicas que caracterizan estas músicas y que tan bien conseguidas están por Graindelavoix. Mención especial para el *cornetto* Lluís Coll i Trulls.

José Luis Fernández

FROM HEAVEN TO HELL.

Obras de Smolka, Kagel y Andriessen. MUSIKFABRIK.

WERGO WER 6853 2 (Diverdi). 2007. 60'. DDD. **PN**



La obra de Martin Smolka (Checoslovaquia, 1959), *Rusb (bour in celestial streets)*, con la que se abre esta entrega del ciclo de discos con los que el ensemble musikFabrik celebra sus quince años de existencia, es de un carácter enigmático que casi se agradece en un programa, el aquí contenido, presidido por el tono expansivo. Aunque de Smolka se ha escuchado una buena parte de su obra, gracias a su continuada presencia en los registros que recogen los distintos festivales que tienen lugar en tierras germanas, prácticamente ninguna de sus piezas ha quedado en la memoria. Sin embargo, esta *Rusb*, de 2007, para conjunto instrumental, tiene cierto brillo. Llama la atención por lo hierático de su discurso, con zonas de escaso movimiento de un material que se muestra indeciso, a veces al borde de la repetición de corte minimalista, en otras

haciendo uso de la técnica microtonal, para expresar con un tono bullicioso la imagen de un frenético tráfico por nuestras ciudades conducido, tal vez, por ángeles. El final, detenido otra vez el tiempo y repleto de silencios, va a contrastar con la fuerte desinhibición de las dos obras restantes del disco, la de Kagel, otra vuelta de tuerca más en su particular mapa sonoro descubierto en las *Piezas de la rosa de los vientos*, y la de Louis Andriessen (n. 1939), totalmente reconocible en su estilo por *Raconto dell'inferno*, de 2004, para voz y conjunto. Como siempre en el músico holandés, el uso de la voz remite a cantos ancestrales, con un recitativo muy elocuente. De la misma forma, la orquesta es expansiva, incapaz de reprimirse nada, repitiendo obstinadamente el conjunto de motivos hasta llegar a ese rasgo tan propio del compositor de *De Staat*, cual es la falta de pudor, sin duda, asumido desde su apuesta por ofrecer una música clara, energética, y perteneciente a lo que él mismo llama "Downtown", la música de calle, alejada de cualquier veleidad formal. Por su parte, Kagel insiste en su tratamiento del material sonoro como si correspondiera a modelos de un fol-

lore imaginario. Otra vez, en esta *Orchestra-Straat* (de 1995), la masa sonora, sin un momento de pausa, con un brío incontenible, desgrana melodías con un raro sabor popular: invenciones de una mente sin descanso, la de Mauricio Kagel.

Francisco Ramos

IL CANTO DELLE DAME.

Obras de Leonarda, Caccini, Assandra y Strozzi. MARÍA CRISTINA KIEHR, soprano. CONCERTO SOAVE. Director: JEAN-MARC AYMES. AMBRONAY AMY025 (Harmonia Mundi). 2010. 65'. DDD. **PN**



Salvo el director del conjunto, el clavecinista y organista Jean-Marc Aymes, Giovanni Pietro del Buono, que se cuela en el CD con una *Canone sopra l'Ave Maris Stella* y Benedetto Rè, presente con una *Canzona* publicada en una colección femenina, son mujeres las protagonistas de este disco: la soprano argentina María Cristina Kiehr, el escueto pero soberbio equipo instrumental que se une a Aymes (Amandine Beyer y

Alba Roca, violines; Sylvie Moquet, viola da gamba; Mara Galassi, arpa) y las compositoras que aportan el repertorio interpretado (Isabella Leonarda, Francesca Caccini, Caterina Assandra y Barbara Strozzi). El trabajo se divide en dos partes bien diferenciadas, una sacra, ocupada por motetes de diverso carácter además de las piezas de Del Buono y Rè, y una profana, en la que se ofrece una *Sonata* de Leonarda, dos arias de Caccini (una en arreglo para el clave del propio Aymes) y una *Serenata* de la autora más conocida del grupo, Strozzi.

Kiehr, voz ligera de agudos restallantes, en ocasiones hasta lo incómodo, domina a la perfección el estilo del primer Barroco, al que se ha entregado con *Concerto Soave* en los últimos años, y vuelve a demostrarlo aquí con interpretaciones luminosas, ornamentadas con gusto y de gran variedad de matices expresivos que alcanzan lo dramático en *Lasciatemi qui solo*, aria que parece construida sobre el famoso *Lamento de Ariadna* de Monteverdi y que queda muy bien contrastada con la serenata *Hor ch' Apollo* de Strozzi, donde a Kiehr le sale la vena más lírica. Acompañamiento impecable por intensidad de acentos y contrastes y flexibilidad de la línea.

Pablo J. Vayón

ODES & SONGS.

Obras de Blow y Purcell. CARLOS MENA, DAMIEN GUILLON, contratenores. RICERCAR CONSORT. Director: PHILIPPE PIERLOT. MIRARE MIR 109 (Harmonia Mundi). 2009. 58'. DDD. **PN**



Una sola oda contiene el disco, la excelente y emotiva *Ode on the death of Mr. Henry*

Purcell con texto de John Dryden y música de John Blow, ambos amigos de Purcell, más joven que ellos y cuya prematura muerte sin duda les afectó profundamente. Es, por otra parte, la única obra de Blow que hallamos en el disco y la más importante en extensión. Escrita para dos contratenores, dos flautas y continuo, se ha completado su grabación con fragmentos extraídos de diversas obras de Purcell para una formación semejante o bien para una sola voz con las dos flautas y continuo, las dos voces y continuo e incluso un par de obras puramente instru-

mentales para dos flautas y continuo. Un buen aprovechamiento de los recursos disponibles.

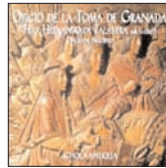
Pocos meses antes de su muerte había escrito Purcell su maravillosa *Music for the funeral of Queen Mary* y al lado de ésta, la escrita por Blow para la muerte de su amigo, quizás más sentida aunque lógicamente menos solemne, recuerda bastante el estilo del difunto cuyas virtudes ensalza. Los pequeños extractos que de algunas de las obras de éste aparecen en el disco muestran una vez más su prodigiosa vena compositiva, puesta aquí en evidencia con el variado carácter de las mismas. La primera de ellas, *Here let my life*, en la que el acompañamiento a la voz no es con flautas sino con viola, ya bastaría para demostrarlo.

Carlos Mena se encuentra en un momento vocal extraordinario y así lo descubrimos una vez más en esta grabación, con un Damien Guillon que no desmerece en su compañía. Philippe Pierlot y su Ricercar Consort no tienen dificultad alguna para mostrar su calidad en unas obras sin excesiva complicación instrumental. Un disco muy interesante, particularmente por la *Ode* de Blow, de la que sólo recuerdo en disco una versión con Bowman y Chance de hace unos 15 años y otra de Alfred y Mark Deller aún más antigua.

José Luis Fernández

OFICIO DE LA TOMA DE GRANADA.

Adaptaciones de Fray Hernando de Talavera. SCHOLA ANTIQUA. Director: JUAN CARLOS ASENSIO. PNEUMA PN-1190 (Karonte). 2008. 71'. DDD. **PN**



Disco de interés histórico y musical, quizás más de lo primero que de lo segundo.

El monje jerónimo Fray Hernando de Talavera fue confesor y consejero de Isabel de Castilla, acompañó a los Reyes Católicos en la conquista de Granada y fue el primer arzobispo de la nueva diócesis. Hombre ilustrado, mostró una aptitud razonable en su labor evangelizadora comparada con los métodos adoptados por la Inquisición, lo que le costó posteriormente serios disgustos con ésta, pues además, su familia era de origen converso.

Con conocimientos musicales aprendidos en su época de estudiante y practicados como monje, Fray Hernando adaptó

conocidas melodías gregorianas a textos alusivos a la conquista de la ciudad. Un *Oficio* y una *Misa* fueron el producto de su trabajo, del que se conservan dos fuentes, una en el Archivo de Simancas que contiene sólo los textos y otra el Archivo Parroquial de Santa Fe (Granada) con las notaciones musicales. Naturalmente, esta última es la utilizada por Schola Antiqua para la grabación del *Oficio de Maitines* recogida en este disco.

Es muy placentero escuchar el canto gregoriano de los componentes de esta agrupación coral, todos ellos formados en la Escolanía de la Abadía del Valle de los Caídos. Al canto llano añaden en ocasiones puntuales fabordones que bien pudieron haber servido de ornamentación al interpretar el *Oficio* y la *Misa* en las solemnes conmemoraciones de la toma de Granada que tuvieron lugar durante unos cuantos años. Una interpretación muy cuidada y cálida.

José Luis Fernández

SHADOW GAMES.

Obras de Jarrell, Gervasoni, Durand y Ferneyhough.

MUSIKFABRIK.

WERGO WER 6854 2 (Diverdi). 2007.

58'. DDD. **PN**



En los quince años de existencia del ensemble musikFabrik no todo el repertorio ha sido bendecido por la brillantez, como lo demuestra este registro de un valor más que discreto y que se comercializa con el título genérico de *Juegos de sombra*. El ambicioso Brian Ferneyhough (n. 1943) fracasa con su aventura operística, *Shadoutime*, de la que aquí se recoge un fragmento, con ese aire fuertemente crispado con el que el autor británico pretende dotar de profundidad a su obra. Michael Jarrell (n. 1958) vuelve a mostrar en *prisme/incidences* sus carencias en una pieza rígida, especie de concierto con solista, en la que todo sabe a añejo. Stefano Gervasoni (n. 1962) plantea en *Far niente* una obra de corte grotesco de la que tal vez se nos escape algún signo de humor, al no poder ser aquí espectadores del concierto, sólo escuchantes del disco. La sorpresa, la única pieza que denota cierto atractivo, es la que firma el autor con menos prestigio, Joël-François Durand (n. 1954), pues crea, desde la simplicidad, una obrita en la que la intención no es apabullar

al oyente, asombrarlo mediante técnicas imposibles y falta de musicalidad (Ferneyhough), sino con un despliegue modesto, casi sin querer hacer ruido, de una flauta como solista y su encantador enfrentamiento a un ensemble que parece mirar, contemplar el discurso, como alorado, sorprendido. Ese carácter bienintencionado de la obra de Durand (*Ombre/miroir*) es lo único pertinente en un disco en donde se suceden los momentos bajos, sin interés. El fiasco viene, evidentemente, de la mano de Ferneyhough, de quien se sabe que toma, regularmente, el legado de Schoenberg para montar sus macizos edificios sonoros. Pero la técnica del *sprechgesang*, presente en tantas piezas vocales del británico, no es el elemento aglutinador de esta *Shadoutime VI: seven tableaux* (de 2003), pues el músico opta por una gestualidad vocal abiertamente teatral, soportada en un tejido instrumental de comportamiento nervioso, intentando musicalizar a la desesperada un discurso excesivamente recargado de fuentes literarias: Heine, Charles Bernstein y Benjamin y su *Angelus novus*, una vez más.

Francisco Ramos

VIA CRUCIS.

NÚRIA RIAL, soprano; PHILIPPE JAROUSSKY, contratenor.

L'ARPEGGIATA. Directora: CHRISTINA PLUHAR.

VIRGIN 5099960710703 [+ DVD 10 años de la Arpeggiata, 63'] (EMI). 2004-2009. 71'. DDD. **PN**



En determinados sectores del repertorio, se empiezan a imponer los discos conceptuales, esto es, aquellos en los que el material y la propia sustancia musical se organizan en función de una idea previa que les da forma y sentido, para lo cual las obras escogidas se trocean, se cortan, se mezclan o se reinterpretan en función del planteamiento que haya decidido previamente el artista. Con sus pros y sus contras, sus seguidores fieles y sus enemigos acérrimos, L'Arpeggiata de Christina Pluhar se ha convertido en uno de los grupos que mejor representa esta línea de actuación. Cuando el conjunto ha organizado los programas básicamente en torno a una temática concreta (*Tarantela, All'improvviso, Los imposibles*) los resultados me parecieron que estaban entre lo bueno y lo

extraordinario; cuando decidieron enfocarlo desde la perspectiva de la obra de un compositor (*Teatro d'amore*, sobre Monteverdi) me pareció un desatino.

Aquí Pluhar vuelve a la temática como eje principal de su trabajo, en este caso el Vía Crucis, la Pasión, si bien la primera de las tres secciones en que se divide el disco, titulada *Maria-La visione* está dedicada a un período diferente de la vida de Cristo (incluye la *Sonata del Rosario* de Biber que corresponde al misterio de la Anunciación, pero partida en dos y no completa, además de piezas populares napolitanas y la famosa *Canzonetta spirituale sobre la nana* de Merula). La segunda sección (*La morte di Xsto - O Diu, tante suffranze*) incluye obras de Legrenzi, Ferrari, Luigi Rossi, Sances (*Stabat Mater*, no completo), Cazzati y tradicionales corsas más un lamento actual escrito en clave popular napolitana, mientras que la tercera (*Ci vedrem in Paradiso*) reúne obras de Merula, Monteverdi, Allegri, la anónima *Chacona del paraíso y el infierno* y un arreglo de la ya famosa tarantela apuliana del Gargano.

El disco sale de grabaciones hechas a lo largo de varios años de giras y conciertos. En todos los casos, L'Arpeggiata presenta un imponente conjunto de instrumentos de cuerda pulsada como continuo, con violines, violas o cornetas en las voces agudas. Núria Rial y Philippe Jaroussky cantan con la exquisitez y temura habituales los temas barrocos, el conjunto tradicional corso Barbara Furtuna, las piezas de su repertorio, mientras que Vincenzo Capezzuto, típico tenorino popular napolitano, pone voz a la peculiar tarantela del Gargano. El estilo incluye la búsqueda de la variedad y de los efectos tímbricos, la flexibilidad y el componente improvisatorio característicos del grupo. Hay momentos de notable intensidad (el *Stabat Mater* corso es muy especial en este sentido) y otros que quedan algo más desdibujados: así, la *Canzonetta spiritual* de Merula resulta despojada de su componente de dramática morbidez por el énfasis excesivo en los colores del continuo, lo que afecta también al *Laudate Dominum* de Monteverdi, que incluye hasta percusión. En general, se trata de una visión más decorativa que esencialista para un repertorio variado, que lo soporta mejor algunas veces (danzas instrumentales, tarantelas) que otras. Como regalo, se incluye un DVD de más de una hora de duración que recoge grabaciones realizadas entre 2004 y 2009 (algunas toma-

Miguel Roa

HOMENAJE

VIVA MADRID. Un paseo por lo mejor de nuestra zarzuela.

PLÁCIDO DOMINGO, tenor; AMPARO NAVARRO, soprano; LETICIA RODRÍGUEZ, soprano; ENRIQUE FERRER, tenor; ENRIQUE R. DEL PORTAL, tenor; AZUCENA LÓPEZ, soprano; GERARDO LÓPEZ, TENOR. CORO Y ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID. Director: MIGUEL ROA. DEUTSCHE GRAMMOPHON 0028947639640 (Universal). 2010. 65'. DDD. **PN**

Nueva antología de zarzuela la que nos ofrece Deutsche Grammophon, esta vez con dieciocho números de ambiente madrileño pertenecientes a trece obras de nueve autores. Es uno de los últimos trabajos discográficos en los que contribuye en su setenta aniversario nuestro admirado tenor de Madrid, Plácido Domingo, homenajeado merecidamente tanto en los medios musicales como en el universitario con su investidura como doctor honoris causa por la Universidad Alfonso X el Sabio. No es nove-

dad decir que Domingo ha sido y es un gran impulsor de la música española y en particular de nuestro género lírico, que por las razones que todos sabemos, lleva en las venas. Esta antología incluye páginas de Moreno Torroba: *La chulapona*, *Luisa Fernanda*, *Maravilla*, *María Manuela*; Alonso: *La calesera*, *Doña Mariquita de mi corazón*; Sorozábal: *Don Manolito*, *La del manajo de rosas*; Soutullo y Vert: *El último romántico*; Chueca: *El año pasado por agua*; Barbieri: *El barberillo de Lavapiés*; Vives: *Doña Francisquita*. El disco arranca con el preludio de *La verbena de la Paloma* de Bretón.

Aborda Plácido Domingo con sentimiento y entrega, como siempre en él, cinco bellos números de esta recopilación: el dúo *Ese pañuelito blanco*, junto a la soprano Amparo Navarro, tres hermosas romanzas y un pasodoble para barítono lírico: *Agua que río abajo marchó*, *Madrileña bonita* y *Amor vida de mi vida*, ésta



algo más retardada en *tempo* que la que nos ofreció en el registro de EMI en 1995, y el pasodoble: *Es el piropro, piropro madrileño*. ¡Felicidades, maestro! Deseamos y esperamos cumpla la voluntad de los versos de Whitman. Los cantantes que le acompañan en el repertorio contribuyen meritoriamente a la calidad de esta grabación. Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid responden a la experta dirección de Miguel Roa. Se incluye un libro con comentarios de Concha Gómez Marco y los textos de los números interpretados.

Manuel García Franco

das directamente de conciertos) y donde aparecen protagonistas de otros trabajos del conjunto, como Marco Beasley, The King's Singers, Pepe Habichuela, Lucilla Galeazzi o la bailarina Anna Dego; también, la soprano Véronique Gens, que ha participado en conciertos, pero no en discos del conjunto de Pluhar.

Pablo J. Vayón

VOCATION.

Obras de Hildegard von Bingen y George Gurdjieff. MARIE-LUISE HINRICHS, piano. RAUMKLANG RK 2902 (Diverdi). 2008-2009. 61'. DDD. **PN**

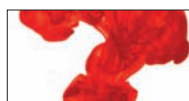


La recomposición tiene infinitades de matices acaso de escuelas, y Marie-Luise Hinrichs acaba de añadir una: "con la ayuda de Dios", dice la pianista (re)compositora, "noté con nitidez que la segunda voz no venía directamente de mí...". Con esta

ayuda, "que guiaba sus manos", encontró "nuevas técnicas pianísticas que hasta la fecha desconocía: trémolo pianissimo sobre una nota, repetición muy dulce con los dedos de las dos manos...". Y así pudieron nacer los cantos para piano, o impresiones sobre cantos de Hildegard von Bingen, siendo el piano (sigo citando) "el instrumento ideal para que la gente conozca esta música que engloba el cosmos entero, y es similar a un eco del cosmos...", una música que condujo a la pianista a otra música, la de otro místico, George Gurdjieff, que tuvo cierto renombre en París durante los años 1930-1940 entre aquellos que buscaban el desarrollo armónico del ser humano. Gurdjieff era, además de filósofo, coreógrafo y compositor, compositor peculiar, algo entre recompositor e improvisador: impresionado por las músicas que había oído en sus viajes por Asia y África del Norte en pos de la sabiduría, volvió a recrear, a su vuelta a Europa, unas melodías, silbándolas, a otro (re)compositor, Hartmann que sí sabía anotarlas sobre papel

pautado y tocarlas al piano con una armonía que ambos músicos encontraban idónea... Aun cuando Gurdjieff tuviera un oído absoluto, a lo Stravinski, y una memoria fenomenal, muchos de los intervalos no temperados de las melodías orientales se perdieron al transcribir las canciones al piano. En cuanto al ritmo, por ejemplo en las danzas de Sayyidi, quizá conviene no pensar en las músicas tradicionales que hoy conocemos gracias a los archivos sonoros o los músicos vivos. Pero los viajes que se hacen en la música la corrompen inevitablemente, la arruinan y la reconstruyen según el saber y la sensibilidad de los viajeros, que a veces la reconstruyen como una ruina (pienso tanto en Sorabji como en Schnittke). Dejando de lado donde corresponde estos comentarios acaso marginales, el disco cumple a la perfección el programa de la magnífica pianista: expresar una serenidad, una mística serena, cósmica, que consigue unificar ambas músicas como si fuesen de un solo (re)compositor.

Pierre Élie Mamou



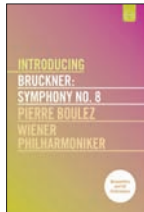
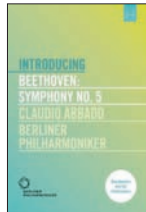
www.scherzo.es

BEETHOVEN:

Sinfonía nº 5. FILARMÓNICA DE BERLÍN. Director: CLAUDIO ABBADO. Director de vídeo: BOB COLES. Comentarista: WULF KONOLD. EUROARTS 2056028 (Ferysa). 2001. 67'. **PN**

BRUCKNER:

Sinfonía nº 8. FILARMÓNICA DE VIENA. Director: PIERRE BOULEZ. Director de vídeo: BRIAN LARGE. Comentarista: HABAKUK TRABER. 2 DVD EUROARTS 2056168 (Ferysa). 1996. 109'. **PN**



Estas dos sobresalientes interpretaciones ya fueron comentadas, incluso por duplicado, en nuestras páginas de discos. Ahora vuelven a reeditarse dentro de la colección de vídeos Euroarts con introducciones a las obras, una labor pedagógica importante que

servirá para cualquiera que desee tener ideas y conceptos claros sobre el autor, el mundo que le rodeaba y sobre las obras y su instrumentación, análisis de movimientos y el consabido etcétera. Las introducciones son aproximadamente de 30 minutos, en inglés y alemán (hay subtítulos en español), son de fácil digestión incluso para los que no tengan conocimientos técnicos, y están elaboradas por prestigiosos profesores y musicólogos con el suficiente nivel musical y cultural. Ya habrán supuesto que las lecciones no son, en ninguno de los dos casos, ni siquiera parecidas a las inolvidables de Leonard Bernstein, y al concienzudo y sólido conocimiento de los profesores Konold y Traber le falta ese punto de imaginación, humor y fascinación que invariablemente impregnaban todos los comentarios de *Lenny*. Pero, en fin, estamos ante dos notables documentos que les ayudarán a enfrentarse sin problemas (o con menos problemas de los habituales) a estas dos sinfonías del repertorio.

Enrique Pérez Adrián

HAENDEL:

Aci, Galatea e Polifemo. SARA MINGARDO, contralto; RUTH ROSIQUE, soprano; ANTONIO ABETE, bajo. CAPPPELLA DELLA PIETÀ DE' TURCHINI. Director musical: ANTONIO FLORIO. Director de escena: DAVIDE LIVERMORE. Director de vídeo: MATTEO RICCHETTI. DYNAMIC 33645 (Diverdi) 2009. 98'. DDD. **PN**



En cuestiones escénicas, parece ser que con las obras de Haendel hay barra libre. Poco importa que sean óperas, oratorios o, como en este caso, la deliciosa *serenata a tre Aci, Galatea e Polifemo* filmada en el bellissimo Teatro Carignano de Turín en junio de 2009: la consigna es complicar de forma innecesaria la acción para dar mayor protagonismo a la propuesta teatral aunque sea a costa de sembrar confusión en la platea. Eso es lo que hace Davide Livermore con todos los medios a su alcance,

Marc Minkowski

UN LOGRO

GOUNOD: Mireille. INVA MULA (Mireille), CHARLES CASTRONOVO (Vincent), FRANCK FERRARI (Ourrias), SYLVIE BRUNET (Taven), ALAIN VERNHES (Ramon). CORO Y ORQUESTA DE LA ÓPERA NACIONAL DE PARÍS. Director musical: MARC MINKOWSKI. Director de escena: NICOLAS JOËL. Director de vídeo: FRANÇOIS ROUSSILLON. 2 DVD FRAMUSICA FRA 002 (Harmonia Mundi). 2004. 180'. **PN**

Para su primer espectáculo como director de la casa, Joël ha apostado por recobrar este hermoso título gounodiano, al que como responsable escénico ha sabido plasmar con rigor y naturalidad, amparado por el escenario y el vestuario de dos profesionales de nivel indiscutible como son Frigerio y Squarciapino, donde la iluminación de Vinicio Cheli hace maravillas. Ello puede suplir un tanto la por momentos tímida, menos detallada dirección de actores. Un espectáculo que se enriquece con un equipo vocal sin mácula, donde se derrocha cuidado y interés, encomendando papeles

episódicos aunque decisivos a figuras destacadas como es el caso de Nicolas Cavallier (autoritario Ambroise) y Anne-Catherine Gillet (deliciosa Vincenette), tanto así como distribuir el insignificante papel de Clémence a la encantadora Amen-Brahim Djelloul y el episódico aldeano a un descolante Sebastien Droy. El exigente rol titular, en debut, que pasa sin apenas transición del lirismo de los primeros actos a la intensidad dramática de los últimos, encuentra en Inva Mula una plasmación irreprochable. Bella, entregada actriz, su exhaustivo retrato de Mireille, vocal, musical en fraseo e intenciones, es impecable, hasta parecer expresamente escrito para ella. Castronovo aporta un físico adecuado, actúa con facilidad y canta con una voz bonita y uniforme, sólo susceptible de mejorar algún que otro detalle en el matiz. Ferrari aprovecha con ganas los dos cuadros donde Gounod da al barítono la oportunidad de destacar y Brunet da toda la entidad necesaria a Taven para que



sobresalga como es debido. Vernhes, maduro y experimentado, no deja pasar las oportunidades que Ramon, antipático primero, conmovido finalmente, hace posibles. Minkowski pone en evidencia la exquisita orquestación de la obra y su tonelaje dramático, extrayendo lo máximo que dar de sí pueden un coro y una orquesta formidables. En dos palabras: un éxito. Debidamente plasmado por la cámara de Roussillon.

Fernando Fraga

que son pocos, por fortuna (el montaje, coproducido por el Regio y el San Carlo de Nápoles es bastante modesto). Mediante el recurso de tres actores como dobles de los cantantes, Livermore convierte el asunto en una *serenata a sei* que a los cinco minutos ya causa fatiga al espectador por repetitiva y falta de gracia. Musicalmente las cosas van mucho mejor, gracias al buen hacer de Ruth Rosique (estupenda, por musicalidad y expresividad en la parte de Aci), Sara Mingardo (una Galatea de jugosos colores y sentido teatral) y Antonio Abete (un Polifemo ajustado en lo vocal y muy eficaz escénicamente). Fino trabajo en el foso de Antonio Florio, con la cuidada y refinada respuesta de la Cappella della Pietà de Turchini, y ese preciso sentido del valor musical y teatral de cada palabra, y la búsqueda de la máxima claridad en la dicción de los cantantes. Un Haendel, pues, muy bien cantado y dirigido, pero poco relevante en su dirección escénica.

Javier Pérez Senz

SCHOENBERG:

Moses und Aron. DALE DUESING (Moisés), ANDREAS CONRAD (Aron), ILSE EERENS (Una joven), KAROLINA GUMOS (Una enferma), FINNUR BJARNASON (Un joven). CHORWERK RHUR. BOCHUMER SYMPHONIKER. Director musical: MICHAEL BODER. Director de escena: WILLY DECKER. Escenografía: WOLFGANG GUSSMANN. Director de vídeo: HANNES ROSSACHER. EUROARTS 2058178 (Ferysa). 2009. 106'. **PN**



Magnífico duelo entre Dale Duesing y Andreas Conrad. Y es que detrás de estos dos magistrales intérpretes hay un equipo de enorme altura. En primer lugar, un coro impresionante, del que parecen surgir las voces solistas de los personajes episódicos (en esta ópera no hay secundarios). Como base, una orquesta de muy buen nivel dirigida con rigor y se diría que con escondida pasión por Micheal Boder (porque su semblante es de lo más contenido). Y está la sensacional puesta en escena de Willy Decker, que necesita unas palabras.

En primer lugar, Decker y el escenógrafo Gussmann utilizan muy bien el Jahrhunderthalle de Bochum, amplia sala polivalente

que permite montar el escenario sin las servidumbres de un teatro a la italiana. Las gradas del público se mueven para permitir que la escena se desarrolle en medio de dos filas de asientos en escalera. La escenografía y la sala se confunden, pero la riqueza de imágenes a partir de decorados, tarimas, celosías móviles y proyecciones es esencial para la propuesta. Los figurines se atienen a vestimentas de nuestro tiempo.

No hay zarza ardiente, pero no se nos escatima la dramaticidad de la danza del becerro de oro. Decker renuncia al tercer acto, el no compuesto, el hablado, y lo cierto es que el cierre queda muy bien. La antipatía de Moisés no queda manchada aún más con esa ejecución final del hermano populista.

Estamos ante una puesta en escena que desentraña de veras, y en profundidad, el sentido de esta obra complicada, más que compleja (es compleja en lo musical más que en lo dramático). Comprendemos las razones del pueblo, y también las de Schoenberg. Echo de menos en alguna ocasión un Moisés menos rígido, menos fanático. No necesariamente simpático. Hasta el momento, se nos niega. Acaso no sea posible. La filmación de Rossacher utiliza, suponemos que con la anuencia de Decker, el contrapicado con auténtica maestría. Y otro tipo de enfoques, desde luego. Podemos sospechar que vemos esta ópera con una mejor perspectiva de la que pudo tener el público en ese momento (2009).

Esta obra judía hasta la médula tiene en la puesta de Decker una de sus mejores traducciones visuales posibles, hasta el punto de que tiene algo de "profético a posteriori": el pueblo de Israel se opone en la cautividad y en el desierto a ese Dios irrepresentable, al verdadero Dios, y al aceptarlo más tarde pagará por ello. En el tiempo. Luego es cierto que Israel es el pueblo elegido.

Santiago Martín Bermúdez

VERDI:

Simon Boccanegra. PLÁCIDO DOMINGO (Boccanegra), MARINA POPLAVSKAIA (Amelia), FERUCCIO FURLANETTO (Fiesco), JOSEPH CALLEJA (Adorno), JONATHAN SUMMERS (Paolo), LUKAS JAKOBSKI (Pietro). ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN. Director: ANTONIO PAPPANO. Director de escena: ELIJAH MOSHINSKY. Director de vídeo: SUE JUDD. 2 DVD EMI 17825. 2010. 171'. **PN**

DECCA

RHAPSODY IN BLUE
GERSHWIN
PIANO CONCERTO IN F
CATFISH ROW • RIALTO RIPPLES

STEFANO BOLLANI
GEWANDHAUSORCHESTER
RICCARDO CHAILLY

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

DECCA
UNIVERSAL MUSIC GROUP
deccaclassics.com
universalmusic.es

EN CASTELLANO

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET



Es una lástima que se haya captado escénicamente este Boccanegra de Domingo, habiendo otras alternativas elegibles.

No es que la producción de Moshinsky no se lo merezca; al contrario, ya ha sido captada hace 20 años con Solti y Agache, consiguiendo con cierta efectividad, mesura, claridad y fuerza, transmitir la obra verdiana. En especial, por el cuidado trabajo realizado con los cantantes-actores. Otros montajes contemporáneos (Madrid, Berlín, Nueva York, Scala), aparte de la novedad, quizás podrían mejorar los resultados, incluidos algunos elementos vocales presentes en los mismos. Poplavskaja es una Amelia dentro de la mejor corrección, por posibilidades y maneras, una lírica con el registro necesario, sobria en matices y con un físico compensatorio de posibles carencias. Calleja, tenor más bien liviano y claro, sortea las partes más dramáticas de Gabriele Adorno y se desenvuelve sin problemas en las que mejor se le adaptan: dúos con Amelia y Fiesco, fragmento central del aria, etc. Furlanetto compensa con su enorme volumen instrumental y la impetuosidad de los acentos algunas fisuras vocales frutos del paso del tiempo, creando un personaje de soberana y solemne estatura. La veteranía de Summers le permite dar relieve al breve pero decisivo Paolo. Más que suficiente el Pietro juvenil de Jakobski. Claro que quien domina el equipo es la presencia de Domingo. Con su voz tenoril, oscura y ancha según los momentos, una musicalidad regia y un sentido del drama pocas veces tan interiorizado como en esta ocasión, el cantante saca el enorme artista que lleva dentro. Y así acaba emocionando por el perfil humano que su Boccanegra disfruta, aunque convenza mejor en la parte paternal y privada que en la pública o política. Sus enfrentamientos con Fiesco, la escena del consejo y el momento mortuorio adquieren gran altura musical y no menos dramática. Con la colaboración inestimable de Pappano, un director sinfónico de primera calidad pero que sabe instalarse adecuadamente en un foso, a la manera de los antiguos concertadores operísticos, una figura que desgraciadamente parece ir desapareciendo en favor de los

registras, a menudo unos osados aventureros. Los dos DVDs puede que se justifiquen por algunos añadidos que esclarecen los trabajos de Domingo, Moshinsky y Pappano.

Fernando Fraga

VARIOS

INHERITING THE FUTURE OF MUSIC.

Pierre Boulez y la Academia del Festival de Lucerna. Directores de vídeo: GÜNTER ALTEIN, ANGELIKA STIEHLER.

EUROARTS 2058048 (Ferysa). 2007-2009. 128'. PN



Hace quince años le dedicábamos un dossier a Pierre Boulez (SCHERZO, nº 96, julio 1995). Era con motivo de sus setenta años.

Ahora llega el DVD de Lucerna que vamos a comentar y resulta que lo han hecho con motivo de sus ochenta y cinco años, que ha cumplido el compositor y maestro en marzo pasado. El homenaje es de la Academia de Lucerna, porque allí trabaja Boulez desde 2004, todos los veranos, con músicos jóvenes que se reúnen para aprender, ensayar y tocar (quizá no siempre en ese orden: arpeggio; sino al mismo tiempo: acorde). Este DVD ofrece también una doble dimensión. Por una parte, el documental estricto sobre Boulez. Por otra, la práctica del maestro como director de una obra clásica y de obras propias. La obra clásica, *Jeux*, de Debussy, es casi centenaria, una de las más exquisitas aunque no más populares de todo el siglo XX. A *Jeux* hay que añadirle dos obras importantes del propio Boulez, una de cuyas características como compositor es la de revisar sus obras de vez en cuando, ampliarlas, enriquecerlas, convertirlas en una obra nueva. Es el caso de *Répons*.

Santiago Martín Bermúdez

CONCIERTO DE APERTURA DEL FESTIVAL 2008.

Obras de Ravel, Bartók y Stravinski. DANIEL BARENBOIM, piano. FILARMÓNICA DE VIENA. Director: PIERRE BOULEZ. Director de vídeo: MICHAEL BEYER.

CMAJOR 702508 (Ferysa). 2008. 98'. PN

CONCIERTO DE APERTURA DEL FESTIVAL 2009. Obras de

Schubert-Webern, Josef Strauss y Schubert. FILARMÓNICA DE VIENA. Director: NIKOLAUS HARNONCOURT. Director de vídeo: MICHAEL BEYER. CMAJOR 702708 (Ferysa). 2009. 95'. PN



El sello Cmajor nos hace llegar los dos conciertos de apertura del Festival de Salzburgo de 2008 y 2009 en dos excelentes filmaciones de Michael Beyer. En el primero, el gran maestro de la objetividad y del análisis riguroso, Pierre Boulez, unido al piano sensual y electrizante de Daniel Barenboim, nos ofrecieron tres obras que podemos considerar como tres emanaciones de la danza, y según nos cuenta Jürgen Otten en el libreto, su realización sonora tuvo en esa tarde el valor de "una pequeña revelación". Los ravelianos *Valses nobles y sentimentales*, de un refinamiento sonoro quizá difícil de superar, de una mezcla indefinible de espíritu de salón y dulce elocuencia, quizá un tanto rígida debida a la férrea objetividad del director francés, tuvieron en esa tarde una expresión intensa y un sutil encanto que los hicieron, efectivamente,

una revelación para el público asistente, y ahora para cualquier espectador de este DVD. El *Primero* de Bartók ya había unido a Boulez y Barenboim en un excelente CD en 1967 (disponible ahora en la colección *Great Recordings of the Century* de EMI). Curiosamente, la nueva versión no ha variado, encontrando en ella la frialdad metálica, el pulso salvaje, la fuerza percudida y la magia sonora más virtuosa que ya vimos en su versión citada. Barenboim mantiene intactas sus condiciones técnicas e idiomáticas, y el bistrui de Boulez saca a la luz cualquier detalle instrumental por insignificante que parezca. La versión completa del stravinskiano *Pájaro de fuego* cerraba esta velada, obra en la que Boulez supo conciliar la sutileza de Ravel y el furor de Bartók en una partitura todavía más rica y colorista que la de sus colegas y que tuvo una lectura que convencerá absolutamente a cualquier seguidor del gran creador ruso. Esplendida la Filarmónica de Viena, precisa, intensa y de un brillo e idioma muy adecuados para estas tres obras. Muy atractivo concierto, en suma, de imagen y sonido perfectos, que recomendamos sin dudar para todo aficionado.

El Festival de Salzburgo de 2009 se abrió con un concierto de Harnoncourt, también al frente de la Filarmónica de Viena. El programa comenzó con las *Danzas alemanas, D. 820* de Schubert en la orquestación de Anton Webern, que se encadenaron sin solución de continuidad con dos

25.000 páginas a golpe de click!!

www.schetzo.org

schetzo HEMEROTECA EN FORMATO PDF

Agenda
Actualidad
Dossieres
Opinión
Críticas de discos
Jazz
Educación
Entrevistas
Reportajes
Libros

polkas y un vals de Josef Strauss, el más melancólico de la célebre dinastía. El refinado toque de Schubert-Webern, y la sobriedad y precisión casi militar de Josef Strauss (no exenta de cierta melancolía en la curiosa aproximación de Harmoncourt al vals *Delirios*), dieron paso a una original recreación de la *Novena* de Schubert, una verdadera danza de la muerte con toques extraños y aparentes caprichos de este revolucionario intransigente que, incluso a sus 80 años, sigue siendo totalmente refractario a cualquier forma de conservadurismo. En la partitura que hemos consultado (Eulenburg), muchos matices (dinámicas, *legati*, *staccati*, etc.) no coinciden con los que aquí oímos, aunque eso puede ser debido a alguna nueva edición de esta obra en la que se replanteen otra vez muchos de los matices arrastrados por la tra-

dición a lo largo del tiempo. Como quiera que sea, una interpretación original, personal y convincente en su línea, ciertamente de una indiscutible fuerza visionaria que recomendamos sin dudar para cualquier schubertiano. A pesar de los Furtwängler, Szell, Walter, Krips, Celibidache y *tutti quanti*, aquí tenemos una recreación nueva y atractiva que merece la máxima atención, por no hablar del concierto en su totalidad, de una fuerza y originalidad fuera de discusión.

Por tanto y resumiendo, dos magníficas filmaciones de dos conciertos del Festival de Salzburgo recomendables sin objeciones importantes para cualquier tipo de público que no se conforme (o que pida más) que las muchas versiones que nos ha legado la tradición de todas estas obras.

Enrique Pérez Adrián

Christopher Nupen

MUJERES Y DESTINO



PETER ILICH CHAIKOVSKI.

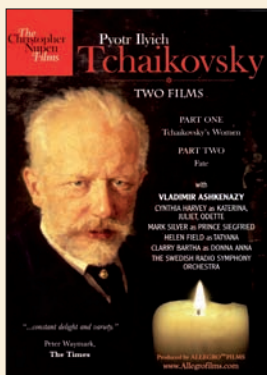
Guión y dirección:

CHRISTOPHER NUPEN.

ALLEGRO A 10CN D (Ferysa). 2009.

152'. PN

En 1988 Christopher Nupen — autor también del guión— dirigió para la WDR de Colonia este documental que recoge la vida de Chaikovski desde dos aspectos fundamentales de la misma que, además, dan título a las dos partes en que se divide: las mujeres y el destino. Se trata de un trabajo elaborado en 1988 y que representa muy bien la esencia de lo que a lo largo de los años ha sido el trabajo de Nupen, quizá el mejor realizador —y productor y guionista— de documentales sobre música para la televisión, investigador y pedagogo al mismo tiempo, consciente del valor del medio para explicar qué hay detrás del trabajo del creador, de sus alegrías y sus dolores. Esta vez se trataba de Chaikovski, un músico que no le interesó a Nupen —como a tantos— hasta entrado en la madurez y cuya existencia le apasionó después hasta el punto de ponerse a trabajar en una explicación clara, rigurosa y documentada de esos dos ejes a los que hace alusión el título de cada parte de este DVD. Se trata de recorrer las dudas, los



miedos, las neurosis, el estado del alma de un ser humano que después de temer hacerse pedazos se reconocerá, al fin, en su propia circunstancia. Demasiado tarde, y sin tiempo para más, pues la vida le pasa factura en forma de ese suicidio inducido que le llevará a la tumba. La inmensa mayoría de las ilustraciones musicales que puntúan aquí la vida del compositor llegan de la mano de la Orquesta de la Radio de Suecia dirigida con pulso febril por Vladimir Ashkenazi y entre el resto hay que destacar los fragmentos del *Aria de la carta* de *Evgeni Onegin* a cargo de Helen Field. Un excelente acercamiento a Chaikovski, magníficamente narrado por un maestro del género.

Claire Vaquero Williams



MITSUKO UCHIDA
the cleveland orchestra

mOzart

Piano Concertos No. 20, K466 & No. 27, K595



Mitsuko Uchida

**MOZART: CONCIERTOS PARA PIANO
20 (K.466) Y 27 (K.595)**

The Cleveland Orchestra

Una vez más Mitsuko Uchida reafirma su merecido puesto entre las mejores intérpretes del repertorio mozartiano con esta nueva grabación de los *Conciertos para piano 20 (K.466) y 27 (K.595)* de Mozart en los que una vez más, como ya hizo con los populares *Conciertos para piano 23 y 24* del mismo compositor, dirige a la Orquesta de Cleveland desde el piano.

MITSUKO UCHIDA, PIANO
THE CLEVELAND ORCHESTRA
CD



deccaclassics.com

EN CASTELLANO



UNIVERSAL MUSIC GROUP

universalmusic.es



www.fnac.es

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS

- Arciel:** *Cuartetos de cuerda*. Cuarteto Bretón. Verso. . . .74
- A voi ritorno.** Obras de Durante, Leo y Porpora. Milanesi/Sasso. Fuga Libera.92
- Bach, J. S.:** *Cantatas BWV 12, 67, 85*. Sämman, Noskaiová, Genz/Kuijken. Accent. . . .75
- *Cantatas BWV 17, 19, 45, 102*. Blazíková, Blaze, Kooij/Suzuki BIS.75
- *Conciertos de Brandemburgo*. Sorrell. Avié.64
- *Conciertos de Brandemburgo*. Kuijken. Accent.64
- *Concieros para violín*. Podger. Channel.64
- *Edición Bachakademie*. Rilling. Hänssler.71
- *Magnificat*. Veldhoven. Channel.64
- *Misas breves*. Pichon. Alpha.64
- *Obras para tecla*. Hewitt. Hyperion.74
- *Partitas para clave*. Corti. Berlin.64
- *Pasión según san Juan*. Seymour. Signum.64
- *Suites para orquesta*. Concerto Köln. Berlin.64
- Bach, W. F.:** *Cantatas, vol. 1*. Otto. Carus.75
- *Cantatas, vol. 2*. Ochs. Carus.75
- Bartók:** *Concierto para orquesta*. Ozawa. Orfeo.72
- *Cuartetos*. Hagen. Orfeo. 72
- Beethoven:** *Concierto para piano 5*. Brautigam/Parrott. BIS. . .76
- *Sinfonía 3*. Herreweghe. Pentatone.76
- *Sinfonía 5*. Abbado. Euroarts.96
- *Sinfonía 9*. Oelze, Danz, Strehl/Herreweghe Pentatone.76
- *Sonata para trompa*. Bauermann/Hokanson. Orfeo. . .72
- *Sonatas para piano*. Gulda. Orfeo.76
- *Sonatas para piano 28-32*. Brautigam. BIS.75
- *Sonatas WoO 47*. Brautigam. BIS.75
- Berg:** *Concierto para violín*. Kremer/Davis. Orfeo. . . .72
- *Wozzeck*. Adam, Fine, Uhl/Kleiber. Golden Melodram.77
- Berlioz:** *Sinfonía Fantástica*. Janowski. Pentatone. . . .76
- Bernstein, Leonard.** Director. Obras de Bernstein y Shostakovich. Orfeo. . . .68
- Biber:** *Sonatas del Rosario*. Sepec/Perl/Behringer. Coviello.78
- Bienal de Salzburgo 2009.** Obras de Furrer, Sotelo y otros. Varios. Neos.65
- Brahms:** *Variaciones*. Ohlsson Hyperion.78
- Bruckner:** *Sinfonía 8*. Boulez. Euroarts.96
- Bryan, Katherine.** Flautista. Obras de Liebermann, Hüe y otros. Linn.90
- Byrd:** *Misas y motetes*. Willcocks. Orfeo.72
- Cage:** *Etudes*. Gauwerky/Knoop Wergo.78
- Cantatas barrocas para bajo.** Obras de Kegel, Wolff y otros. Mertens/Ad-El. CPO.92
- Canto delle dame.** Obras de Leonarda, Caccini y otras. Kiehr/Aymes. Ambronay. . .93
- Caresana:** *Adoratione de' maggi*. Florio. Glossa.78
- Cecus.** Agrícola y sus contemporáneos. Schmelzer. Glossa.93
- Chopin:** *Mazurcas*. Luisada. Orfeo.72
- Conciertos de apertura del Festival de Salzburgo 2008, 2009.** Boulez, Harnoncourt. Cmajor.98
- Domingo, Plácido.** Tenor. La colección de ópera. DG. . .73
- Dvorák:** *Sinfonías 8, 9*. Ozawa. Orfeo.72
- Elduayen:** *Obras para órgano*. Elizondo. Aeolus.78
- Eschenbach, Christoph.** Pianista. Primeras grabaciones. Brilliant.90
- Felix Austria.** Obras de Schmelzer, Legrenzi y otros. Mertens/Eckert. CPO. . . .93
- Fernández Blanco:** *Obras para orquesta*. Temes. Verso. . . .79
- Fibich:** *Sárka*. Podvalová, Krásnová, Havlák/Chalabala. Supraphon.79
- Fischer, Edwin.** Pianista. Obras de Mozart, Beethoven y Brahms. Orfeo.68
- Flagstadt, Kirsten.** Soprano. Obras de Wagner y Strauss. Audite.69
- From Heaven to Hell.** Obras de Smolka, Kagel y Andriessen. musikFabrik. Wergo. . . .93
- Glinka:** *Sinfonía*. Rudin. Fuga Libera.79
- Gounod:** *Mireille*. Mula, Castromano, Ferrari/Minkowski. Framusica.96
- Gouvy:** *Iphigénie en Tauride*. Maschler, Haab, Hulett/Fontaine. CPO.80
- *Sinfonía 6*. Mercier. CPO. 80
- Graupner:** *Cantatas de Navidad*. Winter, Vitzthum, Kobow/Max. CPO.80
- Grümmer, Elisabeth.** Soprano. Obras de Mozart; Weber y otros. Ars.70
- Haendel:** *Ací, Galatea e Polifemo*. Mingardo, Rosique, Abete/Florio. Dynamic. . . .96
- *Concerti grossi op. 6*. I Musici. Orfeo.72
- *Israel en Egipto*. Doyle, Grimson, Blaze/Cao. Eloquentia. .80
- *Scipione*. Ragin, Piau, Lamprecht/Rousset. Aparté/Ambroisie.80
- Harvey:** *Scena*. Volkov. Aeon.81
- Haydn:** *Sinfonías 6-8*. Marriner. Orfeo.72
- Henze:** *Sonata*. Recherche. Wergo.81
- Holliger, Heinz.** Oboísta. Obras de Bach, Telemann y otros. Orfeo.72
- Holst:** *Planetas*. Ozawa. Orfeo.72
- Huber:** *Transpositio*. Descharmes Aeon.82
- Illarramendi:** *Sinfonía 3*. Gimeno. Karonte.82
- Inheriting the future of music.** Altein, Stiehler. Euroarts. . .98
- Janis, Byron.** Pianista. Obras de Rachmaninov, Prokofiev y otros. Brilliant.91
- Khachatryan, K.:** *Cipollino*. Kopilov. Melodiya.82
- Kodály:** *Sonata para violonchelo*. Clein. Hyperion.83
- Koehlin:** *Obras para piano*. Korstick Hänssler.83
- Maazel, Lorin.** Director. Obras de Berlioz, Beethoven y Strauss. Orfeo.68
- Mahler:** *Edición popular*. Varios. DG/Decca.66
- *Lieder*. Gerhaher/Huber. RCA.85
- *Sinfonía 2*. jansons. RCO. .83
- Mainardi, Enrico.** Violonchelista. Obras de Schubert, Beethoven y Brahms. Orfeo.68
- Menotti:** *Teléfono*. Ricc, Banks/Vaglieri. Membran. .84
- Mompou/Montsalvatge:** *Obras para piano*. Villalba. Tritó. .84
- Moniuszko:** *Halka*. Borodina, Lykhach, Godlewski/Michnik. Dux.84
- Monteverdi:** *Vespro*. Sorrell. Avie.84
- Mozart:** *Concierto para clarinete*. Di Càsola/Boyd. Sony.85
- Oberturas rusas.** Pletnev. Orfeo.72
- Odes & Songs.** Obras de Blow y Purcell. Mena, Guillon/Pierlot. Mirare.94
- Oficio de la toma de Granada.** Asensio. Pneuma.94
- Peter Ilich Chaikovski.** Nupen. Allegro.99
- Pinnock, Trevor.** Clavecinista. Obras de Purcell, Haydn y Haendel. Wigmore.92
- Rachmaninov:** *Sinfonía 3*. Dutoit. Orfeo.72
- Rameau:** *Les paladins*. Virovlansky, Sardu, Pautienus/Junghänel. Coviello.85
- Ravel:** *Tombeau de Couperin*. Ensemble Berlin. Phil.Harmonie.86
- Saint-Saëns:** *Concierto para violín 3*. Papavrami/Roth. Aeon.86
- Schoenberg:** *Moses und Aron*. Duesing, Conrad/Boder. Euroarts.97
- Schubert:** *Impromptus*. Lucchesini. Avie.86
- *Sinfonía 3*. Varios.62
- *Sinfonías*. Marriner. Orfeo. 72
- Schumann:** *Humoreske*. Anderszewski. Virgin.87
- *Obras para piano y música de cámara*. Vol. 11. Le Sage. Alpha.86
- Schwarzkopf, Elisabeth.** Soprano. Obras de Wolf y Schubert. Orfeo.91
- Seefried, Irmgard.** Soprano. Obras de Wolf, Mozart y Haendel. Ars.70
- Shadow Games.** Obras de Jarrell, Gervasoni y otros. Musikfabrik. Wergo.94
- Shostakovich:** *Sinfonía 8*. Petrenko. Naxos.87
- Sibelius:** *Concierto para violín*. Zimmermann/Storgards. Ondine.88
- Smetana:** *Mi patria*. Hrusa. Supraphon.88
- Stravinski:** *Historia del soldado*. Blacher/Horwitz. Phil.Harmonie.88
- Telemann:** *Cantatas TWV 20*. Jonas, Mertens/Rémy. CPO. 88
- *Tafelmusik*. Müllejäns/Vonder Goltz. Harmonia Mundi.89
- Verdi:** *Otello*. O'Neill, Schwane-wilms Finley/Davis. LSO. . .89
- *Simon Boccanegra*. Domingo, Poplavskaia, Furlanetto/Pappano. EMI.97
- Via Crucis.** Rial, Jaroussky/Pluhar. Virgin.94
- Villa-Lobos:** *Floresta do Amazonas*. Neschling. BIS.89
- Viva Madrid.** Domingo, Navarro, Rodríguez/Roa. DG. . .95
- Vivaldi:** *Arias*. Lehtipuu/Fasolis. Naïve.67
- *Conciertos*. I Musici. Orfeo.72
- *Conciertos*. Chandler. Avie.67
- *Conciertos con órgano y laúd*. Loreggian/Prosser. Brilliant. 67
- *Conciertos para flauta*. Bosgraaf. Brilliant.67
- *Ottone in Villa*. Semmingsen, Martorana/Guglielmo. Brilliant.67
- Vocation.** Obras de Hildegard von Bingen y Gurdjieff. Hinrichs. Raumklang. . . .95
- Wagner:** *Anillo del nibelungo*. Hotter, Neidlinger, Vinay/Krauss. Orfeo. . . .68
- Walter, Bruno.** Director. Obras de Mozart, Beethoven y Mahler. Orfeo.68
- Weinberg:** *Sonatas para viola*. Adler. Neos.90
- Wellesz:** *Sommernacht*. Keuschnig. CPO.90

LA GENERACIÓN ROTA

Partiendo del dato de los ciento veinticinco años de los nacimientos de Óscar Esplá y Jesús Guridi —del que también se cumplen cincuenta años de la muerte—, este dossier pretende repasar un periodo de la historia de nuestra música cuyos protagonistas mejor conocidos corren el riesgo de caer en el olvido y los que merecen el rescate de que éste nunca llegue. Forman parte todos, con la amplitud propia de un conjunto no siempre homogéneo, de lo que, para entendernos y más allá de lo que técnicamente pueda hoy significar ese concepto agrupador, ha llamado José Luis Temes “La generación rota”. Se trata, pues, de revisar lo que fue, de atisbar lo que pudo ser y de llamar la atención sobre un pasado no tan lejano cuyo eco merece ser oído.

CADENAS GENERACIONALES Y SENDAS ESTÉTICAS

Son varias las circunstancias que concurren a que, de un par de generaciones muy notables de músicos españoles, que construyeron la gran música del siglo XX, apenas tres o cuatro de ellos estén presentes en los atriles de nuestra vida musical: Falla, Rodrigo, Turina, a lo lejos Esplá, Guridi... y poco más, y todos con unas pocas obras que se repiten. Incluso, es notoria la ausencia de obras sustanciales como *El Retablo de maese Pedro*, de Falla, de compleja interpretación y que abre un campo nuevo en la música de escena, o las "otras" obras de Joaquín Rodrigo, e incluso de Turina, con sus importantes catálogos. Una muestra de la variedad que presenta cada una de las generaciones de las que forman parte.

1. En la que comienza sus pasos a comienzos del siglo destacan los nombres de Enrique Granados (1867-1916), Manuel de Falla (1876-1946) y Joaquín Turina (1882-1949), que sintetizan las aportaciones de Cataluña y Andalucía a este proceso artístico, pasando por su formación en París. En Cataluña, y con diferentes perspectivas estéticas encontramos también a Enric Morera (1865-1942), con peso en la generación del modernismo, a Jaume Pahissa (1880-1969), que fue discípulo suyo, a Joan Lamote de Grignon (1872-1949) que dedicó más tiempo a la interpretación, y al más tardío Eduard Toldrà (1895-1962), que igualmente orientó una segunda etapa de su vida a la dirección de orquesta; todos siguieron caminos muy diversos.

La generación ya en retirada de los Bretón (1850-1923), Chapí (1851-1909), Pedrell (1841-1922) —y a distancia el algo más joven Albéniz (1860-1909)—, habían dejado su herencia en manos de los Falla, Turina, Granados, del Campo, o Guridi, con los ambientes de París y el modernismo por medio en la mayoría de los casos, o la impronta germana.

2. Como polos de producción en las primeras décadas del siglo XX encontramos tres centros de interés. Por un lado el modernismo en Cataluña y sus derivaciones. En el núcleo de este movimiento que coincide con sus homólogos de Bruselas, París y Viena, conviven tendencias estéticas diferenciadas como las que representan por ejemplo Granados y Morera. Por otro, el mundo de la zarzuela en Madrid, un género de amplio espectro hasta ahora encasillado en el casticismo, pero que presenta muchos matices diferenciales, por ejemplo entre las propuestas de cierto orden modernista del Vives de *Bohemios* y las más decididamente paisajísticas de otros grandes del momento.

Finalmente, el otro polo dinámico de creación de comienzos del siglo XX se sitúa en el País Vasco, en el que tanto Jesús Guridi (1886-1961) como José Mari Usandizaga (1887-1915) —fallecido muy joven—, desarrollan una primera etapa sustancial de producción musical; ambos pasan también por París para su formación académica.

Otros miembros de esta generación como Facundo de la Viña (1876-1952), Conrado del Campo (1879-1953), o Julio Gómez (1886-1973), también aportan a este proceso, junto al alicantino Oscar Esplá (1886-1976), que aparece junto con Falla, algo más vinculado a las inquietudes del "arte nuevo" que representarán los jóvenes de la generación de García Lorca¹, prácticamente destruida como tal por el alzamiento de las fuerzas conservadoras en 1936 y la Guerra Civil.

De la Viña. Gómez y del Campo, permanecieron en los caminos afines a la tradición, frente a aquellos "españoles europeizados", según Unamuno, a quienes —casos de Falla y Turina, o Granados— se les catalogaba de afrancesados².

También forman parte de este conglomerado los compositores que participaron casi exclusivamente del mundo de la zarzuela, casos de Amadeu Vives (1871-1932), o el



Eresbil

Jesús Guridi y José Maria Usandizaga, 1910

maestro Serrano (1873-1941), o los más jóvenes Federico Moreno Torroba (1891-1982) y Pablo Sorozábal (1897-1988), que dejaron una obra amplia y consistente³.

3. A la vez que la generación de Falla y Turina asentaban definitivamente sus cabales, en los veinte emergían ya los nuevos, los que acabarían vinculados a la República y los exilios, o por otro lado al régimen neocasticista instaurado en la España de posguerra. Todos nacidos en el cambio de siglo y que mostrarían sus primeros frutos musicales en los primeros años de la década de los veinte. En este apartado encontraremos a Julián Bautista, Salvador Bacarisse, Fernando Remacha, Ernesto y Rodolfo Halffter, Gustavo Pittaluga, Juan José Mantecón, Robert Gerhard, Frederic Mompou,

Manuel Blancafort, Ricard Lamote, Antonio José Martínez Palacios, Baltasar Samper, Carlos Sanjuán, Gustavo Durán, Enrique Casal Chapí, Jesús Bal y Gay, Rosa García Ascot, Jesús García Leoz, Adolfo Salazar, Ángel Martín Pompey y Joaquín Rodrigo, entre otros, con diferente nivel de participación e implicación en la idea de “lo nuevo”.

Esta nueva generación se va a manifestar en particular en Madrid y Barcelona a partir de los años veinte, y se distinguirá especialmente por su interés por alejarse del tradicionalismo con actitudes de cierta ironía, a la vez que impulsan las experiencias de vanguardia. Gerhard va a estudiar con Schoenberg a Viena y Berlín, Remacha con Malipiero en Roma, Rodolfo Halffter en Madrid se abre a las propuestas de Debussy y Schoenberg. Todo ello sin desestimar el componente tradicional, esencial en sus manifestaciones, llevando a la práctica ese distanciamiento señalado por Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* (1925). Contemporáneos como Ángel Martín Pompey (1902-2001), y Joaquín Rodrigo (1901-1999) o Gerardo Gombau permanecieron en sendas más individuales, poco vinculadas a las actividades de los antes mencionados o insertándose más tardíamente en la actividad. La ruptura que significó el alzamiento militar de Franco y la posterior guerra y su resultado, determinaron la dispersión y la actividad aislada de los miembros de toda la generación, prácticamente perdida, ya que quienes no fueron al exilio, se adhirieron a una estética claramente neocasticista.



Colección familiar

Bautista, R. Halffter, Pittaluga, Remacha y Bacarisse en Unión Radio, Madrid, 1931

4. La poco eficaz etiqueta historiográfica de “nacionalismo”, bajo la que se agrupó a todo este ámbito de la creación en España —al menos a las dos primeras generaciones citadas—, no ha hecho más que difuminar las grandes diferencias estéticas que tuvieron lugar desde el cambio de siglo hasta el estallido de la Guerra Civil. Una etapa de fuerte unidad e interés, a la vez que de variedad y solidez en las propuestas.

En este período se actualizan debates como el de la “música nacional”, o la “tradición”, de lo que se trata con profundidad conceptual en las *Meditaciones del Quijote* (1914) de Ortega y Gasset y que Falla puntualiza en su artículo sobre la música nueva. Las características de lo propio, la “identidad” regional, entre el tópico establecido por el estereotipo de la zarzuela y la esencia; entre la pintura de paisaje y de pardo.

Fundamental la discusión sobre el “casticismo”, cuya primera crítica sistemática la establece Miguel de Unamuno en su *En torno al casticismo* que se edita como libro en 1902; y también el debate sobre las influencias y dependencias del exterior o la necesidad de una integración con perfil propio en Europa.

Son años en los que la música española se sitúa en la esfera internacional y se establecen las bases de la modernidad. En el desarrollo de la vida musical existe el debate y las ideas se manifiestan con claridad, incluso en la música.

5. De todos, esa generación intermedia, es clave para la sustanciación del devenir musical del siglo XX, ya que dispuso de varias facetas creativas que tanto la vinculan a sus antecesores ochocentistas como a las vanguardias del nuevo siglo.

Junto a las influencias francesas —Usandizaga, Falla,

Turina y Guridi estudian en París—, la estética germana encuentra, como dijimos, un interlocutor en Conrado del Campo, pero siempre con un objetivo común: llegar a un lenguaje propio. En el fondo todos van a compartir esa preocupación por la elaboración de una música que represente a España en el contexto internacional con entidad e identidad. Y el recurso al que acuden es el elemento popular y tradicional. De ahí que la *tradición* es un concepto a debate, no exento de posicionamiento político y sobre todo ideológico. Y en relación ello se configuran dos grandes corrientes en las que lo tradicional aparece representado: bien como mera cita de superficie en un marco muchas veces heredado del mundo italiano o germano (el tradicionalismo), o a través de una ruptura, reelaboración y síntesis de sus elementos sustanciales y de un tratamiento con mayor libertad formal (modernismo). En este sentido hay diferencias profundas de concepción y realización entre la *Fantasia Bética* (1920) de Falla y las *Danzas fantásticas* (1919) o *Sanlúcar de Barrameda* (1921), obras para piano de Joaquín Turina. Así como lo hay también en la concepción intrínseca del *Concerto para clave* o del *Retablo*, frente a obras, incluso posteriores y paradigmáticas como el *Concierto de Aranjuez*: la melodía en la superficie y la orquesta de acompañamiento podría definir su estructura; el contrapunto y la emergencia de lo melódico de la resultante armónica —el concepto reside en la profundidad de las cosas, diría Ortega— definiría la de las primeras. Dos concepciones, dos estéticas en que se mueve la producción de la época. La perspectiva de Falla no tuvo continuidad (dadas entre otras cosas la situación política y la guerra),

salvo en algunas obras posteriores de Robert Gerhard, de mucho menor calado en profundidad.

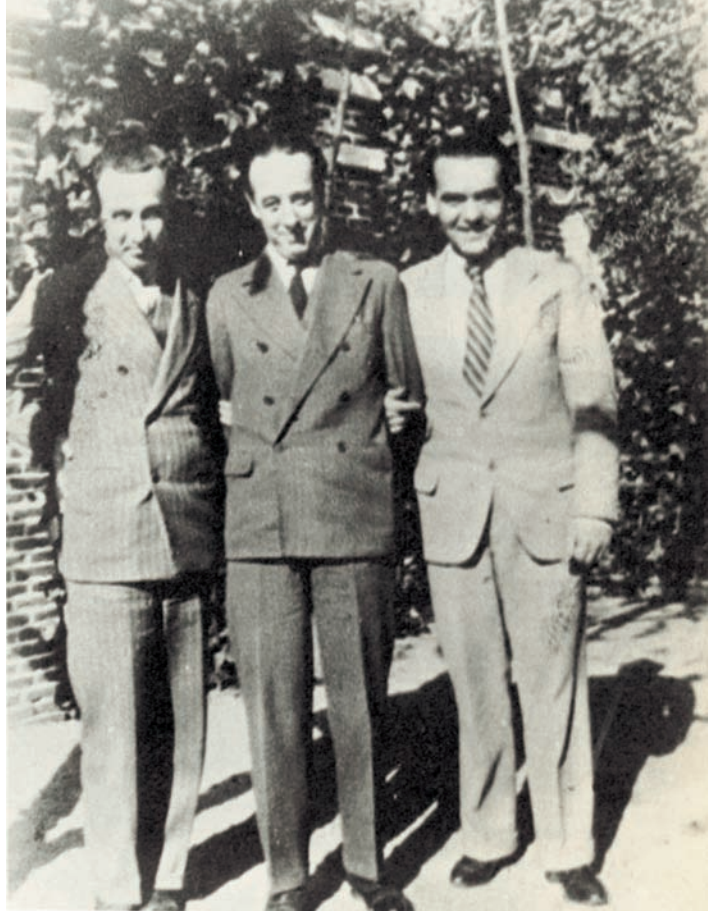
6. Hay en este proceso que va de las importantes aportaciones de la zarzuela del cambio de siglo hasta el ecuador del mismo, por centrar las referencias en el mundo más cercano a los ahora conmemorados Guridi y Esplá, varios puntos de inflexión y de referencia importantes para comprender el desarrollo de esta historia.

Uno de ellos lo podemos situar en los años 1914, de comienzos de la Guerra europea y la neutralidad española. Es un momento de auge del interés en nuestra música, en que se desarrollan algunos núcleos burgueses para los que esta expresión como arte comienza a ser un valor social. Ya están en la escena española en pleno trabajo los músicos que habían hecho estudios en París, como los casos de Usandizaga y de Jesús Guridi, muy activos en el País Vasco, o Falla y Turina, que al regresar se suman a los intereses de Conrado del Campo, Julio Gómez y otros que impulsaban ya la Sociedad Nacional de Música. Del Campo ya había escrito esa gran obra que es la *Divina Comedia* orquestada en virtud a sus devociones hacia Wagner y Strauss, pero a la vez personal y fresca.

Comienzan a la vez a desarrollarse espacios que en pocos años serán no sólo graneros interdisciplinarios sino también de relación intergeneracional, como la Residencia de Estudiantes. Se sustancian tribunas de la crítica como la *Revista Musical Hispanoamericana* —heredera de la de Bilbao—, o la *Revista Musical Catalana*, pionera en el siglo. Y la crítica se profesionaliza a partir de esos años con tribuna en los grandes diarios, cuya culminación se verá en *El Imparcial*, por ejemplo, o en *El Sol*. Y lo que es más importante, es que los protagonistas de este movimiento que converge en el rescate y dignificación de la música española, manifiestan ideas que configuran dos o tres corrientes estéticas e ideológicas diferenciadas. Una de sus manifestaciones las encontramos en la filia o fobia a lo germano que estallan con motivo de la muerte de Enrique Granados por el torpedo de un buque alemán, en 1916. Conrado del Campo es el que asume la estética germana que suma al elemento tradicional, oponiéndose desde su clase en el Conservatorio a las propuestas de Debussy, aunque en el fondo, al igual que Turina, su espíritu es más amplio y comprensivo con las tendencias de sus alumnos. Es el momento en que se conocen las ideas de Falla sobre la nueva música, en que llegan los Ballets Rusos y Stravinski.

Van a surgir en estos años varias obras en las que habría que poner atención en nuestros días. Tal la producción que se genera en torno a la idea de la pantomima, un género teatral-musical que después de unas pocas muestras entre los años 1914 y 1917 aproximadamente, se difumina ante el peso de los Ballets Rusos de Diaghilev. Así, en esos años Turina —muy en contacto con la escritora María Lejárraga y su marido el hombre de teatro Martínez Sierra— escribe una pequeña y significativa pieza que llama *Recuerdos de mi rincón* en la que desde el piano narra con rasgos musicales pantomímicos pequeñas escenas y personajes de los que es testigo en aquel café en que estudiaba para preparar oposiciones al Conservatorio. También Pablo Luna participa en el género, que culmina con *El Corregidor y la Molinera* de Falla y María Lejárraga.

La música escénica —encarnada en el éxito de la zarzuela— ocupa un lugar muy importante en esta etapa y se agota en ella; y convive con los proyectos e inquietudes en relación a la *ópera nacional* —ya de escasa trascendencia como tal sobre todo para los años 15— al lado de la importante producción de los géneros zarzueleros, sin duda ya en sí una forma de ópera, caso de la producción importante de Vives. Y es dentro de la música para la escena que se



Residencia de Estudiantes

Gerardo Diego, Óscar Esplá y Federico García Lorca. Residencia de Estudiantes, 1931

van a perfilar los primeros movimientos de cambio, dando lugar a expresiones diferenciadas, y de alta calidad artística, como *La vida breve* de 1904-1905, que se estrena en 1913-1914, y poco después las producciones del *Teatro de Arte*, en las que participan José Mari Usandizaga, Falla, Turina o Del Campo en torno a los Martínez Sierra, que han de culminar con *El amor brujo* y *El Corregidor* y *El sombrero de tres picos*.

Pero, ¿dónde está hoy la consideración por obras tan importantes como *Las golondrinas* de Usandizaga, o *Mirentxu* de Guridi, o del pequeño teatro musical que se genera en Cataluña en torno al modernismo con Granados, Rusiñol y Morera, entre otros? Guridi va a recobrar presencia a partir de la posguerra franquista, ya instalado en Madrid, con el éxito de sus *Diez melodías vascas*, en las que hay piezas de gran calado, contemporáneas del *Concierto de Aranjuez* de Rodrigo.

Entre estos puntos de referencia importantes, podemos señalar finalmente que en los años primeros de la posguerra, muy reciente la muerte de Debussy en 1918, y el estreno de *El sombrero de tres picos* de Falla con Picasso y los Ballets de Diaghilev en Londres y París (1919-1920), coinciden en la música española —preferentemente en Madrid y en Barcelona— varios espacios creativos con perfiles estéticos diferenciados, que van a derivar en el diálogo creativo granadino entre Federico García Lorca y Manuel de Falla y la mirada a las primeras vanguardias, o en la andadura de la Orquesta Bética de Cámara que incorpora obras de Esplá, bajo la dirección de Ernesto Halffter.

7. A pesar de la cercanía con nuestros tiempos, la mayor parte de la obra de casi todos los autores mencionados es poco o nada conocida. Hay muchos motivos para ello, y uno fundamental es la dispersión del patrimonio generado por los exilios por un lado, y por el otro el escaso interés de las instituciones en su recopilación y atención sistemática.

Las circunstancias o razones para esta situación hay que buscarlas entre otras causas, en la obra misma de los auto-

res en cuestión, es decir en su calidad intrínseca y su evolución. También en el ámbito de los estudios y trabajos de catalogación, de los que los programadores suelen tener escasa información. Por otro lado, en la dispersión y ausencia de información sobre músicos que marcharon al exilio, o en la disociación entre el ámbito dedicado al estudio con el de los responsables de la organización y programación de la vida musical (que desconocen o descreen de los valores de esta historia). Y finalmente también a la falta de reflexión que lleva a alabar de manera acrítica y por igual toda la música del autor objeto de estudio. Lo acrítico y hagiográfico ha ocupado mucho espacio en las programaciones y ediciones regionales, aun de ámbito universitario, y están al día las monografías laudatorias. Y en el otro extremo se encuentra el desinterés de gran parte del público por la creación musical de su país.

La carencia de bibliografía, o de libros generales atractivos o accesibles para el lector melómano, o de ensayos historiográficos presentes en librerías es significativa. ¿Qué historia de síntesis de la música española planteada en términos de valoración estética tenemos a mano en nuestros días?

¿Qué contacto sistemático con conocimientos que hablen sobre todo esto, o con partituras de música española tienen nuestros jóvenes músicos en el Conservatorio, cuyos profesores en su mayoría descreen de la capacidad orquestadora de Albéniz por ejemplo? ¿Qué podemos esperar si vemos con cierta desazón que a los veinte años de creado el Archivo Manuel de Falla en Granada no disponemos aún de una biografía de referencia del gran músico que supere a la descatalogada de Pahissa? O que las únicas y por cierto buenas monografías de Arozamena dedicadas a Usandizaga y a Guridi llevan ya décadas sin reeditar, al igual que el magnífico libro que Hernández Girbal dedicó a Amadeo Vives, por sólo citar al vuelo de la memoria. Y por señalar algo que es parte del estado de la cuestión, recientemente pude colaborar —a solicitud de la Caja de Ahorros del Mediterráneo— en la aparición y recuperación de la mayor parte de los manuscritos autógrafos de la música de Oscar Esplá, que la familia guardaba en su casa de Embajadores, en Madrid, y que fue desmontada para su venta. Esos manuscritos, de no haber sido por esta institución, que ya guardaba parte del legado en Alicante —aunque no sabíamos dónde podía encontrarse la música—, estuvieron a punto de perderse definitivamente.

Algunos entienden que el hecho de que no se programen habitualmente obras de Conrado del Campo, de Julio Gómez, de Olmeda, de Facundo de la Viña se debe a la sombra que Manuel de Falla y Joaquín Turina impusieron en su momento y ahora sobre el resto de la generación al ser su obra la más difundida y reconocida. Pero lo cierto —al margen de lo sesgado de esa interpretación que debería en cambio investigar sobre las características diferenciales de la obra en cuestión y su valor artístico— es que existen aún muchas lagunas en el conocimiento y sobre todo que al programador, al intérprete, les resulta difícil acceder a las partituras, a la información, que se encuentran muchas veces en manos de los herederos, en casas particulares, o incluso en instituciones que tardan años en su catalogación. Algunas monografías vienen a subsanar estas cuestiones, pero a veces su carácter poco crítico, cercano al panegírico, desvirtúan lo que en el fondo podrían ser muy buenos trabajos.

Por ello es necesario avanzar conjuntamente en una puesta al día del patrimonio de esta época, de manera sistemática y con objetivos claros, para lo que no hay por el momento estructuras adecuadas. Las instituciones encargadas de la conservación deben sumarse a quienes se ocupan de la difusión, dado que de otra forma la música queda en las cajas de archivo, inútil, hasta que alguien llegue a ella

con el tiempo y la dedicación suficiente para, además, vencer las resistencias de los programadores a hacerlas oír. Hay orquestas públicas, instituciones dedicadas a la enseñanza, auditorios públicos, emisoras de radio y felizmente numerosos buenos intérpretes y estudiosos interesados en la tarea, que debían de participar conjuntamente en estos objetivos, eso sí, de forma crítica y salvaguardando la calidad artística del patrimonio, ya que hay intérpretes que poco favor le hacen al “recuperado”.

Jorge de Persia

¹ De hecho establecen con ellos junto a Conrado del Campo —el único que lo hace formalmente desde el Conservatorio en Madrid— un puente intergeneracional muy rico en este transcurso, tal como había sido Albéniz para Falla y Turina, por ejemplo.

² Facundo de la Viña es otra de las figuras desconocidas hoy en día, a pesar de la relevancia de su producción musical muy presente en la vida madrileña de antes de la guerra, con una activa participación en los primeros años de la República. Más tarde, en 1941, es designado profesor en el Conservatorio de Madrid. Nacido en Gijón, refleja en sus trabajos el paisaje castellano en un momento en que la construcción de la identidad preocupaba a los artistas españoles, como lo señala el título y el carácter de alguna de sus obras: *Sierra de Gredos* (1916), *Tierras de Castilla* (1919), *Canto de trilla* (1907). Hacia 1928 Adolfo Salazar valoraría especialmente, con motivo del estreno, sus *Tres impresiones para orquesta*. Su música sigue aún sin ser programada.

En otro ámbito de la producción musical que Salazar calificaba en los años treinta como de “castellanista” se sitúan Federico Olmeda y Facundo de la Viña. “La suerte de Olmeda como compositor, dice Salazar, no fue mayor que la que le cupo como erudito, y sus obras son totalmente desconocidas para la generación actual”; y lamentablemente su producción sigue siendo todavía difícilmente localizable, salvo lo que queda en su biblioteca que fue adquirida después de diversas circunstancias por la Hispanic Society y en otros centros públicos. Ya se ocupó de su música y de su perfil biográfico otro notable contemporáneo de Olmeda, también religioso, el agustino Luis Villalba, figura de referencia para la incipiente historiografía musical española que comenzaba sus pasos en las primeras décadas del siglo. Villalba señaló el “temperamento” como elemento básico en la “psicología artística” de Olmeda, músico movido fundamentalmente por una gran sensibilidad hacia la belleza.

Cercano a la estética popugnada por Del Campo, Turina, Esplá, Guridi y otros, Julio Gómez tuvo, en las distintas actividades que abordó con intensidad, una participación notable en la vida musical madrileña. El único de formación universitaria de estas generaciones, Gómez destacó en la crítica, en los estudios historiográficos, en la composición y en diferentes aspectos de la vida académica. Su formación erudita, que recuerda a su ilustre contemporáneo Víctor Espinós, creador de la Biblioteca Musical del Ayuntamiento, le llevó a ser responsable de bibliotecas como la del Conservatorio de Madrid y de museos. Su sensibilidad y coherencia con sus ideales le hicieron valorar el denostado campo de la zarzuela, al que dedicó algunas obras de juventud.

³ A ellos tenemos que agregar la actividad, compartida con el ámbito eclesiástico de José Antonio de Donostia (1886-1956), distinguido junto a Olmeda, Azkue y otros, como compilador y estudioso del folclore musical de su tierra. Los cancioneros de Olmeda (Burgos) y el de Dámaso Ledesma (Salamanca), fueron junto a los de Francisco Asenjo Barbieri y de Felipe Pedrell, las referencias que los jóvenes compositores de los años veinte utilizaron en relación al canto popular y tradicional. En los músicos de la República, los estudios sobre la música popular —de que antaño se ocupaban los mismos compositores con la idea de elevar esa música al ámbito del arte— están en manos de especialistas en nuevas disciplinas como la musicología, y de ellas participan Eduardo Martínez Torner, Jesús Bal y Gay y Baltasar Samper.

RECUERDO DE ÓSCAR ESPLÁ

El tiempo, tozudo e inflexible, se ha encargado de silenciar la música de Óscar Esplá (Alicante, 1886-Madrid, 1976) y hoy, a 125 años de su nacimiento, apenas pervive el eco de unos pentagramas que durante años gozaron de fama y consideración. De nuevo se demuestra que la historia es perezosa, especialmente la musical, que para ser fiel conviene construir en cercanía a una imagen sonora fiable. Pero, sin razón aparente, la de Esplá casi ha desaparecido de las programaciones al uso y son muy ocasionales las nuevas grabaciones, aun cuando fue un actor fundamental en los años previos a la Guerra Civil en los que se le situaba tras Manuel de Falla como “los dos términos ejecutorios de la finalidad de nuestra música contemporánea”¹.

También se convirtió en una personalidad influyente tras la vuelta del exilio, en 1950. Fue poco después cuando se publicó el famoso y polémico artículo del director Ataúlfo Argenta en el que, tras afirmar que “desaparecidos los maestros Falla y Turina [...] la composición musical española atraviesa su punto más bajo desde que España empezó a contar en el mundo musical con los nombres de Albéniz y Granados”, citaba algunas obras de Esplá “distinguidas por la crítica y organismos internacionales [...] la única aportación seria de un compositor español al mundo exterior”². El propio Esplá añadiría en privado que todo ello se desarrollada en un ambiente con “musiquilla de camarillas y de envidias que no deja respirar”, que era una forma de reforzar su voz recia, exigente con los demás, capaz de algún exabrupto, radical, autoritaria, combativa y atrabiliaria. En el fondo tierna y de gran sensibilidad, una paradoja.

Pero esa es otra cuestión. De momento, a las carencias hay que añadir algunos datos en relación con una historiografía que necesitaría pulirse en un volumen de referencia. A Antonio Iglesias se debe la única biografía editada, un pequeño opúsculo de 1973 en el que el se reconoce que la premura (“más deprisa quizá que lo conveniente”) le lleva a varias omisiones, algunas señaladas y otras conscientes como son las referidas a los años de exilio³. Al mismo autor se debe un recorrido descriptivo por la obra pianística de Esplá⁴ y la edición de tres volúmenes con una selección de sus escritos que, con todas las objeciones que se reconocen, es una herramienta necesaria para entender el pensamiento del autor alicantino⁵.

Un volumen especialmente sustancioso es el que reúne las actas del congreso *Sociedad, arte y cultura en la obra de Óscar Esplá* celebrado, en 1993⁶, y al que se asocia el catálogo de la exposición *Óscar Esplá y la música de su tiempo* especialmente ameno desde el punto de vista fotográfico⁷. Y, sin ánimo de entrar en detalles ni ser exhaustivo, tres libros más: la recopilación documental hecha por Emiliano García Alcázar⁸, la publicación de la correspondencia con el pianista Eduardo del Pueyo abundante en referencias vitales⁹, y el reciente volumen de María Victoria García Martínez

en el que se pormenoriza el reconocimiento que se le tributa a Esplá a su vuelta del exilio¹⁰.

Por supuesto que son diversos los comentarios y artículos, aunque el interés se ha de centrar en aquellos que tratan aspectos particulares, como el escrito por Lourdes González Arraéz quien detalla la interesante relación entre Esplá y Ernesto Halffter, durante un breve tiempo tan cercano al maestro como lo estuvo de Manuel de Falla¹¹. Por eso, en este apartado es una cita obligada el retrato realizado por Enrique Franco, hoy por hoy la más vívida y lograda descripción de la personalidad y obra de Óscar Esplá¹². A él hay que referirse como síntesis final, especialmente si se fija la atención en algún interesante planteamiento que pone en discusión determinados lugares comunes que se han convertido en moneda corriente y que merecería la pena revisar a tenor del verdadero pensamiento y sustancia estética de la obra de Esplá.

De manera generalizada se ha hecho habitual situar al compositor como miembro destacado de la llamada generación de los maestros “pues es evidente que su figura como la de tantos otros confirman el cambio cualitativo producido entre los compositores, ahora también ideólogos, críticos, eruditos, implicados en el debate intelectual. Esta fue, sin duda, la gran aportación de los músicos contemporáneos a la generación del 98”¹³. Más aún, porque son estos los que “demuestran una total sincronía con [esa generación], y con el ideario de Joaquín Costa, cuyas manifestaciones las podemos formular así: necesidad de redescubrir el pasado musical, repudio del fácil populismo y casticismo, preparación intelectual del músico. Este pensamiento [...] produce sus mejores frutos en los creadores de comienzos del siglo XX, porque no se puede dudar de que Falla, como figura y pensamiento, es un hombre del 98, de igual manera que [...] Conrado del Campo, Julio Gómez, Joaquín Turina, Jesús Guridi u Óscar Esplá”¹⁴.

Una figura del 98

Pero esta primera aproximación por muy taxativamente que se formalice (“no cabe duda de que es un auténtico perso-



Óscar Esplá

naje noventayochetista¹⁵) no puede dejar de lado aspectos que sitúan a Esplá en una posición de avanzadilla de la que apenas participaron sus coetáneos. Por supuesto que desde el punto de vista cronológico pertenece a aquella generación. Pero, como bien dice Enrique Franco, con respecto al medio y atendiendo a su porte y pensamiento musical se despega de los suyos, es un hermano menor. Hay en la obra de Esplá una grado personal estimable, un sentimiento peculiar que le guía a través de “estructuras intelectuales” construidas sobre firmes criterios estéticos ante los que importa la “inspiración como técnica”, además de cuestiones generales a considerar en una clara apuesta de convivencia con los intelectuales de su época, los músicos y los no músicos, y preferentemente los de la nueva generación del 27.

En este sentido, la presencia de Esplá se consolida con la firma, en 1925 y junto a Manuel de Falla, Federico García Lorca y Adolfo Salazar, del manifiesto del Salón de Artistas Ibéricos: “creemos igualmente que toda obra de progreso y de nueva vitalidad en los dominios estéticos, requiere de conocimiento constante [...] de todos los intentos, ensayos y tanteos en pro de ignotos rumbos o matices [...] Toda actividad, en resumen, debe mantenerse en contacto permanente con la conciencia social¹⁶”. Luego asumiendo la colaboración en los actos de homenaje a Góngora, en 1927, declaración de “pureza literaria” recogida por los jóvenes músicos de la época, y para la que contribuye componiendo *Soledades* (1927). Que Esplá quiere estar cerca de ellos es evidente, que llega con el lenguaje ya armado a partir de preceptos estéticos que mantendrá de manera rigurosa a lo largo de su vida, no hay duda, que no es uno de ellos, también es obvio. Pero también es indudable que se hace permeable a las intenciones de fondo de un movimiento de naturaleza literaria y ante quienes ahora se presenta como un hermano mayor.

Para más precisar, nace cinco años antes que Pedro Salinas y diecinueve de Manuel Altolaguirre, principio y fin de los diez nombres fundamentales del grupo¹⁷. Esplá comparte con ellos la tendencia al equilibrio entre lo intelectual y lo sentimental, la preferencia por la inteligencia, el sentimiento y la sensibilidad, y el reconocimiento a un arte basado en la técnica y el esfuerzo. Más aún, el sutil juego entre lo culto y lo popular, lo universal y lo español, desde el cimiento de un declarado “levantismo” al que parece predestinado por su nacimiento y la temprana e influyente amistad con el poeta canterreño Gabriel Miró, responsable de su definitiva inclinación a la música. Con la advertencia de que el nacionalismo, si se elabora con tendencia a la estilización, como sucede en la obra de Esplá, acaba por convertirse en un concepto poco operativo.

Algunos otros vínculos unen a Esplá con la naciente generación del 27 de manera que en el ballet *El contrabandista*, para Antonia Mercé y sus Ballets Españoles, parte de un libreto de Cipriano de Rivas Cherif; son varias las obras que usan textos de Rafael Alberti como la cantata *Nochebuena del diablo* (1921), el guirigay lírico-bufo-bailable sin terminar *La pájara pinta* (1926) que parte de dibujos y figuras de Benjamín Palencia y la surrealista Maruja Mallo, y



Esplá a la izquierda apoyado en una silla, en el centro Arbós y detrás Moreno Torroba y Conrado del Campo

las *Canciones playeras* (1929). Queda así apuntado el interés por el ballet, género que adquirió importancia durante estos años de renovación y al que Esplá también se acercó con *Los cíclopes de Ifach* (1926), para la Troupe Russe de Sergei Diaghilev. Pero también, como aquellos jóvenes, participó de una pujante conciencia política que le llevó a exigir mejoras en la educación musical y a colaborar en la creación y dirección, en 1931, de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos. Incluso a componer un himno a la República a partir de la letra del poema *Canto rural a la República Española* de Manuel Machado, que terminó siendo el *Canto rural a España* (1931) debido a la retirada del proyecto.

Y, como aquellos, fue un exiliado desde su marcha en 1935, poco antes de iniciarse la Guerra Civil, hasta la vuelta en 1950 cuando el régimen le recupera como el primer gran repatriado. Este es un aspecto interesante de la vida de Óscar Esplá y no revelado en sus detalles hasta hace poco, pues incluso el compositor declararía que “no habiendo estado nunca afiliado, en mi vida, a ningún partido político de derechas ni de izquierdas, nadie tenía nada contra mí en el terreno político¹⁸”. Pero la vinculación intelectual e ideológica con la República había sido evidente por lo que no es de extrañar la visita de milicianos a la finca de Sierra de Aitana con intención de “cargarse al señorito”, evitada gracias a la defensa de la ventera¹⁹. Ante semejante aviso, Esplá aceptó la invitación para formar parte del jurado del concurso de violín Eugène Ysaÿe que le lleva a Bruselas donde la familia vive once años, a los que siguieron tres en Heide, cerca de Amberes, y otras residencias esporádicas antes de regresar a España.

Pese al lugar relevante que ocupa en todas sus biografías, parece ser que no fue gran cosa el trabajo al frente Instituto Internacional de Investigaciones Acústico-Psicológico musicales debido a la falta de material, de manera que, gracias al compositor Jean Absil, Esplá llegó hasta el periódico belga *Le Soir* donde trabajó como crítico con el seudónimo Auguste de Triay. También, entonces, soportó el acoso nazi debido a la publicación de algún comentario acerca del todavía proclive Hans Pfitzner. Incluso llegó a ingresar en la cárcel después de la Guerra Mundial “sin consecuencias y por error”. Durante estos años pasa problemas económicos hasta que consigue un traspaso de los derechos de autor y recupera sus propiedades españolas confiscadas. Pronuncia conferencias y compone la inacabada *Sinfonía coral* (1942) y la *Sonata del Sur* (1943). En 1948 viaja a París, a solicitud de la UNESCO para elaborar su estudio acerca de la implantación de un diapason universal. Este organismo también le



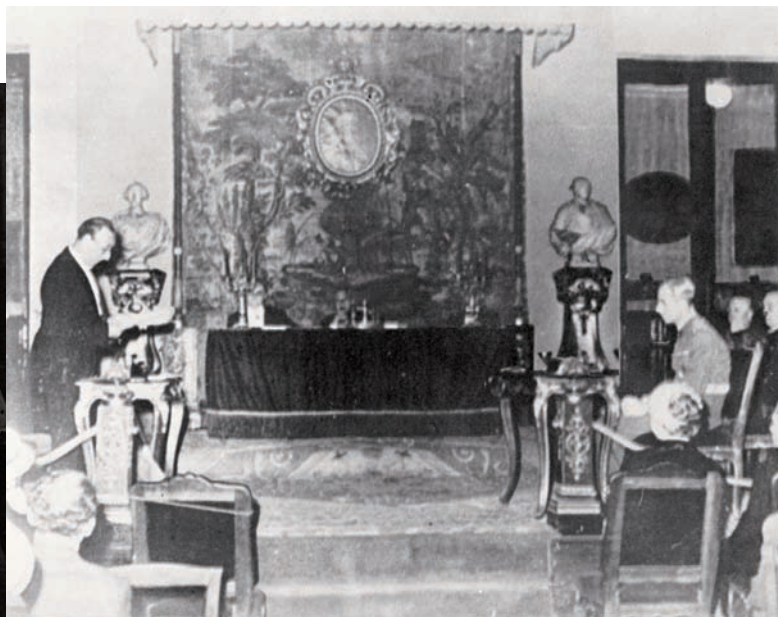
Esplá en el estudio de Gabriel Miró

encarga una obra conmemorativa para el primer centenario de la muerte de Chopin que titulará *Sonata española* (1949) en un proyecto que incluye a quince compositores desde Stravinski a Honegger o Poulenc, si bien no todos cumplieron con el encargo²⁰. Dos años después, la familia ya está en España pero Esplá llegará después precavido ante las circunstancias y aunque “harto de esta vida nómada, [...] prefiero no estar allí mientras no cambien las condiciones políticas”²¹. Poco años antes se había visto obligado a vender una casa en Alicante y la finca de Aitana usando como intermediario a su íntimo amigo, el físico y economista, Germán Bernacer. La vivienda de Esplá en el Viso, en Madrid, luego recuperada, había sido incautada y residía en ella el ministro José Ibáñez Martín.

Regreso a España

Pero el régimen, que empezaba a considerar la vuelta de algunos ilustres, mantenía contactos a través de intermediarios consiguiendo el regreso en 1950. Esplá tiene 64 años, prestigio internacional y conocimiento de la realidad exterior, algo difícil de hallar en la España del momento, de manera que pronto se convierte en un personaje imprescindible al que se graba e interpreta. Después de 15 años de silencio en los programas “oficiales” la Orquesta Nacional de España dirigida por Ataúlfo Argenta interpreta la *Nochebuena del diablo*, el 22 de diciembre de 1950 en el Palacio de la Música junto a la soprano Consuelo Rubio. Se unen pronto las demás orquestas del país, desde la Ciudad de Valencia a la Sinfónica de Madrid, programándose de manera regular, incluso en las primeras ediciones del Festival de Granada.

Esplá encuentra entonces el apoyo de José Eugenio de



Ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1955

Baviera, quien colabora al ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1955 que formaliza con el discurso *Función musical y música contemporánea* contestado por el propio infante. Y en 1956 lo hace en la Académie des Beaux Arts de París en la vacante de Florent Schmitt, en este caso por intermediación de Florent Schmitt. Dos años más tarde, en 1958, es nombrado director del Conservatorio de Alicante. Integrado plenamente en la vida pública, Esplá logra la reincorporación de España en la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC), en 1955, de la que fue presidente, logrando que se celebre en Madrid el Festival Mundial de la SIMC. Sin embargo, prudentemente discreto frente al poder político se dice que fue de los pocos músicos que evitaron componer una obra para el concierto conmemorativo de los *25 Años de paz*.

Por entonces, el catálogo de Esplá está perfectamente delimitado. En lo que se refiere al apartado sinfónico, que es junto con el pianístico el más abundante, se había iniciado con estilo “internacional” a través de *El sueño de Eros* (1904), poema sobre un texto de Miró, que es biográficamente importante por ser premiado en Múnich en 1912, pero que el propio Esplá considerará juvenil y alejado de su pensamiento maduro. En esa misma línea estética se sitúa *Don Quijote velando las armas* (1924), poema de meditativo discurso y escrito a instancias de Manuel de Falla. Poco después llegará la *Suite en la bemol* (1910), premiada en Viena por un tribunal en el que están Richard Strauss y Camille Saint-Saëns, y cuyo subtítulo *Suite levantina* abre la espita hacia la definitiva vocación mediterránea.

Surge así la discusión sobre el grado de literalidad nacionalista de la música de Esplá, sutil por cuanto se balancea entre la práctica y la alusión. A la primera formulación pertenece la *Nochebuena del diablo* (1921), cantata sobre una leyenda popular infantil, en la que se hace referencia explícita al folclore levantino²²; y a la segunda la casi totalidad de las grandes obras. Esto obliga a poner en barbecho algunas afirmaciones del propio autor, como la que sitúa la *Sonata del sur* (1935), partitura para piano y orquesta de compleja ejecución, en el final de su etapa nacionalista. Es verdad que en esta partitura hay un esfuerzo de extensión hacia un lenguaje más abstracto, pero también que el sentimiento de cercanía a la tierra no dejará nunca de estar presente, coloreando una abundante cantidad de su música. Entre ella, la *Sinfonía Aitana* (1958) cuyas “alusiones seriales” se vinculan a una irónica intencionalidad que se revela en la dedicatoria “A la música tonal *in memoriam*”, y que aún pudo tener continui-



Óscar Esplá con Gerardo Diego



Con "La Pájara Pinta" (reproducción en papel de una pajarita de gran tamaño)



Esplá con Toldrá y Montsalvatge

dad en una *Sinfonía de retaguardia* (estética, por supuesto) iniciada en 1969 y nunca concluida.

Más aún, la *Sinfonía Aitana* tiene algo de referencial al asimilarse a un gran poema en el que parece diluirse la forma. Del mismo modo las sonatas de Esplá ofrecen un tratamiento libre y cada vez original. La primera fue la *Sonata para violín y piano* (1915) que aparece en un momento en el que está de moda la de César Franck y que algunos apuntan como influencia. La realidad es que el procedimiento es distinto al de la escuela, desde luego no sus dificultades que es una singularidad que se repite en varias partituras de Esplá impulsado por un sentido expansivo que afecta a la manera y a la forma y que visto sobre la orquesta le llevó, de manera temprana, a ser identificado como insigne avalista del sinfonismo español. A través de discutibles conclusiones, Adolfo Salazar describirá la obra de Esplá como ejemplo del "horror a la pequeñez" con lo que trataba de significar esa tendencia²³.

"Si mis obras tienen sabor levantino es porque el canto popular de mi país entra como uno de los componentes de mi alma de músico, junto a todos los demás elementos de mi historia, pero no está tomada por mí como base de inspiración"²⁴. Esplá se explica constantemente, aunque siempre que vuelva sobre el tema transmitirá la sensación de estar justificándose en un medio hostil incitado por quienes se empeñaban en buscar vínculos con un nacionalismo de corte ortodoxo que él no consideraba. Así es como se distancia de Falla, "parafonista sinfónico [...] sinfonismo muy horizontal, muy propio de la música de danza" y declara la personalidad independiente de su obra a la que defiende como ejemplo quintaesenciado de los cantos populares de la región levantina reinventados a través de una escala de propia creación y que está en la naturaleza última de su técnica, según revela en 1928²⁵. Este detalle es importante pues explica que la armonía es el dominio fundamental de la música de Esplá, el esqueleto a partir del que se genera la obra condicionando, incluso, la invención de melodías propias, por mucho que su perfil sugiera un aproximación popular.

En este contexto se entiende que Esplá fuera inflexible en la defensa de la tonalidad, y que lo hiciera desde un punto de vista estético y científico, negando "la validez del dodecafonismo atonal, como sistema único, admitiéndolo como caso límite de la música tonal". La afirmación se vincula al trabajo acústico en Bruselas "con la descripción de algunas experiencias que niegan el dodecafonismo atonal" y tiene como consecuencia el rehuir de "especulaciones tímbrico-acústicas, con sus desplantes percusionistas, porque como fundamento de las formas las considero abe-

rrantes y degenerativas. No digo que mi obra sea superior a ninguna; sino, simplemente, de concepción distinta a la característica de la moda actual. Lo único que afirmo es mi actitud sincera con respecto a la humanización primordial del arte, según mi sentir, sin pensar si lo que hago es viejo o joven. Es sencillamente mío y me place hacerlo. Eso es todo"²⁶.

Con estas ideas sobre el piano, su instrumento preferido, se llega al corpus más personal del catálogo, de nuevo a través de "impresiones" y "evocaciones", con matices que alcanzan desde lo estrictamente formal o de carácter abstracto, a guiños paisajísticos y obras sobre temas infantiles. Algunos ejemplos son el *Scherzo* (1906) y la *Sonata española* (1949), luego *Levante* (1931), *Lírica española* (1953) o *Cantos de antaño* (1930), y, por último las *Impresiones musicales* (1909) por las que camina Barba Azul, Caperucita Roja o la Cenicienta. Y a este mundo fantástico, escondido en el bullir del compositor y que sólo asoma a través de su música pertenece también el único proyecto teatral llevado a término: la ópera *El pirata cautivo* (1974), un cuento lírico con libreto de Claudio de la Torre cuya acción transcurre "en la nebulosa de la maravilla y del hechizo, donde está el alma de la poesía y, por tanto, la de la música, con sus genuinas realidades".

Sin duda, Esplá se hizo fuerte tras un particular sentido humanista que tiene algo de ciclópeo y que lo mismo le llevó a trabajar en el ceremonial del *Misterio de Elche* revisándolo en 1927 para devolverle escenas perdidas o adulteradas, que a plantearse la singularidad espiritual del *Salmo De profundis* (1966) encargo por su gran amigo Antonio Iglesias para la Semana de Música Religiosa de Cuenca. Formado técnicamente en Barcelona, en la Escuela de Ingenieros Industriales, por donde transitó antes de pasar a estudiar Filosofía y Letras, y doctorarse, llegó a disputar con discípulos de Edmund Husserl y Henri Bergson sobre cuestiones relacionadas con la percepción. Y el rastro de todo ello queda en sus numerosos textos y artículos relacionados con el universo de la estética y los sentidos, con cuestiones referidas a la música pero no sólo musicales ya fueran asuntos cotidianos de la actualidad contemporánea, sobre autores, la crítica, el canto popular, los estudios psicológicos aplicados a la música, la ópera (española), el diapason... "Pasaré mucho tiempo —escribe Enrique Franco en 1986— hasta que se calibren, con justeza y sin aire polémico, las dimensiones de la personalidad de Esplá, uno de esos hombres, capaces de ilustrar —esto es, hacer ilustre— el clima vital de un medio, es este caso el musical".



Oscar Esplá y Pilar Bayona, 1952

¹ César M. Arconada, "Ensayo sobre la música española", en *Proa*, Buenos Aires, 9-4-1925. Transcrito por Emilio Casares en *La música en la generación del 27, homenaje a Lorca 1915/1939*, Ministerio de Cultura, 1986, p. 240.

² Ataúlfo Argenta, "La música española en el mundo", en *Ateneo*, n.º 52, 15 de febrero de 1954, p. 12.

³ Antonio Iglesias, *Oscar Esplá*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1973.

⁴ Antonio Iglesias, *Oscar Esplá (su obra para piano)*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1962.

⁵ Antonio Iglesias (ed.), *Escritos de Oscar Esplá*, 3 vols., Madrid, Editorial Alpuerto, 1977, 1978, 1986.

⁶ VV.AA., *Oscar Esplá y la música de su tiempo*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1993.

⁷ Antonio Álvarez Cañibano (dir.), *Exposición Oscar Esplá y la música de su tiempo*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1993.

⁸ Emiliano García Alcázar, *Oscar Esplá y Triay (Alicante, 5-8-1886, Madrid, 6-1-1976), estudio monográfico y documental*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1993.

⁹ Paloma Otaola (ed.), *Correspondencia de Oscar Esplá a Eduardo del Pueyo, perfil de una amistad*, Alicante, Diputación de Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Gil-Albert, 2001.

¹⁰ María Victoria García Martínez, *El regreso de Oscar Esplá a Alicante en 1950*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Gil-Albert, 2010.

¹¹ Lourdes González Arráez, "Ernesto Halffter y Oscar Esplá a través de la correspondencia", en *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. II, Madrid, 2006, pp. 111-121.

¹² Enrique Franco, "Impresiones e imágenes sobre Oscar Esplá", en *Cuadernos de Música y Teatro*, n.º 1, Madrid, Sociedad General de Autores de España, 1987, pp. 21-73.

¹³ Celsa Alonso, "La música española y el espíritu del 98", en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 5, Madrid, 1998, pp. 101.

¹⁴ Emilio Casares, "La generación del 27 revisitada", en Javier Suárez-Pajares (ed.), *Música española entre dos guerras, 1914-1945*, Colección Estudios, Serie Música, n.º 4, Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2002, p. 26.

¹⁵ Tomás Marco, *Historia de la música española. 6. Siglo XX*, Alianza Música, vol. 6, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 62. Un texto en el que se deslizan contundentes críticas aunque escasamente argumentadas.

¹⁶ En Javier Brihuega, *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981, pp. 258-259.

¹⁷ Pedro Salinas (1891-1951), Jorge Guillén (1893-1984), Gerardo Diego (1896-1987), Dámaso Alonso (1898-1990), Federico García Lorca (1898-1936), Vicente Aleixandre (1898-1984), Emilio Prados (1899-1962), Rafael Alberti (1902-1999), Luis Cernuda (1902-1963), Manuel Altolaguirre (1905-1959).

¹⁸ *Le Soir*, 18.6.1941, traducido por Iglesias, p. 143.

¹⁹ Ésta y las demás circunstancias de los años de "exilio" las relatan Luis Español Bouché en "Oscar Esplá: la música en el exilio", en *Ateneístas Ilustres*, Madrid, Ateneo de Madrid, 2004, pp. 261-270, Lourdes González Arráez en "El problema político de Oscar Esplá en Bélgica (1936-1949)", en *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*, Javier Suárez-Pajares (ed.), Valladolid, Sitem-Glares, 2005, pp. 173-179, y María Victoria García Martínez en su libro, ya citado, *El regreso de Oscar Esplá a Alicante en 1950*.

²⁰ Fue completado por Lennox Berkeley, Carlos Chávez, Oscar Esplá, Howard Hanson, Jacques Ibert, Gian Francesco Malipiero, Bohuslav Martinu, Andrzej Panufnik, Florent Schmitt, Alexandre Tansman y Heitor Villa-Lobos.

²¹ Cartas recogidas en Paloma Otaola, op. cit.

²² Federico Sopena coloca esta obra en primer lugar, junto a *Don Quijote velando las armas* y a pesar de que su carácter "intenso y directo" no acaba de penetrar en el verdadero pensamiento de fondo de Esplá que la apreciaba por su "sinceridad afectiva" (*Historia de la música española contemporánea*, Madrid, Rialp, 1958, reed. 1976). También es cierto que Sopena sólo manifiesta una respetuosa consideración hacia el alicantino, lo que resiente libros como el dedicado a Pilar Bayona, pianista que defendió con verdadera convicción toda su obra pianística (*Pilar Bayona*, Zaragoza, Diputación Provincia, Institución Fernando el Católico, 1982).

²³ Adolfo Salazar, *Música contemporánea en España*, Madrid, Ediciones La Nave, 1930, pp. 233-243. Reeditado por Ethos-Música, Oviedo, Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1982.

²⁴ "Sobre la música española", 1958.

²⁵ La escala levantina es: do, re bemol, mi bemol, fa bemol, sol bemol, sol, la bemol, si bemol.

²⁶ Aunque el comentario de Oscar Esplá corresponde a su *Llama de amor viva*, can

Los Siglos de Oro

AVANCE DE PROGRAMACIÓN
2011



LOUIS-MICHEL VAN LOO. Retrato de la reina doña Bárbara de Braganza. Oleo sobre lienzo, siglo xvii. Patrimonio Nacional.

Colabora:



PATRIMONIO NACIONAL



1 Viernes, 8 de abril, a las 20.00 horas

ENSEMBLE ZEFIRO
ALFREDO BERNARDINI,
oboe y director

300 ANIVERSARIO BÁRBARA DE BRAGANZA (1711-1758)

Obras de Joan Baptista y Josep Pla,
Domenico Scarlatti y Antonio Rodríguez de Hita

IGLESIA DEL REAL MONASTERIO DE SANTA ISABEL
c/ Santa Isabel, 48 bis. Madrid

2 Jueves, 28 de abril, a las 20.00 horas

NICOLAU DE FIGUEIREDO, clave

300 ANIVERSARIO BÁRBARA DE BRAGANZA (1711-1758)

Obras de Carlos Seixas y Domenico Scarlatti

SALÓN DE TAPICES DEL MONASTERIO DE LAS DESCALZAS REALES
Plaza de Las Descalzas. Madrid

3 Martes, 31 de mayo, a las 20.00 horas

LOS MVSICOS DE SV ALTEZA
OLALLA ALEMÁN, soprano
LUIS ANTONIO GONZÁLEZ MARÍN,
director

300 ANIVERSARIO BÁRBARA DE BRAGANZA (1711-1758)

La obra de cámara compuesta para el entorno
de la reina. Obras de José de Nebra y
Domenico Scarlatti

IGLESIA DE SANTA BÁRBARA
c/ Doña Bárbara de Braganza, 1. Madrid

4 Lunes, 6 de junio, a las 20.00 horas

MENSA HARMONICA
CARLOS MENA, contratenor y director

300 ANIVERSARIO BÁRBARA DE BRAGANZA (1711-1758)

El legado Contarini: la herencia musical
de Bárbara de Braganza a Farinelli.
Obras de Domenico Scarlatti, Niccolò Porpora,
Davide Perez y Francesco Durante

CAPILLA DEL PALACIO REAL DE EL PARDO
Plaza de Manuel Alonso, s/n. El Pardo (Madrid)

5 Sábado, 18 de junio, a las 20.00 horas

ORQUESTRA BARROCA
DIVINO SOSPIRO
MARÍA HINOJOSA, soprano
FERNANDO GUIMARÃES, tenor
ENRICO ONOFRI, director

300 ANIVERSARIO BÁRBARA DE BRAGANZA (1711-1758)

Arias de óperas y oratorios de Francisco Javier
Fajer y Pedro Antonio Avondano

REAL FÁBRICA DE TAPICES
c/ Fuenterrabía, 2. Madrid

6 Jueves, 6 de octubre, a las 20.00 horas

INTONACIONES
DAVID SAGASTUME, contratenor
y director

400 ANIVERSARIO TOMÁS LUIS DE VICTORIA (1548-1611)

Divina la luz que me alumbraba. 100 años
de polifonía. Obras de Tomás Luis de Victoria
y Juan García de Salazar

IGLESIA DEL REAL MONASTERIO DE SANTA ISABEL
c/ Santa Isabel, 48 bis. Madrid

7 Viernes, 28 de octubre, a las 20.00 horas

COLLEGIUM VOCALE GENT
PHILIPPE HERREWEGHE, director

400 ANIVERSARIO TOMÁS LUIS DE VICTORIA (1548-1611)

Tomás Luis de Victoria: *Officium Defunctorum*

IGLESIA DE SAN JERÓNIMO EL REAL
c/ Ruiz de Alarcón, 19. Madrid

8 Jueves, 15 de diciembre, a las 20.00 horas

SEISES DE LA ESCOLANÍA
DE LA ABADÍA DE LA SANTA CRUZ
DEL VALLE DE LOS CAÍDOS
SCHOLA ANTIQUA

JUAN CARLOS ASENSIO, director

PROYECTO DE CATALOGACIÓN DE LOS CANTORALES
DEL ARCHIVO CAPITULAR DE LA CATEDRAL PRIMADA
DE TOLEDO A CARGO DE LA FUNDACIÓN CAJA MADRID

Canto llano y canto eugeniano del archivo
de la Catedral Primada de Toledo

Recuperación histórica. Estreno en tiempos modernos

IGLESIA DE SAN JERÓNIMO EL REAL
c/ Ruiz de Alarcón, 19. Madrid

VENTA DE ABONOS Y LOCALIDADES

Se establece un abono renovable para los ocho conciertos del ciclo a precio reducido (20% de descuento sobre la venta libre).

- Precio del abono anual: **132 euros**
- Precio de las localidades: **20 euros** (conciertos 1, 2, 3, 4, 5, 6 y 8) y **25 euros** (concierto 7)

Renovación de abonos:

Los abonados al XV Ciclo Los Siglos de Oro del año 2010 podrán renovar sus abonos para la XVI edición del ciclo del año 2011 **del 2 al 13 de marzo de 2011, de forma presencial, en la Taquilla Último Minuto**, situada en la Plaza del Carmen, 1 de Madrid (Metro Gran Vía o Sol).

Para la renovación de los abonos será imprescindible presentar en taquilla la localidad correspondiente al último concierto del XV Ciclo Los Siglos de Oro (concierto n.º 8. Cuarteto Quiroga, 26.XI.2010). Todo titular que quiera aumentar su número de abonos deberá esperar al periodo de venta de nuevos abonos.

Nuevos abonos:

Los abonos que hayan quedado sin renovar para la XVI edición del ciclo del año 2011, si los hubiere, se podrán adquirir **del 16 al 27 de marzo de 2011, de forma presencial, en la Taquilla Último Minuto**, situada en la Plaza del Carmen, 1 de Madrid (Metro Gran Vía o Sol).

Venta de localidades:

Las localidades sobrantes que hayan quedado sin vender por el sistema de abono, si las hubiere, se podrán adquirir **del 30 de marzo al 10 de abril de 2011, de forma presencial, en la Taquilla Último Minuto**, situada en la Plaza del Carmen, 1 de Madrid (Metro Gran Vía o Sol).

Horarios de la Taquilla Último Minuto: miércoles, jueves y domingo de 17.00 a 20.00 horas, y viernes y sábados de 17.00 a 22.00 horas. Taquilla cerrada lunes y martes. La forma de pago se realizará en efectivo o mediante tarjetas de crédito o débito.

Todos los programas, fechas e intérpretes de la XVI edición del Ciclo Los Siglos de Oro son susceptibles de modificación.

Más información en www.fundacioncajamadrid.es

JESÚS GURIDI O LA LUZ DEL NORTE

Das obras mantienen vivo el nombre de Jesús Guridi en las salas de nuestro país: *El caserío* y las *Diez melodías vascas*. El canon lo ha querido así. La mayor parte de su música permanece en el olvido, y tampoco se ha hecho mucho por evitarlo. Podemos repasar un poco su vida y recordar que dio su alma por la escena; que su gran pasión, el teatro, fue a la vez fuente de sus mayores alegrías y de sus mayores penas. Podemos igualmente incidir en la importancia que en su momento tuvieron *Mirentxu* y, más aún, *Amaya*. Pero el tiempo se lo ha llevado casi todo. En el fondo no está claro si la generación perdida fue la suya o la nuestra. Quizás las dos.

Los inicios

Nuestro compositor nace en Vitoria el veinticinco de septiembre de 1886, sexto hijo del matrimonio formado por Lorenzo Guridi, violinista, y María de Trinidad Bidaola, pianista. Sus primeros años transcurren entre la capital alavesa y Zaragoza, donde estudia en la escuela de los Escolapios y después con los jesuitas. No es el joven Jesús un alumno aplicado, la vocación musical puede en todo momento con él y a la mínima aprovecha para sentarse al piano e improvisar pequeñas ocurrencias. En 1896 la familia se traslada a Madrid y allí, con la ayuda del barítono Emilio García Soler, Guridi recibe clases particulares de Valentín Arín y asiste a algunas representaciones de zarzuela en el Teatro Apolo: *La gitanilla*, *Las bravías*, *La revoltosa*... Chapí, siempre Chapí. Pero la necesidad llama a las puertas de los Guridi, Lorenzo no ha tenido suerte con sus negocios y la familia decide cruzar el Atlántico para hacer las Américas. No va a ser así, pues en Bilbao encuentran el apoyo del mecenas de arte Antonio Plasencia, y de esta forma en 1899 se establecen en un piso de la calle de la Amistad.

Bilbao es en el cambio de siglo una villa próspera y boyante, bien situada industrial y comercialmente. Quiere ser cada vez más una ciudad de arte, de viva actividad musical, con sus planes de teatros y sociedades filarmónicas. El joven Jesús va a crecer imbuido de cultura, de música y de europeísmo. En la sociedad de *El cuartito* va a conocer a Juan Carlos Gortázar (Ignacio de Zubialde), Javier Arisqueta y Lope Araña, músicos cultivados y muy respetados que van a cuidar al chaval con el cariño con que se pule una joya, pues Bilbao no puede perder a Guridi como antes ha perdido a Arriaga. Así, el 28 de enero de 1901 se presenta al piano en la Sociedad Filarmónica en un concierto que despierta una gran expectación y que se salda con un éxito imperecedero. Interpreta varias obras propias: un *Menuetto*, un *Intermezzo*, cuatro romanzas sin palabras y, con Araña, un *Scherzo* para violín y piano.

Guridi toca en San Sebastián poco más de un año después, en mayo de 1902, y entusiasma también allí, pero los donostiarras tienen a José María Usandizaga, que es unos meses aún más joven que el chico venido de Bilbao y que lleva además una temporada estudiando en París, como antes han hecho otros músicos grandes (Arriaga y Sarasate) y como harán, durante el siglo XX, otros compositores vascos como Juan Tellería, José Antonio de Donostia (Aita Donostia), Norberto Almandoz, Jesús Arambarri o Francisco Escudero. Guridi quiere ir a Europa, comenta su deseo tímidamente en *El cuartito* y enseguida Tomás de Zubiría se ofrece para financiar sus estudios en el extranjero. Irá a París.

Acompañado del padre Resurrección María de Azkue



Archivo familiar

Jesús Guridi, 1926

(1864-1951), nuestro compositor llega a la Schola Cantorum de la capital francesa a finales de 1903. Vincent D'Indy, uno de sus fundadores, le inculca una formación musical severa, estricta y a la antigua usanza: mucha polifonía, mucho contrapunto, mucho Franck, nada de Debussy. Por otro lado, Usandizaga lleva ya tres años allí y va a ser desde el principio su confidente y amigo inseparable. Jesús es el formal, José Mari es el inquieto, el juerguista, su enorme vitalidad contrasta con su frágil y delicada salud. Ambos aprovechan bien las enseñanzas de D'Indy, pero saben que París es más que la Schola y por eso no dejan de ir al Châtelet, al Variétés o a la Porte Saint-Martin. Acabados los estudios, en 1905, Usandizaga vuelve a San Sebastián y Guridi toma rumbo a Bélgica, donde completa su formación con Joseph Jongen. Allí conoce a Ysaÿe, y a la luz de este encuentro escribe la *Elegía para violín*. Cuando al fin vuelve a Bilbao tiene veintiún años y todo un océano de música ante sí.

Poco a poco, desde 1907, la Sociedad Filarmónica va dando a conocer las obras del joven compositor: la *Elegía*, el *Cuarteto en fa sostenido menor*, las tres *Melodías para canto y piano*, *Tempestad próxima*, *Ave María*, *Cantabria*, *Soledad*, *Torneo*... En verano de 1908 realiza un viaje a Colonia para tomar unas lecciones de Otto Neitzel, con quien se introduce nada menos que en el drama musical wagneriano. La primera obra importante que compone Guridi a su vuelta a la capital vizcaína es un encargo de Gortázar con ocasión del concierto anual de la Academia Filarmónica de Música: *Así cantan los chicos*, tres escenas para coro de niños y acompañamiento de piano. La música, sencilla y con temas sacados del cancionero popular de corro, combina muy emotivamente la ternura que inspira el juego de los niños con el abandono lírico sugerido por la muerte de uno de ellos. Con letra del propio Gortázar (posterior a la música), la pieza se estrena en

la Sociedad Filarmónica en enero de 1909 y está dedicada a Luis de Lezama Leguizamón.

Pero el gran paso lo va a dar Guridi en 1910 con *Mirentxu*, y para entender de dónde viene este idilio vasco en dos actos hay que mirar un poco hacia atrás.

Hacia una ópera nacional: *Mirentxu* y *Amaya*

La Sociedad Coral de Bilbao, inicialmente el Orfeón Bilbaíno, se crea en junio de 1886 por iniciativa de Cleto Alaña. Con su segundo director, Aureliano Valle, la agrupación crece considerablemente, los primeros años del nuevo siglo son muy buenos, en 1906 se incorporan las voces femeninas, entran nuevos repertorios (en 1909 estrena en España la *Condenación de Fausto* de Berlioz) y su presidente, Alfredo de Echave, decide dejar su impronta en la vida musical de Bilbao: un verdadero teatro lírico nacional. En eso también lleva ventaja San Sebastián, pues allí ha nacido la ópera vasca con *Pudente* (1884), de José Antonio Santesteban, y se ha mantenido una pequeña continuidad con obras como *Iparaguirre* (1889), de Juan Guimón, o *Chanton Piperrri* (1899), de Buenaventura Zapirain. Desde 1905 tiene además a la Sociedad Lírica Vascongada. En Bilbao se conocen algunas obras de Azkue para la escena, pero la ambición de Echave va mucho más allá. De esta forma, la Coral estrena en mayo de 1909 en el Teatro Campos Elíseos de Bilbao la pastoral lírica vasca *Maitena*, con música de Charles Colin y libreto de Étienne Decrept. El triunfo es sonado y ello anima a Echave a proyectar el estreno de tres nuevas obras para mayo de 1910. Dos libretos serán suyos, el tercero de José Power; la música será de Jesús Guridi (*Mirentxu*), Santos Inchausti (*Lidi ta Ixidor*) y José María Usandizaga (*Mendi Mendiyan*).

Jesús y José Mari vuelven a encontrarse, pues, una vez más. Tienen poco tiempo, unos siete meses. Ambos aseguran en sus obras los pilares de toda ópera nacional: la melodía popular y la lengua. Unen además algunos elementos más propiamente distintivos como la danza, la romería, la idea del coro como representación del pueblo, la montaña como paisaje, la figura del patriarca o el carácter un tanto primitivo y arisco que se le atribuye al hombre del campo. Por otro lado, uno y otro son espléndidos orquestadores, absorben influencias europeas (italianas, francesas, alemanas) y se interesan por el uso del *leitmotiv*. *Mendi Mendiyan*, estrenada en el Campos Elíseos el 21 de mayo, será la única aportación del donostiarra a la lírica vasca, *Las golondrinas* y *La llama* (inacabada) irán por otro camino. *Mirentxu* llega al mismo teatro poco más de una semana después, el día 30. Se dan seis representaciones, siempre muy aclamadas y, salvo alguna excepción, con voces *amateurs* de la Coral en las partes solistas. Muy pronto se da a conocer en el Liceu de Barcelona (1913), en el Gayarre de Pamplona (1913) y en la Zarzuela de Madrid (1915). Su vida será larga, habrá todavía cuatro versiones más de la obra, se musicalizarán los diálogos y se tratarán de limar las endeblesces del libreto original. La última en vida del compositor será de 1947, con nuevo libro de Jesús María Arozamena.

Apenas ha estrenado *Mirentxu*, Guridi piensa ya en *Amaya*. Va a necesitar cerca de diez años para componerla. *Mirentxu* será así la afabilidad, la espontaneidad, la ingenuidad, y *Amaya* la serenidad, la minuciosidad, la sabiduría. Será la cumbre del teatro lírico vasco. Pasan algunas cosas reseñables en la vida de Guridi durante este decenio: en junio de 1912 sustituye a Valle en la dirección de la Sociedad Coral, en octubre de 1915 asiste en San Sebastián al cortejo fúnebre de su querido amigo Usandizaga, es nombrado organista de los Santos Juanes ese mismo año y de Santiago en 1918, y va poco a poco recopilando y armonizando temas populares del folclore vasco. Pero su dedicación a *Amaya* es plena e incondicional. No compone mucho más,



Eresbili

Jesús Guridi sentado a la izquierda y detrás José María Usandizaga y otros amigos, Bilbao, 1914

la obra más importante de esta etapa es quizás el poema sinfónico *Una aventura de Don Quijote*, basado en el episodio *Batalla del gallardo vizcaíno*, *Don Sancho de Azpeitia*, y *el valiente manchego* de la obra cervantina y estrenado en el Teatro Circo Price de Madrid en noviembre de 1916.

Hacia 1918, Bilbao se hace eco de los rumores que aseguran que Guridi está acabando *Amaya*. Nada desde 1910 ha estado a la altura de *Mirentxu* y *Mendi Mendiyan*, las obras de Inchausti (*Itsasondo*), Azkue (*Ortzuri*, *Urlo*), Larrazabal (*Deboika*), Colin (*Amatchi*) y Sáinz Basabe (*Udala*) no han sido lo esperado o ni siquiera han llegado a estrenarse. Así que todas las miradas se dirigen a nuestro compositor. A inicios de 1920 se crea un Comité Pro-Amaya para hacer frente a los gastos de producción del estreno, que tiene lugar en el Coliseo Albia el 22 de mayo con Juan Lamote de Grignon al frente de la Sociedad Coral y la Orquesta Sinfónica de Barce-

lona. La escena y los decorados están a cargo de José Power y Eloy Garay. La primera Amaya es Ofelia Nieto. Y el éxito es mayúsculo, Guridi es sacado a hombros del teatro, el clamor resuena en toda la ciudad.

Sin embargo, con el tiempo esta apoteosis inicial no se verá acompañada de un reconocimiento análogo y la obra irá cayendo poco a poco en el olvido. Se verá parcialmente al aire libre en Gernika en septiembre de 1922 con ocasión del tercer congreso de la Sociedad de Estudios Vascos, llegará al Teatro Real de Madrid en 1923 (ante la presencia de los reyes Alfonso XIII y Victoria Eugenia), al Colón de Buenos Aires en 1930, al Liceu de Barcelona en 1934, al Teatro Nacional de Praga (en checo) en 1941, al Victoria Eugenia de San Sebastián en 1952, de nuevo al Liceu en 1964, y a la Zarzuela de Madrid en 1965. En Bilbao se verán representaciones en el Arriaga (1933, 1937), en el Ayala (1953) y, de vuelta a casa, en el Coliseo Albía (1962), dentro ya de la temporada de la ABAO. Esta asociación subirá aún cuatro veces más la ópera a escena en diciembre de 1986, dos en el Guridi de Vitoria y dos en el reinaugurado Arriaga bilbaíno, con Cristina Deutekom y María Bravo alternándose en la parte protagonista. La única grabación existente hasta la fecha, la dirigida por Theo Alcantara y editada por Marco Polo, está lejos de ser redonda.

Sea como fuere, *Amaya* es la culminación del camino emprendido por el nacionalismo musical vasco desde finales del XIX. El libreto de José María Arroitia-Jauregui, con versión en euskera de José de Arrúe y en absoluto libre de debilidades narrativas y dramáticas, está basado en la novela *Amaya o los vascos en el siglo VIII* del escritor carlista Francisco Navarro Villoslada (1818-1895), inspirada a su vez en la leyenda del dragón y Teodosio de Goñi vinculada a la creación del Santuario de San Miguel de Aralar en Navarra. Se trata así de una auténtica epopeya nacional sustentada en el cruce de ideologías cristianas y paganas, en el rito ancestral y en el fortalecimiento de la monarquía, con desenlace en el milagro final. *Amaya* no está lejos del drama musical wagneriano, su espiritualidad va unida a una mística muy sentida, la orquestación es muy rica y la música fluye en todo momento con continuidad. Siguen ahí el leitmotiv, los coros, las melodías populares, las largas líneas vocales y escenas tradicionales como la famosa Espatadanza del segundo acto. Saboreando aún el éxito, Guridi trata de perpetuar el recuerdo de *Amaya* con una suite orquestal, estrenada en 1923, que incluye la evocadora y mágica música del Prenilunio. Nadie sabe que está acabando una etapa. La creación de ópera vasca se estancará durante los años veinte, y luego vendrán tiempos aún más difíciles. Despertará fugazmente con *Zigor!*, de Francisco Escudero, escrita por encargo de la ABAO y estrenada en octubre de 1967. Antes y después, casi silencio.

Zarzuelas de nadie

Pasarán unos años antes de que Guridi vuelva a la escena. Será en 1926, con *El caserío*. Hasta entonces sigue agrupando temas populares vascos y no deja de componer obras de cierta entidad, caso de la suite *Vasconia* para piano o el poema sinfónico *Un barco fenicio*, basado en un pasaje de *Las aventuras de Telémaco* de François Fénelon.



Partitura manuscrita de *Fantasía para órgano* de Guridi

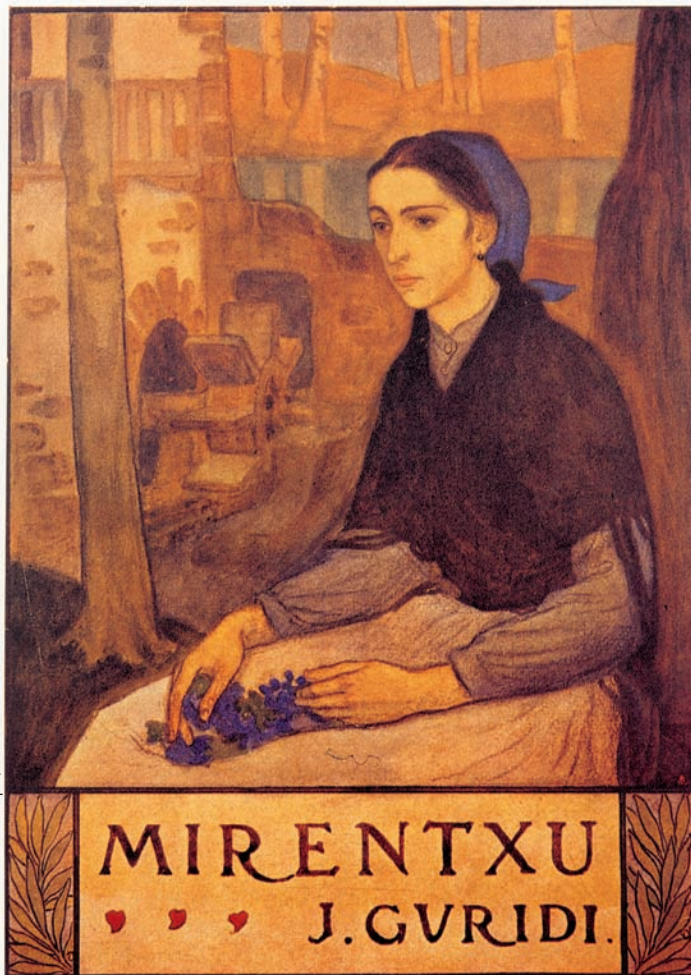
Sobre *El caserío* poco se puede decir que no se sepa, dado que es con diferencia su obra más popular escrita para el teatro. Vuelven con ella el humor, la ingenuidad y el matiz nostálgico. Vibra el alma, vibra el paisaje, vibran las danzas. La aldea (la plaza, la iglesia, el hogar) se sitúa en primer plano. El ritmo del zortziko está presente en momentos fundamentales como la romanza de Santi, el preludeo del acto II o el torneo de los versolaris. Las melodías son suaves, intensas y penetrantes, y en ellas se deja sentir a veces una palpable influencia italiana. Con libreto en castellano de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, la obra se estrena ante el delirio de un público entregadísimo en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en noviembre de 1926.

El cancionero gallego es un pilar fundamental en su siguiente zarzuela, *La meiga*, que suena por primera vez en el mismo teatro apenas dos años después. Los libretistas no han cambiado. Con ella, con *El caserío* y con *Amaya* triunfa nuestro compositor en Buenos Aires en 1930. *La cautiva*, de sutiles tintes orientales, y *Mandolinata*, de inspiración italiana, no logran renovar el éxito, pese a que algunos críticos las situaban incluso por encima de sus hermanas mayores. Entre una y otra, Guridi escribe su admirable *Cuarteto en sol mayor*, estrenado por el Cuarteto Pro Arte de Bruselas en la Sociedad Filarmónica de Bilbao a finales de 1934. Pero su verdadera pasión es el teatro, y no tarda en volcarse en la composición de una nueva zarzuela, *Mari-Eli*, con libreto de Carlos Arniches y Eloy Garay. Reaparece la estampa costumbrista vasca, aunque esta vez la escena se ve iluminada por el mar al cambiar la montaña por un puerto pesquero. La música es más fácil y feliz que nunca. Y mientras el Teatro Fontalba de Madrid se prepara para el estreno, España se prepara para lo peor: es abril de 1936.

La guerra arruina temporalmente el proyecto de Guridi de poner música a una película, *La malquerida*, del productor Saturnino Ulargui, basada en el drama de Jacinto Benavente. Sin embargo, el trabajo de recopilación de cantos populares castellanos realizado para el largometraje será la raíz de las famosas *Seis canciones castellanas*. Estos años de sombras son también los del retablo navideño *Nacimiento* y los del sainete madrileño *La bengala*, con libreto de José Huecas y Luis Tejedor, estrenado en Zaragoza con sus pascualles, sus chotis, sus habaneras y sus tonadillas. Madrid vuelve así a la vida de Guridi, y esta vez lo hace para siempre, pues acabada la guerra Ulargui retoma el proyecto de *La malquerida* y llama al compositor a la capital. Se hará cargo de la dirección musical de la productora.

Muy pronto, en el número 12 de la calle Sagasta, ven la luz las *Diez melodías vascas*, que juntas constituyen un ejemplo supremo de dignificación a escala sinfónica del folclore en su expresión más pura. Armonizadas y orquestadas por Guridi, estas melodías (procedentes en su mayor parte del *Cancionero popular vasco* de Azkue) brotan naturalmente de la tierra. Su estreno en el Monumental de Madrid en diciembre de 1941, bajo la dirección de Enrique Jordá, es la primera etapa de un camino que las llevará por todo el mundo.

No obstante, el teatro sigue siendo una prioridad en la agenda. Vista la buena aceptación de *La bengala*, Guridi insiste en el sainete con *Déjame soñar* (1943), aportando a la música unas pinceladas de modernidad que no conven-



Cartel de *Mirentxu* dibujado por Aurelio Arteta

cen en Bilbao, y aún menos en Barcelona, a cuyo publico, según escribirá el otra vez libretista Tejedor, “la partitura le pareció una frivolidad imperdonable del ilustre maestro vasco”. Una vida más feliz y un poco menos efímera va a conocer *Peñamariana* (1944), su tercera colaboración con Romero y Fernández Shaw tras *El caserío* y *La meiga*. Primero fue el País Vasco, después Galicia. Ahora es Castilla, La Alberca salmantina, sus costumbres y sus tradiciones, aunque en este caso no hay folclore, todos los temas son originales del compositor. El estreno en Madrid es muy aplaudido. Dicen algunos que *Peñamariana* es su mejor zarzuela, aunque, como a casi todas, el tiempo acabará postergándola al rincón del olvido.

El maestro

Catedrático ya de órgano en el Conservatorio de Madrid, tras haber triunfado en prácticamente todos los géneros habidos y por haber, Guridi se enfrenta en 1946 a uno para él nuevo: la sinfonía. Así, la *Pirenaica* va a destacar desde su estreno en Bilbao por su recia arquitectura, sus ecos de cantos medievales y su sensación de ascenso a las cumbres. El más entusiasta será el poeta Gerardo Diego: “se trataba de levantar a pulso la masa densa, geológica, mineral, y sostenerla como un Atlas sobre los hombros bien nivelados; de conseguir la totalidad panorámica sin detrimento de la hermosura concreta de cada rincón, de la lógica coordinatoria, de la variedad de matices dentro de una misma gama, del *Pirineo la ceniza verde*, que cantó Góngora”.

Desde luego, en los últimos años de la vida del compositor la escena sigue presente a través de las *Acuarelas vascas* (estampas líricas sobre motivos populares) y de las zarzuelas *La condesa de la aguja y el dedal* y *Un sombrero de paja en Italia*. Pero son los concursos los que aseguran una mínima perdurabilidad del repertorio, de forma que buena parte de su creación va por ahí: las *Seis canciones infantiles* para coro de

niños y piano (primer premio del Instituto Nacional de Pedagogía Escolar y Popular de Santa Cruz de Tenerife en 1946), *La víspera de Santa Águeda* para coro de niños (ídem en 1947), el *Cuarteto en la menor* (primer premio del Concurso Nacional de Música convocado por el Ministerio de Educación en 1949), el *Tríptico del Buen Pastor* para órgano (primer premio de Organería Española en 1953) o la *Misa en honor del Arcángel San Gabriel* (primer premio en el concurso de Radio Madrid en 1955) son algunos ejemplos. En 1956 es nombrado director del Conservatorio de Madrid y, por otro lado, obtiene el premio Óscar Esplá con la fantasía para piano y orquesta *Homenaje a Walt Disney*. Esto último no sentará del todo bien a algunas personas, ¿qué sentido tiene dar el premio que lleva el nombre de un músico grande a otro no menos grande y además contemporáneo? Sea como fuere, la página, estrenada en Alicante por Pilar Bayona y Eduardo Toldrá, es una obra maestra de dulce encanto y simpático espíritu juvenil. A los setenta años, Guridi juega con ritmos, timbres y acentos con la jovialidad de un niño y la habilidad de un maestro, desplegando por momentos ráfagas de un lirismo ahora intimista y ahora expansivo.

Una de sus últimas piezas es el *Lamento e imprecación de Agar* para piano, estrenado en la Sociedad Filarmónica de Bilbao en 1959 como parte de un homenaje dedicado a Arriaga en el que participan otros dieciocho compositores vascos. De esta forma, quien un día compartió aula con José María Usandizaga se encuentra ahora con un Carmelo Bernaola o un Luis de Pablo, asegurando el enlace entre dos generaciones separadas por más de cuarenta años. No compondrá mucho más, ya no hará falta. Bilbao recupera *Mirentxu* en diciembre de 1960, y Guridi esta ahí, mirándose en el espejo del paso del tiempo. Muere en su casa de Madrid cuatro meses después. La música vasca volará sola, la suya no tanto. Hoy sigue siendo el organista virtuoso, el añorado director de la Coral de Bilbao, el venerable profesor del Conservatorio de Madrid. Sigue siendo *el* maestro, y lo será siempre. Pero del compositor nos hemos olvidado.

Asier Vallejo Ugarte

MÚSICA PARA LA ESCENA

Mirentxu, idilio vasco en dos actos (Teatro Campos Elíseos de Bilbao, 1910).

Amaya, drama lírico en tres actos y un epílogo (Coliseo Albia de Bilbao, 1920).

El caserío, comedia lírica en tres actos (Teatro de la Zarzuela de Madrid, 1926).

La meiga, zarzuela en tres actos (Teatro de la Zarzuela de Madrid, 1928).

La cautiva, poema lírico en dos actos (Teatro Calderón de Madrid, 1931).

Mandolinata, comedia lírica en tres actos (Teatro Calderón de Madrid, 1934).

Mari-Eli, zarzuela en dos actos (Teatro Fontalba de Madrid, 1936).

La bengala, sainete madrileño en tres actos (Teatro Argensola de Zaragoza, 1939).

Déjame soñar, sainete lírico en dos actos (Teatro Arriaga de Bilbao, 1943).

Peñamariana, retablo popular en tres actos (Teatro Madrid de Madrid, 1944).

La condesa de la aguja y el dedal, zarzuela en dos actos (Teatro Madrid de Madrid, 1950).

Un sombrero de paja en Italia, comedia en dos jornadas (Teatro Español de Madrid, 1951).

LA GENERACIÓN ROTA: ALGUNOS OTROS AUTORES

¿Cuestión de ideología, de estética o de simple cronología?

En el folleto interior del disco con la primera grabación de obras orquestales de José Muñoz Molleda sugerí incluir a este prolífico compositor gaditano entre los creadores de la Generación Rota (utilizaré en lo sucesivo esta denominación personal, que equivale a la otras veces usada de Generación del 27, de la República, de Plata, etc.), por más que pudiera parecer una excentricidad en relación a casi todos los textos sobre la materia.

Unas semanas después de publicado el CD, me telefonó un buen colega, difiriendo radicalmente de esta consideración. Su argumento no era otro sino que Muñoz Molleda carecía del vuelo intelectual, progresista e “izquierdoso” (permítaseme el simplismo) que suele presuponerse en los miembros de la Generación del 27. Sin duda, era la suya una reivindicación procedente y muy defendible. Ambos expusimos nuestros puntos de vista, en amistoso debate.

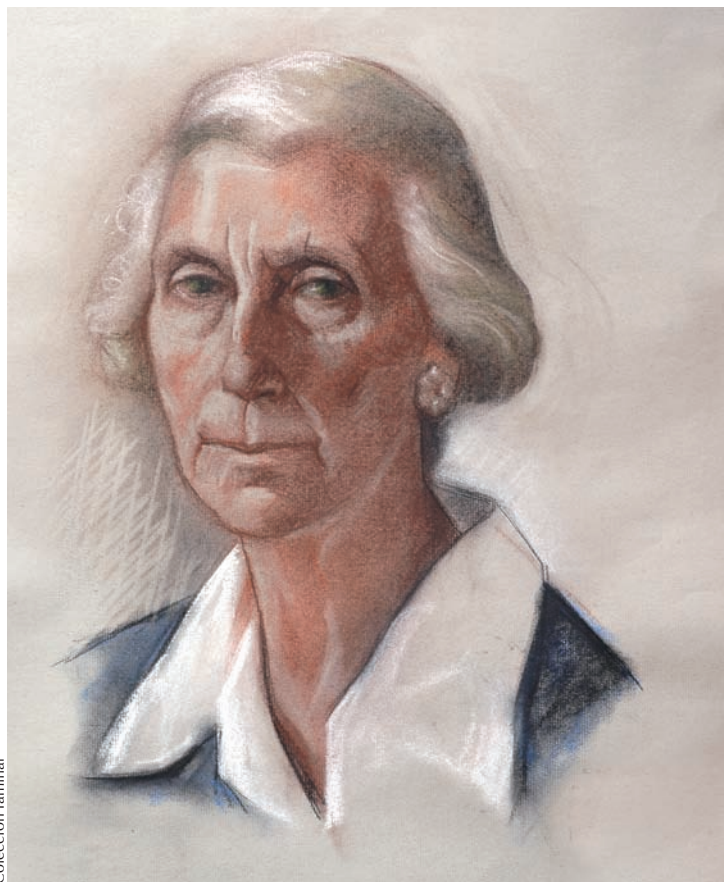
Su llamada me cogió justo sentado al ordenador mientras escribía los comentarios al CD (de próxima aparición) con la música de los cinco ballets de Pablo Sorozábal. Tras alguna meditación ante el teclado, fui yo quien le llamó esta vez. Le pregunté si Pablo Sorozábal era, a su juicio, incluíble en esta Generación de la República. “Sin la menor duda”, me respondió al punto. “¿Has escuchado las músicas de Muñoz Molleda y de Sorozábal?”, le pregunté. Para seguir: “¿De verdad crees que la estética del vasco es más progresista —o modernista, o libre, o rompedora, o como quieras llamarla— que la del gaditano?”.

Evidentemente, no. Pero mi colega entendía —y es un criterio extendido— que la adscripción o no de un compositor a la Generación del 27 era un asunto de talante sociopolítico; y yo, que era un asunto de generación como tal, es decir, de pléyade de compositores que, por muy heterogéneos que sean —de ahí su riqueza— se produce de manera más o menos simultánea como consecuencia plural y multi-forme de un mismo momento histórico y artístico.

Para mí, lo verdaderamente hermoso de aquella Generación Rota fue su riqueza colectiva, el concepto global de un momento en la creación musical española que se expresó de manera muy heterogénea, pero siempre con un altísimo oficio técnico, y aunando oficio con expresividad. Todos tienen en común haber visto truncado su normal desarrollo por la tragedia de la guerra. Luego, corrieron suertes muy diferentes: desde el exilio en el extranjero, hasta la difícil permanencia en España, sin descartar algunos casos de abierto éxito en la España del Movimiento. Que sin la ruptura de la guerra todo hubiera sido diferente, es algo indiscutible. Pero para mí no está nada claro que los frutos hubieran sido mejores. Sinceramente, no lo sé...

Cuatro compositores poco —¡o nada!— conocidos

Puesto que en esta revista y en otros artículos y libros ya se ha escrito largamente —y por plumas más prestigiosas— sobre los compositores más relevantes de esta espléndida Generación —los hermanos Halffter, Fernando Remacha, Salvador Bacarisse, Joaquín Rodrigo, Oscar Esplá y un largo etcétera— me gustaría aprovechar esta tribuna que me brindan mis amigos de SCHERZO para acercar al lector a unos cuantos compositores cuyos nombres muy poco o nada dicen al aficionado español, por ser casi completamente



Colección familiar

María Teresa Prieto en un retrato del pintor Paulino Vicente, tomado en Méjico en 1971

desconocidas no ya sus obras sino incluso su propia existencia. Tomaré cuatro autores como ejemplo: son tres hombres y una mujer, a los que he dedicado especial atención en los últimos años y cuyas obra integrales para orquesta he grabado con mis queridas orquestas de Córdoba y Filarmónica de Málaga. Y me permito adelantar al lector que actualmente preparo un monográfico que será una grata sorpresa para muchos aficionados: la integral orquestal del alicantino Quintín Esquembre, muy celebrado entre los guitarristas, pero cuya música para orquesta —compuesta casi toda antes de la guerra— permanece casi totalmente inédita.

María Teresa Prieto. Creo que deben ser tres los nombres femeninos que incluyamos en el listado de compositores de la generación que estamos tratando. Quizá la de mención más frecuente en los textos es Rosa García Ascot, pero desde el punto de vista estrictamente compositivo su producción es mínima. De la madrileña María Rodrigo conservamos algunas obras de mayor envergadura, aunque hoy por hoy está perdido casi todo lo que pudiera haber escrito en el exilio de Colombia y Puerto Rico. Así que es sin duda la asturiana María Teresa Prieto la única mujer de esta generación de la que conservamos un corpus compositivo de cierta ambición, cuantitativa y cualitativamente.

Nacida en Oviedo en 1896, estudió María Teresa Prieto con el pianista y compositor asturiano Saturnino del Fresno, quien sobre todo le inculcaría la pasión que nuestra compo-

sitora mantendría durante toda su vida: el magisterio de Johann Sebastian Bach, norte de casi toda su producción creadora. Trasladada a Madrid, sería Benito de la Parra —su profesor en el Conservatorio de Madrid— quien le introduciría en un para ella nuevo mundo armónico: el sistema modal, tan presente en buena parte de su obra.

Cuando apenas había compuesto aún sus primeras obras de cámara, el estallido de la Guerra Civil la colocará en una situación personal muy peligrosa ante las virulentas revueltas en Asturias. Su hermano Carlos, que se encontraba en Méjico, y que disfrutaba allí de una cierta prosperidad empresarial, le aconseja embarque de inmediato hacia aquel país. Allá llegará nuestra compositora el 1 de diciembre de 1936 y allí esperará la clarificación de la situación bélica en España. Y allí también se encontrará, acogida con la generosidad que el gobierno del presidente Cárdenas dispuso a todos los exiliados españoles, con otros exiliados del lado republicano, unidos por la tragedia común de la guerra.

María Teresa se establece en el caserón de la familia Prieto en San Ángel. Ese caserón será con el tiempo punto obligado de reunión intelectual y musical, y en su perchero colgarán su sombrero desde Stravinski a Erich Kleiber y desde Carlos Chávez hasta Darius Milhaud. Y por supuesto, todos los colegas de trasterramiento español en Méjico: entre ellos, Adolfo Salazar, que vivió en la casa durante los últimos años de su vida y que incluso falleció entre sus muros.

Teresa Prieto no volverá ya a España —salvo un viaje relámpago para recoger el premio Samuel Ross, que le fue concedido a su *Cuarteto modal* (1958)—, pues aunque invitada varias veces por el régimen imperante en España después de 1939, su talante estaba muy distante del de los vencedores. Y el advenimiento de la democracia en 1975 correspondió ya con una edad muy avanzada de la compositora, que fallecería en 1982, a la edad de 86 años.

Pese a que María Teresa Prieto fue ajena a todo tipo de éxito social, y refractaria al éxito mundano de su música, no es menos cierto de que hubo varios ilustres músicos que lograron romper su habitual modestia y llevar su música a muy ilustres atriles: así, el gran Erich Kleiber dirigió el estreno de una de sus sinfonías: Carlos Chávez, el del *Adagio y fuga*; Ataúlfo Argenta dirigió el estreno en España de su *Sinfonía breve* y de *Chichen-Itzá*; etc...

La musicología española necesita urgentemente un buen estudio biográfico, musical y crítico sobre esta extraordinaria compositora, cuya producción entera, nostálgica siempre de la España lejana y perdida, está presidida por la extrema sencillez y elegancia, ajena a todo abigarramiento.

Simón Tapia-Colman. Durante los dos años que trabajé en la reconstrucción de algunas partituras de María Teresa Prieto en su exilio mejicano me topé con la figura del aragonés Simón Tapia-Colman. Debo reconocer que jamás antes había oído hablar de él, pese a que luego supe que varios buenos amigos míos —Carlos Cruz de Castro, Tomás Marco, Luciano González Sarmiento...— le habían conocido personalmente en sus dos venidas a España, ya anciano. Más aún: fue mayor mi sorpresa cuando supe que era tío carnal de la excelente pianista, y querida amiga, Eva Alcázar, nacida en Méjico pero afincada en Madrid desde hace décadas.

Tapia-Colman responde a la perfección a los perfiles



Simón Tapia-Colman tocando el violín, hacia 1941

que solemos entender como característicos en esta generación: nacimiento en los albores del siglo XX, primeros trabajos en torno a la proclamación de la II República, exilio en América, gran inquietud intelectual, abundancia de escritos literarios y regreso a España ya restaurada la democracia. Y sobre todo, un catálogo en perfecto equilibrio entre tradición y modernidad, sin adscripción aún a lo que hoy entendemos por las vanguardias.

Nació en 1906 en el pueblecito de Aguarón (Zaragoza). Niño prodigio del violín, ofreció en Zaragoza un primer concierto, con apenas once años de edad, en el que ya se incluían obras de Paganini y Sarasate.

Trasladado a Madrid, perfeccionó su instrumento con Julio Francés. En el Real Conservatorio es alumno de Francisco Calés y Conrado el Campo. Una beca le permite trasladarse después a París, donde sería discípulo de Vincent d'Indy, a partir de 1924.

Al resultar derrotada la República en la guerra española (1936-1939), Tapia-Colman, que se había significado muy marcadamente en el bando republicano, huye de España y resulta confinado en el campo de refugiados de Saint Cyprian. Carente de perspectivas en aquel campo de hacinamiento y miseria, logra la huida; pero vuelve a ser capturado. Tras nueva fuga, logra embarcar en uno de los grandes barcos que del sur de Francia zarparon repletos de refugiados camino de América: era el *Ipanema*, y su destino era el puerto mejicano de Veracruz. El 7 de julio de 1939, a los 33 años de edad, Tapia-Colman desembarca en Méjico.

Tapia-Colman deja atrás su pasado y prefiere disfrutar de lo que de bueno había en su nueva situación antes de lamentar la crueldad del pasado. Y con el buen humor que siempre le caracterizará y una enorme dosis de entusiasmo inicia su nueva vida desde la gratitud siempre manifestada con vehemencia, al pueblo de Méjico. Son sus colegas de "trastierro", otros excelentes músicos españoles como Rodolfo Halffter, Adolfo Salazar, María Teresa Prieto, Jesús Bal y Gay, Gustavo Pittaluga, Rosa García Ascot y tantos otros. Aunque Tapia-Colman había iniciado ya una cierta carrera como compositor en España, prácticamente toda su producción anterior a la guerra quedó extraviada, por lo que de ella apenas se conserva casi nada hoy día. Así que la que consideramos como su carrera compositiva es principalmente la de su etapa mejicana.

La incorporación de Tapia-Colman a la vida intelectual mejicana a lo largo de más de medio siglo de su vida se materializó de mil maneras. Pronto entró a formar parte como violinista en la Sinfónica Nacional de Méjico; mantuvo durante años un programa en la radio mejicana titulada *Música de España*. Dirigió infinidad de producciones de zarzuela. Fue profesor del Colegio Ruiz de Alarcón, donde formó un coro estudiantil. Director del Ballet Español de Ana María. Director y fundador del Coro Méjico durante muchos años. En el Conservatorio Nacional de Música de Méjico fue catedrático de Historia de la Música y de Organología, y en los años 70 llegó a ser su director, tarea que hubo de abandonar al ser nombrado Investigador Titular en el Instituto Nacional de Bellas Artes. Fue catedrático de Estética de la Universidad Iberoamericana.

Su obra como creador es muy importante, aunque no muy numerosa: dejó un catálogo localizado —ya dijimos que las obras de la etapa española están casi todas en paradero desconocido— de unas veinte obras de cámara, cuatro para orquesta y tres para solista y orquesta; ello además de amplia producción coral. Fue también autor de numerosos escritos y ensayos sobre música y arte, en los que nos muestra su amplia categoría intelectual y humana.

Sólo volvió dos veces a España, ya restaurada la democracia. Falleció en Méjico, D. F. en febrero de 1993.

Evaristo Fernández Blanco. Pocos compositores pueden encarnar tan claramente como Evaristo Fernández Blanco la fractura que la creación artística española sufrió con la tragedia de la Guerra Civil y cómo la falta de continuidad en el desarrollo vital de aquella generación impidió el desenvolvimiento normalizado de un gran talento creativo como el suyo.

En el seno de una familia modesta, Evaristo Fernández Blanco nació en Astorga (León) el 6 de marzo de 1902. Paralelamente a sus estudios primarios en la escuela local, aprendió los rudimentos de la música con los maestros de capilla de la catedral Manuel Ansola y Marcelino González. Con 14 años, se traslada con su familia a Madrid y, tras revalidar sus estudios en el Real Conservatorio de la capital, pasará a ser alumno de Tomás Bretón (ya a punto de su jubilación), y posteriormente de su sucesor, Conrado del Campo. En 1921, Fernández Blanco termina sus estudios de Composición con Premio Extraordinario, conseguido con la obra *Impresiones montañosas*. La obtención de este premio llevaba aparejada la concesión de una beca de la Sociedad General de Autores de España, que llevó al astorgano hasta Berlín. Su pretensión era estudiar con Arnold Schoenberg, pero finalmente se pondría a las órdenes del director del Conservatorio de Berlín, Franz Schreker.

Desde entonces y hasta la década de los 40 se extienden los aproximadamente veinte años de fecundidad creadora de nuestro compositor, pues la casi totalidad de sus obras importantes están compuestas en las siguientes dos décadas. Después de 1942 Fernández Blanco sólo compondrá muy excepcionalmente.

En 1930 asume el cargo de Profesor de Música en el Grupo Escolar Montesinos de Madrid. La guerra le sorprende en Madrid, y su casa sufre un duro bombardeo a finales de 1936. Toma decidido partido por el bando republicano.

Terminada la guerra, su anterior militancia en el bando perdedor le impide retomar sus trabajos anteriores y opta por que retirarse un año a Viascón (pequeña aldea próxima a Pontevedra), donde se refugia espiritualmente en la composición de la *Obertura dramática* (1940), para gran orquesta, sin duda su obra maestra. Entre 1941 y 1944 residirá con su familia en Barcelona, como músico del Teatro Tívoli. En 1943 fallecerá su esposa, Sara Martínez, acontecimiento que nunca superará (quien esto escribe puede dar fe de ello, recordando algunas conversaciones mantenidas



Evaristo Fernández Blanco, durante su larga gira por Hispanoamérica en 1949-1951

con el compositor en 1985).

El siguiente cuarto de siglo estará marcado por las mismas coordenadas: el desengaño de su pasado compositivo (pese a lo cual, verán la luz algunas obras menores) y el ejercicio como pianista y concertador en orquestas de zarzuela, revista y género ligero: desde la compañía de variedades Rambla (con quien realizaría una larguísima gira a Iberoamérica entre 1949 y 1951) hasta la compañías de Celia Gámez o Nati Mistral.

Tras la restauración democrática en España (1975/76), se despierta un tímido interés oficial por la obra de Fernández Blanco y se estrenan algunas obras que el autor conservaba inéditas. Pero aquel no era ya su mundo y nada pudo disipar la tristeza y desengaño que marcaron el último tramo de su biografía. Además, una marcada sordera le mantenía muy al margen de su entorno social. Falleció en su casa del barrio de Moratalaz, en Madrid, el 22 de septiembre de 1993.

Emilio Lehmborg. Si Rodolfo Halffter o Simón Tapia-Colman representan la perfección el tipo de músico intelectual que, incapaces de ejercer su trabajo compositivo desde la España de los triunfadores en la guerra, continuaron su carrera fuera de nuestras fronteras; y si Fernando Remacha o Evaristo Fernández Blanco prefirieron una posición intermedia, contemporizando con la realidad de la posguerra —alguien ha hablado de “exilio interior”, expresión que considero desafortunada pero quizá ilustrativa de sus posiciones intelectuales—, Emilio Lehmborg representa la más triste pérdida de un compositor altamente dotado, ante un entorno insensible a su categoría. La hermosura de sus primeras obras sinfónicas y su capacidad de rápida evolución naufragaron después de la guerra ante el éxito fácil y la posibilidad de supervivencia en el mundo de la revista y la música “de usar y tirar”. Sin duda fue esta con-



Uno de los últimos retratos de Emilio Lehmborg, hacia 1955

tradición personal la que sumió al compositor en una grave depresión durante los últimos años de su vida.

El origen de un apellido alemán en este compositor malagueño hay que buscarlo en una de las mayores catástrofes de las que tiene memoria el puerto de Málaga. Pues el 16 de diciembre de 1900 se hundía a pocos metros de su muelle, víctima de un huracán, la fragata alemana *Gneisenau*, con casi cuatrocientos marineros a bordo. Uno de aquellos marinos optó por quedarse en Málaga, donde se casaría y reiniciaría su vida. El hijo de la pareja, ya malagueño, sería Emilio Lehmborg Ruiz, nacido en 1905.

Trasladado a Madrid, en el entonces llamado Conservatorio Nacional obtiene los premios de Armonía y Contrapunto, e ingresa en la clase de composición de Conrado del Campo. En torno a 1930 finaliza sus estudios musicales e inicia una doble trayectoria: la de violinista —que le proporcionará el sustento material—, y la de compositor de concierto. Como violinista, vemos su nombre en la plantilla de la Orquesta Sinfónica de Madrid —a las órdenes de Enrique Fernández Arbós—, y luego de la Filarmónica de la capital, bajo la batuta de Bartolomé Pérez Casas. Eventualmente ejerció además como primer viola de la Orquesta Lassalle.

La Guerra Civil le sorprende en Madrid, y a sus 30 años es incorporado a la Banda de la Guardia Republicana, con destino en el Palacio de Oriente. En la posguerra, la familia se instala en el madrileño barrio de Chamberí, en el que ya sería el domicilio del compositor hasta su muerte.

Si ya en la década de los años 30 había comenzado Emilio Lehmborg, con éxito, una cierta carrera como compositor de concierto —suites *Granada* y *Málaga* (1930), *Amanecer* (1930), *Scherzo humorístico* (1936), etc.— las necesidades materiales de la difícil posguerra motivarán el viraje en su trayectoria hacia la música de teatro y revista, y hacia el género cinematográfico. En cuanto a las partituras teatrales llegan sus éxitos principales en la década de los 50 con títulos como *Matrimonios en la luna* (1952), *El trust, tris,*



Retrato de Arturo Dúo Vital, hacia 1945

tras (1952), *Ni tanto ni tan calvo* (1953) o *Telemanía* (1958). Pero el número que le dio más popularidad fue sin duda el titulado *Cántame un pasodoble español*, de la revista *Lo verás... y lo cantarás* (1954), estrenada en el madrileño Teatro Albéniz, en el que contó como letrista con el popular humorista Tony Leblanc.

Como compositor para el cine, Emilio Lehmborg firmó la banda sonora de unos 25 largometrajes, entre los que figuran *Empezó en boda* (1944), *El curioso impertinente* (1948), *Quema el suelo* (1952), *El puente del diablo* (1955), *Duelo de pasiones* (1956), *Llegaron siete muchachas* (1957), etc.

En 1942 recibe en Madrid el Premio de la Fundación Carmen del Río (que otorgaba entonces la Real Academia de Bellas Artes) por su trayectoria artística. En esos años inicia también una fuerte amistad con el director de orquesta Ataúlfo Argenta, que mantendría de por vida.

Los últimos tres años de su vida fueron muy difíciles, con una enfermedad mental, como ya dijimos, que le atenazó para ya no abandonarle. El compositor se refugió entonces en la composición de una sinfonía de envergadura, que sería su testamento musical. Apenas terminada esta obra y la banda sonora para *El lazarillo de Tormes* (1959), la cruel depresión con la que convivía le condujo a su fallecimiento en Las Rozas (en las proximidades de Madrid), el 24 de agosto de 1959, a los 53 años de edad.

En 1962, su Málaga natal le rendía homenaje estrenando póstumamente la antedicha sinfonía. La musicología española, y más específicamente la andaluza, está necesitada de un buen estudio biográfico y musicológico sobre este compositor, pues por desgracia sus obras están hoy dispersas y sin catalogar y su vida musical nos presenta aún numerosas incógnitas.

Estado de los legados

Me piden mis amigos de SCHERZO unos párrafos complementarios a los anteriores, en reflexión sobre el estado de los diferentes legados documentales y de partituras de estos compositores digamos “menores” de la Generación Rota y la peripecia que personalmente haya podido yo desarrollar en la búsqueda y captura de partituras para sus respectivos discos monográficos. Así lo hago con mucho gusto, no porque crea que este trabajo personal pueda interesar a nadie, sino porque a lo mejor pudiera sensibilizar al aficionado sobre la necesidad de normalizar el acceso y catalogación de estos legados. Incluiré también aquí los recuerdos de algún otro trabajo no mencionado antes, como los monográficos de José Muñoz Molleda, Gerardo Gombau o Jesús Bal y Gay, Fernando Remacha o Arturo Dúo Vital.

- Puesto que la asturiana María Teresa Prieto murió soltera, todo su legado personal quedó en poder de sus sobrinos, en la casa familiar de las afueras de Méjico DF. Para el doble CD en el que grabé con la Orquesta de Córdoba toda su obra orquestal fue gratisísima la colaboración con su sobrino y excelente violonchelista Carlos Prieto y su esposa Isabel Prieto (la coincidencia de apellidos es casual). Terminada la grabación de dos CDs con su integral sinfónica, y gracias a la excelente sensibilidad del gerente de dicha orquesta, Alfonso Osuna, pudimos estrenar las varias obras de la compositora que todavía no habían sido presentadas en público.

- Uno de los trabajos más urgentes de la musicología andaluza es la reconstrucción de la vida y el catálogo del gaditano —de La Línea de la Concepción— José Muñoz Molleda. Desde la muerte de su esposa, la médica italiana Ione Gigliozze, su archivo personal está casi tal y como el compositor lo dejó, por lo que no es fácil hacerse idea cabal de qué partituras existen, cuáles se han perdido y cuáles se hayan extraviado. De algunas obras de las que su catálogo provisional figuran como extraviadas pudieran muy ver encontrarse simplemente en su estudio madrileño, casi virgen de un estudio serio desde entonces.

- Por fortuna, el celo personal de la estupenda pianista y mejor persona Eva Alcázar me hizo muy grato el trabajo de reconstrucción del legado orquestal de su tío, el aragonés Simón Tapia-Colman, que realizó prácticamente toda su carrera en Méjico DF. Y gracias a su mediación tuve acceso al archivo familiar, que custodian sus hijos, con los que fue un placer trabajar. Gracias a ello pudimos no sólo grabar con la Filarmónica de Málaga toda su obra sinfónica, sino después pasar a ordenador y estrenar su *Concierto para violín y orquesta*; fue con la Orquesta Nacional de España y nada menos que con Ara Malikian en el papel solista.

- Durante los días de mis no pocas colaboraciones con la Orquesta Filarmónica de Málaga paseaba cada día por una calle que llevaba como nombre “Maestro Lehmborg Ruiz”. El gerente de dicha Orquesta, Juan Carlos Ramírez —que tiene sobradamente demostrado ser mucho más que un gerente como tal— tuvo la generosidad un buen día de encomendarme la reconstrucción sinfónica del legado de dicho compositor. Aunque entonces vivía aún su viuda, de muy avanzada edad, fue su hija Carmen Lehmborg la que me abrió de par en par los archivos del compositor malagueño. No sólo reconstruimos sus obras orquestales, sino que digitalizamos varias de ellas y presentamos otras en algún concierto. Por desgracia, no encontramos la partitura de la que la prensa de la época refiere con mayor entusiasmo —*La romería de Zamarrilla*—, que hoy por hoy permanece extraviada.

- El legado del salmantino Gerardo Gombau está custodiado en su casi totalidad por la Biblioteca Nacional. Existe un buen inventario pero el pésimo estado en que se encuentran sus originales —el compositor era muy anárquico en sus propios papeles y tenía una grafía verdaderamente confusa— hace que hoy por hoy no sea nada fácil la interpretación de obras de este espléndido creador, salvo dos obras orquestales publicadas por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales, con edición crítica de Julia Esther García Manzano y Benito Mahedero.

- Especial disgusto nos produjo el desinterés de la ciudad de Astorga por el legado de su Hijo Predilecto Evaristo Fernández Blanco. Pese a que el legado del compositor ha sido donado por sus descendientes al Ayuntamiento de la ciudad para su mejor estudio, conservación y difusión, sólo encontramos obstruccionismo e incompetencia en los responsables municipales de este legado. Y sólo gracias a la voluntad de un músico como Daniel Sanz existe hoy un catálogo básicamente fiable de la obra de este espléndido compositor. Y gracias también a él pudimos dar cima a la grabación y estreno en el Auditorio de León de algunas obras del astorgano, con vistas al doble CD con su obra sinfónica completa. Hoy día la joven musicóloga Julia Martínez Lombó trabaja afanosamente en reconstruir la vida y la obra de don Evaristo, cuyo fruto en su legado ha seguido sufriendo la desidia y desconsideración oficiales que recibiera su música en vida del autor.

- Mejor suerte ha corrido el legado de Jesús Bal Gay, que quedó en su mayor parte en poder de una amiga de la familia —el matrimonio Bal y García Ascot no tuvo hijos— quien hace unos años lo donó a la Residencia de Estudiantes, tan ligada a la generación que representa Bal y Gay. Para la grabación reciente con la Orquesta de Córdoba de toda la música orquestal del compositor lucense, ha sido fundamental el celo y voluntad del Joam Trillo, que tan silenciosa como apasionadamente —y con mi pequeña colaboración en la corrección de algunos originales— ha dejado unas fantásticas copias y *particellas* a ordenador, a partir de unos originales inservibles para este fin.

- El antes citado Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU) ha desarrollado durante los últimos veinte años una impagable tarea de recuperación del patrimonio musical español de todas las épocas. Que en este empeño se han producido errores —¿en qué tarea humana no los hay?— es tan evidente como que la excelencia de su labor es abrumadora en relación a sus posibles sombras. Prácticamente toda la obra sinfónica del navarro Fernando Remacha —que grabé de nuevo con mis queridos filarmónicos de Málaga— está hoy día en las mejores condiciones de interpretación gracias a la edición del ICCMU, que tuvo a Marcos Andrés Vierge —autor también de una fantástica monografía sobre el autor— y a Agustín González Acilu como responsables directos.

- También el ICCMU ha publicado las partituras de toda la obra sinfónica del cántabro Arturo Dúo Vital, en celosas ediciones críticas de Julia Lastra y Julio Arce. Además de ello, fue muy grato el trabajo junto a los hijos del compositor —Roberto y Arel—, y su nieta Mireia. Felizmente, en el curso de aquellas grabaciones con la Filarmónica de Málaga, la familia donó el legado de don Arturo a la Fundación Marcelino Botín —que patrocinó también la salida del referido disco sinfónico—, donde a buen seguro recibirá un entusiasta tratamiento y difusión, muy distante del olvido —cuando no obstruccionismo, como antes dijimos— en el que yacen otros legados menos afortunados.

José Luis Temes

25

TEMPORADA D'ÒPERA 2011

TEATRE PRINCIPAL DE PALMA

MARÇ

18-20

Òpera
escenificada
Programa doble
Nova producció

SUOR ANGELICA

de Giacomo Puccini

L'HEURE ESPAGNOLE

de Maurice Ravel

Annalisa Raspagliosi, Renata Lamanda, Karine Ohanyon, Marc Canturri, i Frédéric Goncalves, entre d'altres.
Direcció musical: Francesc Bonnin
Direcció escènica: Rafel Duran
Escenografia: Rafel Lladó
Vestuari: Miquel Martorell
Il·luminació: Silvia Kuchinow
Cor Infantil i Cor de la Fundació Teatre Principal de Palma
Orquestra Simfònica de Balears "Ciutat de Palma"

MAIG

18-20-22

Òpera
escenificada
Nova producció

CARMEN

de Georges Bizet

Anna Malavasi, Giancarlo Monsalve, Nicola de Michele, i Saïoa Hernández, entre d'altres.
Direcció musical: Marco Zambelli
Direcció escènica: Serafi Guiscafré
Escenografia: Miguel Massip
Coordinació del vestuari: Maria Miró
Il·luminació: Antoni Salom
Cor Infantil i Cor de la Fundació Teatre Principal de Palma
Orquestra Simfònica de Balears "Ciutat de Palma"

JUNY

15-17-19

Òpera
escenificada

LA TRAVIATA

de Giuseppe Verdi

Silvia Vázquez, Bruno Ribeiro, Giorgio Surian, Paz Martínez, i Bartomeu Bibiloni entre d'altres.
Direcció musical: Jari Haemaalainen
Cor de la Fundació Teatre Principal de Palma
Orquestra Simfònica de Balears "Ciutat de Palma"

SETEMBRE DESEMBRE

Òpera ambulant
escenificada
Taller d'òpera
Nova producció

LA SERVA PADRONA

de G. Baptista Pergolesi

Direcció musical: Fernando Marina
Orquestra de cambra de la Fundació Teatre Principal de Palma

OCTUBRE

29

Òpera
en concert

EL CASTELL DE BARBA BLAVA

de Béla Bartók

Direcció musical: Francesc Bonnin
Cor de la Fundació Teatre Principal de Palma
Orquestra Simfònica de Balears "Ciutat de Palma"

ACTIVITATS COMPLEMENTÀRIES

Cicle de conferències
"Preparam anar a l'òpera..."
Conferències introductòries una hora abans de cada funció; a institucions, escoles i centres educatius.

VII Curs introductor d'òpera
Basat en un dels títols de la temporada.

www.teatreprincipaldepalma.cat

 Govern
de les Illes Balears
Conselleria de Turisme



 Mallorca
Illes Balears

 Consell de Mallorca

Departament de Cultura i Patrimoni

PILAR JURADO: “LA CREACIÓN NO TIENE GÉNERO”



En los últimos meses la noticia del estreno de *La página en blanco* en el Teatro Real ha corrido como la pólvora por los medios especializados y saltado a las páginas de actualidad de la prensa generalista: como bien es sabido, no sólo se trata de la primera ópera de Pilar Jurado (Madrid, 1968), sino también de la primera obra que el coliseo madrileño encarga a una compositora en nuestro país. Pero más allá del ruido que ha hecho la noticia, su compositora, libretista y cantante se toma este revuelo mediático como “una anécdota” que en todo caso habrá servido para abrir las puertas de la creación lírica actual a nuevos públicos. También es para su autora un triunfo personal que viene a avalar una vida entera consagrada al arte de la música. Compositora, soprano, musicóloga, directora de orquesta, productora de una discográfica y ahora también libretista, Pilar Jurado no cree en aquello de que “quien mucho abarca poco aprieta” porque ella ha sabido apretar, con un tesón y una perseverancia a prueba de negativas, fracasos y rechazos, para dar rienda suelta a su polifacética personalidad musical. “No dejar de creer en ti mismo y nunca ceder ante las opiniones de los demás”. Ésa ha sido su receta para hacer realidad sus sueños. Eso y un espíritu inquebrantable, una energía inagotable y una curiosidad innata que revitaliza de continuo su fascinación por las cosas nuevas que la vida le depara. Inmersa en una actividad frenética, tras el estreno y promoción de *La página en blanco* Jurado prepara ahora un proyecto para la ORCAM y otro para la ONE mientras pone la guinda a su último disco como cantante. Está claro que Pilar Jurado solo hay una.

Cantante, compositora, libretista, musicóloga, directora de orquesta, productora de una discográfica... ¿Le queda algo por hacer?

Por supuesto, muchísimas cosas. Lo maravilloso de la música es el amplio espectro que ofrece. Hay tantísimas opciones y cosas por descubrir que por mucho que viva nunca podré llegar a hacer todo lo que me apetece. También dependerá de los encargos; éstos te permiten sobrevolar sobre distintas áreas más allá de tus propios intereses. Nunca estaré cerrada a ningún proyecto que me parezca de calidad y que me permita exponer una nueva faceta de mi personalidad; ahí es donde puedes brillar si lo haces bien. También me entusiasma asumir proyectos propios, aunque resulten muy gravosos o arriesgados.

Imagino que ser tan versátil tendrá también sus inconvenientes...

Para mí, ninguno. Siempre es un plus. De hecho, me siento muy orgullosa de ello. La versatilidad ha sido el resultado de muchos años de estudio y de toda una vida dedicada a la música. Conocer cada uno de los peldaños que te han llevado al momento actual te hace pisar los nuevos peldaños con mucha seguridad, y eso es algo que he de agradecer. No entendería mi vida si me dedicara a hacer una sola cosa. Uno tiene que ser fiel a lo que siente dentro. Recuerdo que al terminar mis estudios de Composición, Canto y Dirección se reunieron los tres catedráticos que impartían estas disciplinas —Antón García Abril en Composición, Enrique García Asensio en Dirección e Isabel Penagos en Canto— para deliberar sobre mi carrera, y no se pusieron de acuerdo sobre qué camino debía seguir porque cada uno de ellos pensaba que estaba muy dotada para la disciplina que se encargaba de impartir. El caso es que hace unos meses, charlando con Antón García Abril, éste me confesó que se alegraba de que no le hubiera hecho caso. Me dijo: “el tiempo te ha dado la razón”. Cada una de mis facetas artísticas ha enriquecido muchísimo al resto. No podría haber compuesto *La página en blanco* sin haber tenido un conocimiento determinado sobre el mundo del canto y la dirección de ópera, que me han brindado una perspectiva precisa del engranaje y de los requisitos de este género. Todo esto te hace un personaje muy diferente en el mundo de la música. En cierto sentido, el ser un personaje difícil de encasillar te hace único.

No hay categorías donde encaje...

Eso es... No soy compositora, musicóloga o cantante, soy Pilar Jurado. La gente que más me ha atraído en

el arte ha sido aquella que ha tomado sus propias decisiones más allá de una determinada escuela de pensamiento o del momento que le tocaba vivir...

Una María Malibrán para el siglo XXI...

Bueno, me gustaría ser recordada como Pilar Jurado [risas].

Al hablar de sus *Tres cantos sefardíes*, afirmó con un cierto desdén que no se trataba de “ningún experimento contemporáneo”. ¿Es alérgica a la experimentación?

No, en absoluto. Pero lo maravilloso de la experimentación es que no estamos obligados a practicarla. La experimentación está bien siempre y cuando uno la necesite de verdad. A veces sin querer experimentar el compositor puede ofrecer cosas nuevas e inesperadas. Cuando escribí mi primera obra para saxo tenor y voz, para la cual trabajé con Andrés Gómez, un saxofonista maravilloso, no era consciente de que estaba desarrollando, sin proponérmelo, una línea de escritura para saxo nada convencional. ¡Me sorprendió que el propio Andrés me dijese que nunca antes había trabajado con ese tipo de inflexiones! En esta ópera, por ejemplo, he intentado fundir tradición y vanguardia y, según la opinión de algunas personas, he conseguido hacerlo de una manera bastante novedosa. Para mí la experimentación nunca ha sido un objetivo primordial. Siempre he intentado ser muy honesta con mi trabajo, responder a lo que mi sensibilidad me pedía en cada momento. Y es cierto que muchas veces, sin proponérmelo, surge algo nuevo. Esa es la magia de la música. Si te obligas a hacerlo corres el riesgo de quedarte en el experimento, en la anécdota.

Usted se suele definir como una artista muy pasional, pero sorprende el modo en que ataca el pentagrama, de forma rigurosa y templada... Incluso en su repertorio como cantante abundan las músicas difíciles y analíticas. ¿Cómo se las arregla para refrenar el rojo pasión con la materia gris?

Porque ambos coexisten en mi personalidad. Soy una persona muy racional y al tiempo bastante emotiva, con la sensibilidad muy a flor de piel. Esta combinación se acaba reflejando en mi música de forma natural. No lo hago conscientemente. Claro está que siempre hay una fase en la que el trabajo técnico resulta muy importante, pero al final la técnica solo sirve si está al servicio de la música. Por mucha “numerosología” que introduzcas, lo que importa en última instancia es lo que puedas transmitir. A mí me interesa la música que comunica, porque en la comunicación —y sobre todo en una comunicación sublimada—, es donde está la razón de ser del proceso musical.

Puede resultar tópico, ¿pero al tener una formación como cantante, compone la

música pensando en el timbre y la tesitura lírica de los instrumentos o desde un plano más abstracto?

No necesariamente. Cuando compongo para voces obviamente sí, porque tengo la suerte de conocer la voz y sus posibilidades, aunque muchas veces te tengas que pelear con los cantantes para que interpreten su parte como la has concebido. También parto de la ventaja de tener una voz muy dúctil y eso me permite tener una mente abierta al respecto. Pero cuando escribo para instrumentos en lo que pienso realmente es en el instrumento para el que compongo en ese momento. Tengo la suerte de conocer muy bien el mecanismo de la mayor parte de los instrumentos, pero me encanta que me encarguen obras para instrumentos que no domino enteramente porque de este modo me obligo a estar con el instrumentista y aprender la técnica. Necesito aprender continuamente. Soy una persona muy curiosa. Me acaban de proponer una obra para arpa sola y gracias a ello he podido estudiar el instrumento al milímetro, su expresividad e idiosincrasia particulares. La curiosidad es la base del aprendizaje.

Vivimos en una época de cambios, de constantes transformaciones, pero la música culta parece en muchos casos cómodamente instalada en su clasicismo, indiferente a lo que se cuece fuera. ¿Su espectáculo *Trans-ópera* es un intento de derribar los viejos muros?

Sí, pero en general toda mi música es un intento de romper esos muros. Tenemos que ser conscientes de que el hecho musical necesita de quien crea la música, de quien interpreta esa música, pero también necesita de quien escucha la música. Me parece muy importante el hecho de atraer nuevamente al público a las salas de concierto porque de lo contrario acabaremos muriendo como colectivo. Tengo la sensación de que la Cultura —ahora se llama “cultura” a cualquier cosa— es muy importante y quizá la pérdida de esa Cultura es lo que nos está llevando a la crisis existencial en la que estamos inmersos a principios del siglo XXI. Cuando se nos olvidan las preguntas fundamentales y metafísicas del ser humano estamos perdidos. Sobre esto hablo en *La página en blanco*. Se nos olvida que es tan importante satisfacer nuestras necesidades básicas como alimentar el alma, el intelecto. Al fin y al cabo cuando tienes conciencia del otro eres capaz de ayudarlo y aprender de él, pero en el momento en que dejas de empatizar con el otro, dejas de empatizar contigo mismo. Nos olvidamos que cada uno de nosotros somos ese “otro” para los demás. Estamos cada vez más metidos



en esa urna de cristal que es el ordenador. Esto nos vuelve limitados. No somos más que páginas en blanco que vamos escribiendo con nuestras decisiones diarias, pero a veces los otros son capaces de escribir esas páginas, creándonos una realidad que verdaderamente no deseamos. Me parece muy importante dar un toque de atención a la sociedad. Es responsabilidad del artista convertirse en un espejo de la sociedad. De esta manera la gente puede reflexionar sobre ella y tomar cartas en el asunto. Es posible que el artista, tras la Segunda Guerra Mundial, en su afán de abstraerse y encontrar nuevos caminos expresivos, se haya ido alejando de la sociedad y encerrándose en la experimentación para acabar haciendo propuestas que la sociedad no entiende. Es importante lo que podamos aportar a la realidad como creadores; es importante convertirnos en ese espejo, poner un interrogante al final de la obra de arte.

“La primera ópera del Teatro Real encargada a una compositora”. ¿Le preocupa que este tipo de titulares pueda sentar algún prejuicio o enturbiar de alguna manera la recepción o el significado de *La página en blanco*?

Para mí es una anécdota. Lo verdaderamente importante es que se trata de un estreno en el Teatro Real, lo cual es un acontecimiento de la máxima importancia para cualquier compositor. Entiendo que es algo histórico y que constará como tal. Pero yo no le he dado ninguna importancia. Por encima de ser mujer soy un ser humano, un artista y un creador. El talento no tiene género. En todo caso ha sido el vehículo para que la propia sociedad, que suele estar tan al margen del mundo de la creación, sea consciente de que hay muchos creadores que escriben música de su propio tiempo, que es un hecho vivo, y espero que este fenómeno haya desatado la curio-

sidad de la gente por la ópera. Que haya contribuido a abrir una puerta y a dar paso a una nueva generación de oyentes a los que pueda interesarles la música clásica actual. Se ha dicho que este encargo del Teatro Real se ha realizado para satisfacer “la cuota”. Pero la verdad es que, para tratarse de “la cuota”, esta ópera ha estado rodeada de situaciones muy excepcionales. Para empezar, ninguno de los compositores varones que han estrenado en este Teatro han tenido que pasar por la supervisión de dos directivas distintas, así que creo que al margen del tema de género ha habido otros intereses en juego a la hora de tomar una decisión sobre el encargo. Yo no he sentido la necesidad de abanderar el hecho de ser mujer, porque nunca me he sentido discriminada y llevo toda mi vida compitiendo con hombres. Por encima de todo soy un ser humano que crea. Con el paso del tiempo lo que acaba quedando es la música y eso está más allá de la persona y del género. Por ejemplo, Wagner es un genio de la música y como persona dejaba mucho que desear. Pero ahí están sus grandiosas óperas. No obstante, gracias a esta “anécdota” un sector de los medios al que nunca le ha interesado la creación musical de nuestro tiempo de repente se hace eco de ello. Y eso es algo que hay que agradecer, porque beneficia a nuestro colectivo.

Desde que Berlioz escribiese aquella novelita futurista, *Euphonia*, pocos compositores se han atrevido a abordar el mundo de la creación musical desde una óptica popular... Usted lo ha hecho partiendo del *thriller*, el cine negro, la ciencia ficción y el *cyberpunk*. ¿Le ha preocupado en algún momento que el público no estuviera a la altura del concepto?

Siempre te preocupa comunicar pero precisamente si he querido entrar en este territorio ha sido porque la

gente ya lo conoce, porque ya lo ha experimentado a través del cine y la televisión y, sobre todo, porque que se acerca a un público más joven para el que esto no es ya su futuro, sino su presente inmediato. Hay personas que opinan que tiene un final demasiado duro, pero creo que está en sintonía con el espíritu de los tiempos y el devenir de la tecnología. En cualquier caso, la elección de este tema ha sido una buena decisión porque ha conectado con todo tipo de gente, incluso con aquellos que no sospechaban que pudiera llegar a interesarles, y para mí eso es muy importante.

El libreto de *La página en blanco* posee las dimensiones de una gran tragedia griega, con máquinas y ordenadores en lugar de dioses, y artistas en lugar de héroes: la cibercultura, la tecnocracia, la deshumanización del arte, el amor, la búsqueda de la inspiración, son algunos de sus temas... ¿No le abrumaba introducir tanto material en el libreto?

En el género operístico el problema de los libretos radica en que al tener que minimizar tanto la parte textual para maximizar la parte musical todos tienen carencias literarias. En una ópera no puedes expresar todo lo que te gustaría. No es una obra de teatro o una película, donde resulta mucho más fácil desarrollar la historia a través de los diálogos. El problema de la ópera es que el libretista ha de limitarse a esbozar lo que ocurre y dejar el resto a la imaginación del público. Yo considero que el público es muy inteligente y que basta con brindarles la clave para que averigüen el resto por ellos mismos. Por supuesto, he tenido que sacrificar episodios y cortar aquí y allá para preservar la coherencia narrativa y adecuarlo a unas dimensiones musicales. Me propuse desde el principio ser lo más fiel posible al lenguaje cotidiano, al ritmo de una conversación convencional. Para ello he tenido que renunciar a la parte literaria más exquisita. Lo que no puede hacerse es transplantar a un libreto un discurso o una conversación que en la realidad dura dos minutos porque acabaría convirtiéndose en una escena de un cuarto de hora. Aun así he intentado que todos los diálogos respondan a una conversación o a un *speech* en tiempo real y que la música, como en una película, vaya dando el contrapunto a la acción. Si he de decidirme entre sacrificar el texto o la música, no tengo ninguna duda: sacrifico el texto. En un primer momento no iba a ocuparme yo de escribir el libreto, pero mientras buscaba a alguien a quien confiárselo, me dedicaba a plasmar mis ideas en papel y al final acabé escribiéndolo yo

todo. Mortier estaba absolutamente entusiasmado porque *La página en blanco* tiene un claro desarrollo teatral, con una historia interesante detrás. De hecho hay mucha gente que me ha dicho que llegado el intermedio no podían esperar a que empezase el segundo acto de lo intrigados que estaban con la trama. Si de veras he conseguido conectar de esa manera con la gente, este libreto ha servido mucho mejor a su propósito que la mayoría de los libretos de ópera. Por otro lado, lo que perdura normalmente es la música. Ninguno recuerda tal o cual aria por lo que dice, sino por la partitura. Y luego hay otra cuestión fundamental: ¿Sabes lo poquito que he discutido con el libretista? [risas]. Una de las anécdotas de la producción fue que el director de escena consideró oportuno eliminar un aria de la mezzosoprano y después de hacerlo, la cantante, toda indignada, me pidió que la reintegrara. Así que tuve que recuperar el aria, reorquestrarla y luego se hizo necesario escribir un dúo que sirviera de enlace entre las escenas para preservar la coherencia. ¡Y todo esto durante los ensayos! ¡Me sentía como Mozart o Rossini, escribiendo sobre la marcha, en la vorágine de la producción! Eso es algo que sucede en muy pocas producciones, pero que le ha dado a *La página en blanco* una vitalidad y una inmediatez maravillosas. Ha sido un proceso muy mágico desde el principio.

Usted ha comentado lo mucho que disfruta creando una ópera dentro de una ópera... ¿Hasta dónde llega esta intertextualidad, esto es, hasta qué punto aparece en *La página en blanco* Pilar Jurado encerrada en su estudio dieciséis horas al día?

Pues eso depende del oyente. Quien quiera encontrar ese nivel textual seguro que lo encuentra en cada página y quien no lo busque no lo encontrará en ninguna. Son cosas que suceden de forma inconsciente. Una vez concluyes la obra te sorprende la cantidad de similitudes y circunstancias de tu propia realidad que has plasmado en la obra. Es verdad que al final cada creador pone mucho de sí mismo en cada creación, incluso sin saberlo. En cuanto a la intertextualidad lo complicado de esta ópera es que tanto a nivel escénico como musical hay tres capas muy claramente diferenciadas: la parte de la realidad, la realidad virtual y la ópera dentro de la ópera. Y solo *a posteriori* me he percatado de hasta qué punto quedaba reflejado ese juego de planos en la obra sin haber sido casi consciente de que lo estaba introduciendo...

¿Hablamos de tres niveles compositivos?

...Sí, y no solo eso... Abundan los momentos en los cuales aparece un



Javier del Real, estreno de *La página en blanco*

leitmotiv o una idea que enlaza el significado de dos momentos distintos y aunque estas asociaciones parezcan estudiadas no se han concebido de esta manera, sino a través de unos procesos subconscientes que se han hecho eco de mi visión original y de la naturaleza de la obra. Claro que sabía dónde quería que desembocara el recorrido musical, pero muchas veces esto ha sucedido sin proponérmelo. Lo que quiere decir que mi cerebro no ha parado ni un segundo, incluso cuando no me aplicaba de forma consciente a la elaboración de la ópera.

¿Cuáles serán las próximas conquistas de Pilar Jurado?

No tengo ni idea, lo maravilloso de la vida es que te sorprende. Y hay que dejar sorprenderse por ella. Lo que sí es cierto es que ya se han materializado una serie de encargos para los pró-

ximos meses: uno de ellos es un encargo de la Comunidad de Madrid para la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. Para 2012 la Orquesta Nacional me ha encargado una obra sinfónica que va a resultar, espero, muy novedosa. Estoy entusiasmadísima con este proyecto. No puedo hablar mucho de él, porque es para el año que viene, pero creo que va a ser una nueva vuelta de tuerca en mi carrera. También sacaré un nuevo disco en los próximos meses, porque mientras componía *La página en blanco* también me he dedicado a grabar. La verdad es que no he parado ni un minuto. Siempre habrá cosas interesantes en el horizonte. Porque al final la ilusión es la que nos hace continuar. Eso es lo importante.

David Rodríguez Cerdán

MÚSICA = ESPERANZA

La violencia de la guerrilla en Colombia obliga a más de cuatro millones de personas a abandonar el lugar en el que viven. La población desplazada supone casi el diez por ciento de la población del país. La mitad de las familias las forma una viuda con cuatro/cinco hijos. Los padres han muerto o desaparecido. Más de un tercio de los desplazados son menores de dieciocho años. En esas condiciones, el término "población desplazada" no hace justicia al drama al que tantas personas se enfrentan mientras la guerra que se dice librar en su nombre parece no tener fin. Todos han huido para salvar la vida, dejando atrás familiares, amigos, propiedades, trabajo. Caen en la más absoluta vulnerabilidad, pierden las condiciones básicas para llevar una vida digna y huyen de una injusticia para enfrentarse, tal vez durante el resto de su vida, a muchas otras a las que quedan expuestos en virtud de su difícil situación. En esas condiciones, vacunarse, aprender a leer o comer son opciones improbables.

El pasado mes de diciembre la Asociación Española de Jóvenes Orquestas celebró unas jornadas destinadas a presentar en España el trabajo de la Fundación Batuta en Colombia. Adriana Cardona, Fray Martín Contreras (Fray Martín es un nombre propio) y Mario Vallejo nos ayudaron a entender la dimensión de esta tragedia social y a conocer el trabajo que Batuta hace para ayudar, desde la educación musical, a niños y jóvenes que sufren sus consecuencias. Batuta se nutre de aportaciones públicas y privadas y dispone de una excelente página web a través de la que pueden hacerse donaciones.

Batuta está extendida en toda Colombia y su programa de atención a población desplazada llega a treinta y siete mil niños y jóvenes repartidos en más de doscientos ochenta centros, en un esfuerzo cuya mayor financiación procede del gobierno. En Colombia más del 20% de la población tiene entre cinco y catorce años: más de ocho millones de personas.

Batuta nació hace ahora veinte años, inspirándose en el modelo del Sistema de orquestas venezolano. Sin las dimensiones descomunales del Sistema y con un modelo de gestión más independiente del Estado que FESNOJIV, se financia principalmente a través de convenios anuales con instituciones públicas y mantiene una actividad incesante en la renovación de cada uno de estos acuerdos, que van desde el nivel estatal hasta el municipal. Durante el año 2009 las aportaciones a Batuta sumaron algo más de 700.000 euros, de los cuales el 80% proviene de un fondo especial de la Presidencia.

Una de las actividades distintivas de los centros de práctica musical de Batuta consiste en la formación de grupos instrumentales en los que predomina el instrumental Orff (instrumentos de láminas, panderos, pequeña percusión, etc.). Aunque se considera un programa de iniciación musical, se ha convertido en una seña de identidad especial de Batuta. En estas agrupaciones, el xilófono, un instrumento presente en todas las versiones posibles en la música de África, hace un curioso viaje hacia Colombia llegando a niños de comunidades afrodescendientes después de pasar por la estandarización de la tradición pedagógica centroeuropea. El resultado, al que se suman otros instrumentos autóctonos, es emocionante. Cuando en esas circunstancias un grupo de niños interpreta un arreglo de una canción colombiana y todo lo que querías es levantarte, bailar y cantar con ellos, se produce algo que ya quisieran para sí



Fundación Nacional Batuta

más de una vez muchas agrupaciones profesionales.

Batuta, consciente del éxito de este tipo de arreglos y de su potencial educativo, ha publicado *24 arreglos para preorquesta*, un libro de 500 páginas con partituras y dos CDs en los que pueden escucharse los arreglos. *24 arreglos...* puede comprarse en Internet.

Además de estas agrupaciones, de las que hay mil en Colombia, Batuta avanza en su creación de orquestas sinfónicas. En la actualidad ha formado cuarenta y ocho. A finales del verano vendrá a Europa (España, Italia, Alemania) una de ellas, la Orquesta Sinfónica Juvenil Batuta, con fechas aún sin confirmar, y pasará por Madrid en una cita a la que recomendamos estar muy atentos. La escasez de recursos, las grandes distancias y la dificultad de recorrerlas en un país eminentemente montañoso hace muy difícil la creación de un sistema piramidal de orquestas regionales coronado por una gran orquesta nacional, pero en Madrid veremos el resultado de ese esfuerzo.

Pedro Sarmiento



· MVIII · 1111110000 · milocho · 3F0 · 1008 ·

1 2

IX FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE MÚSICA

PORTICO de ZAMORA

08 09 10
ABRIL '11

VIERNES 08 de abril
21:30h.
San Cipriano

Via Dolorosa:
una Pasión Imaginaria.
J. S. Bach

**BAROKKSOLISTENE
ENSEMBLE**

TENOR: Nicholas Mulroy
BAJO: João Fernandes
DIRECCIÓN: Bjarte Eike

SÁBADO 09 de Abril
12:00h.
Ntra. Sra. de la Asunción
Morales del Vino (Zamora)

Suites para violonchelo
de J. S. Bach

OPHELIE GAILLIARD
violonchelo barroco

SÁBADO 09 de Abril
18:30h.
Museo Etnográfico
Salón de actos

Conferencia/charla

**A SOLAS CON
FERNANDO
ARGENTA**

SÁBADO 09 de Abril
20:30h.
San Cipriano

Heroínas
haendelianas

**PULCINELLA
ENSEMBLE**

SOPRANO: Sandrine Piau
DIREC.: Ophelie Gailliard

DOMINGO 10 de Abril
12:00h.
San Cipriano

Sonatas de
Antonio Soler

IVÁN MARTÍN
piano

DOMINGO 10 de Abril
18:30h.
San Cipriano

Requiem de Mozart
(Versión para cuarteto
de cuerda)

**CUARTETO
QUIROGA**



* Esta programación puede estar sujeta a variaciones

Información general

980 533 694

www.porticozamora.es
info@porticozamora.es

Televenta

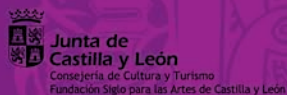
902 320 113

Venta ABONOS a partir del 28/03/2011
Venta ENTRADAS a partir del 04/04/2011

ORGANIZA

PATROCINAN

COLABORAN



La Opinión

El Adelanto

JESSE DAVIS, LA SOMBRA MÁS ALARGADA DE CHARLIE PARKER



A mediados de los noventa un arondo saxofonista daba vida al que fuera artillero de Count Basie, Earl Warren, en la película *Kansas City* del realizador norteamericano Robert Altman. Pudo ser igualmente el rostro de Charlie Parker en la película de Clint Eastwood *Bird*, aunque el talento interpretativo y dramático de Forest Whitaker es difícil de superar. En cuanto a cine se refiere, claro. Tras el acercamiento en el número pasado de SCHERZO al bebop enérgico y rejuvenecido de David Murray, hoy traemos a estas páginas a otro artillero norteamericano exiliado en Europa, señalado por muchos como el gran sucesor del gran Charlie Parker: Jesse Davis (Nueva Orleans, 1965). Residente actualmente en Italia, el fogoso alto saxofonista tiene con nuestro país una relación afectiva y profesional muy especial, siendo habitual verle en las madrugadas barcelonesas atacando *jam sessions* interminables junto a músicos catalanes. De hecho, una de las últimas noticias que tuvimos de Davis fue su participación en el estreno discográfico de quien hoy por hoy es el mejor trompetista con que cuenta nuestro jazz, Raynald Colom. El registro, *My fifty one minutes*, se editó a mediados de esta década y algo tuvo que ver este gigante del bebop en el joven trompetista como para dejarse querer. Entre tanto, a Davis se le ha podido escuchar en muchos de los locales de nuestra geografía, así como en festivales que se escapan al gran ruido mercadotécnico de la industria musical. “Es una lástima que no tenga el reconocimiento que merece, te cabrea”, comentó en su día Colom.

Herederero de las escuelas saxofónicas de Charlie Parker, Cannonball Adderley o Sonny Stitt, Jesse Davis mantiene intactas las razones por las que en sus comienzos fue considerado uno de los “jóvenes leones” del jazz de Nueva Orleans. Su soplo mantiene la musculatura del bebop añejo y la caligrafía del jazz moderno, lo que le convierten en un “bopper” en peligro de extinción. En estos tiempos en los que lo antiguo se infravalora —sin saber que allí reside buena parte de nuestro futuro—, Davis no ha logrado auparse a esa primera división de jazzistas afincados en Europa a los que se les concede un cheque en blanco. A estas alturas de la partida tampoco era cuestión de vender su alma, por lo que el saxofonista se ha quedado varado en una carretera comarcal por la que transita muy poca gente. “A mí lo que me interesa es hacer música bonita”, acostumbra a decir a aquellos que tienen la oportunidad y la agudeza de asistir a

algunos de sus conciertos. Su soplo es un rugido bebop siempre atento a la cadencia del blues, que era algo a lo que también se sujetaba Charlie Parker.

Jesse Davis estudió con el patriarca de los Marsalis, el pianista Ellis Marsalis, en el New Orleans Center for Creative Arts. Posteriormente obtuvo una beca para matricularse en la Northeastern Illinois University, el William Patterson College de New Jersey y la New School de Nueva York, donde estudió con el crítico Ira Gitler. Durante su época estudiantil Davis fue merecedor de varios premios en importantes festivales, gracias a unas dotes como instrumentista e improvisador realmente singulares. Allí había oro puro, un oro que luego se encargaron de pulir jazzistas monumentales como Jack McDuff, Major Holley, Cecil Payne, Illinois Jacquet, Jay McShann, Chico Hamilton, Junior Mance, Kenny Barron, Cedar Walton, Benny Golson, Hank Jones y una larga lista de otros grandes nombres de la escena estadounidense.

A comienzos de la década de los años noventa Jesse Davis adquiere una gran notoriedad gracias a sus numerosas giras europeas por España, Francia, Italia, Suiza y el Reino Unido y su fichaje por el reputado sello discográfico Concord Records. Así, en estos

años ven la luz álbumes de gran peso jazzístico como *Horn of Pasion* (Concord, 1991), con Mulgrew Miller; *As We Speak* (Concord, 1992), con Jacky Terrasson y Robert Trowers; *High Standards* (Concord, 1994); con Nicholas Payton, Dado Moroni y Peter Washington; y *From Within* (Concord, 1996), con Payton, Hank Jones, Ron Carter y Lewis Nash. También en esta década se integra en la poderosísima banda formada por Phil Woods, Charles McPherson y Gary Bartz: la Sax Machine. La de esta década es probablemente la época dorada del saxofonista, en la que, por otra parte, también mantuvo estrecha relación con otros grandes del género como Ray Brown, así como lideró proyectos propios como Louisiana Bebop, integrado por músicos exclusivamente de Nueva Orleans. A finales de los noventa su nombre adquirió justa repercusión al participar en la primera gira europea de Jam Session '99, la banda formada para rendir tributo al afamado productor Norman Granz y al equipo de Jazz at The Philharmonic.

Ya en esta década, al margen de sus colaboraciones junto al trompetista Nicholas Payton, el artista será testigo de nuevas entregas discográficas como *Second Nature*, *The Setup*, *Uhulu* o *Jesse Davis Sits Down with Kspaz*, en las que

manifiesta una técnica insuperable, un sonido voluminoso y una especial querencia por el lenguaje del blues.

Más allá de su razonable parecido físico con el padre del bebop, Charlie Parker, Jesse Davis es sin duda merecedor de ser uno de sus mejores discípulos gracias a su exclusivo concepto armónico y una velocidad interpretativa realmente endiablada. Acostumbra a actuar vestido con traje immaculado, una circunstancia que, según Juan Claudio Cifuentes "Cifu", revela el señorío de todo jazzista que se precie.

Entre las últimas comparecencias que uno recuerda de Jesse Davis fue su participación en esa carta blanca que le concedió el Festival de Jazz de Getxo al pianista donostiarra Iñaki Salvador, hace ocho años. Salvador, que en algunas cosas parece de Bilbao, se rodeó nada menos que con el contrabajista Reggie Johnson y el baterista Alvin Queen, además del saxofonista. Aquella noche la música se despedazó en mil detalles, suspiros, gritos y silencios, regalándonos una de esas veladas que dan sentido al jazz y... a nosotros, claro. El soplo de Davis se adueñó de la primera línea melódica y todo fue sabiduría y belleza: un regalo de dioses, que dijimos entonces.

Pablo Sanz

EL BOGUI ABRE SUS PUERTAS

La pianista Marta Sánchez fue la encargada el pasado 23 de febrero de protagonizar la que sin duda será una de las mejores noticias para el jazz madrileño y español: la reapertura del Bogui Jazz. Desde su malévolo e incomprensivo cierre en 2008, motivado por un conflicto de intereses que iba más allá de la normativa vigente, el jazz se había muerto un poquito más en Madrid. El Bogui era la única sala de música en vivo en la capital donde se programaba jazz, sólo jazz, los 365 días del año, por lo que su recuperación a la vida social del género será motivo de felicidad para músicos y aficionados. Atrás queda un mundo de frustraciones, rabias y decepciones que sólo conocerá Dick Angstadt, dueño y señor de este club emplazado entre las calles de Barquillo y Piamonte. En su nueva andadura abrirá fuego de miércoles a sábado, intentando recuperar el tiempo perdido y, quién sabe, intentando recuperar todo el vigor de una sala que ha sido imprescindible para el jazz español. La batalla administrativa ha mermado las fuerzas del bueno de Dick, pero a buen seguro que con unas cuantas sesiones de buen blues y mejor swing el hombre colocará de nuevo a su sala en la delantera de los clubes de jazz españoles y europeos.

Otra feliz noticia en este tiempo es el estreno de la esperada película animada de Fernando Trueba y Javier Mariscal, *Chico & Rita*. La cinta es una apasionada historia de amor entre un pianista y una cantante a quienes el destino va uniendo y separando durante sus vidas, como

si de la letra de un bolero se tratara. Y es, además, un merecido homenaje al pianista Bebo Valdés, autor de una banda sonora en la que participan algunos de los más reputados músicos de Cuba y Estados Unidos.

Fernando Trueba se ha convertido en nuestro particular Jerry Masucci, avalando e impulsando toda suerte de iniciativas relacionadas con la difusión y el reconocimiento del jazz latino.

Tras mostrar al mundo sus esencias musicales en el documental *Calle 54* (2000) y abrir un sello discográfico para dar visibilidad y altavoz a la obra de sus artistas admirados, llega ahora este nuevo proyecto cinematográfico en el que no se sabe muy bien qué es mejor: si la imagen o la música.



Pablo Sanz

Un libro obligatorio para los amantes de la ópera

KRAUS, EN PRIMERA PERSONA

Esta publicación de Alianza firmada por Arturo Reverter viene a sumarse al goteo de iniciativas, como las de Giancarlo Landini y Eduardo Lucas, que estudian y profundizan en el arte del gran Kraus. El interés viene dado por la consolidación en la historia de la ópera de la figura del maestro, lo que provoca una creciente demanda del aficionado para un mejor acercamiento a su arte, y de otra parte, el mismo artista: Kraus es una de las figuras de la ópera más singulares del pasado reciente, su perfeccionismo, la revolución tenoril que supuso en su interpretación del repertorio romántico, el impresionante dominio técnico de un instrumento asimismo dotado de extraordinaria personalidad e individualidad o el ser humano que manifestaba sus opiniones con más sinceridad que preocupación por lo políticamente correcto, lo convierten en un objeto de estudio apasionante.

El trabajo de Arturo Reverter se cimenta en un ingente e interesantísimo archivo de declaraciones del maestro, en posesión del autor, procedente en buena medida de entrevistas y conversaciones tenidas entre ambos a lo largo del tiempo. Por tanto, aquí encontramos el primer interés de este volumen, es el propio Kraus quien nos habla. Escuchamos sus opiniones sobre su propia evolución vocal, aspectos puramente técnicos, básicos y resueltos de forma tan personal como magistral en la técnica krausiana, como el pasaje de registro, la articulación de las vocales o la emisión de los agudos. Analiza su concepción de los personajes que le han acompañado a lo largo de su trayectoria ofreciendo comentarios de enorme interés. Aparecen opiniones sobre cantantes, directores de orquesta o de escena desde la óptica del artista que colabora y contribuye a la creación, montaje y desarrollo de una empresa mayor y común; surgen entonces anuencias y discrepancias, admiraciones y retraimientos, experiencias y recuerdos que conforman el mosaico de una carrera de más de cuarenta años al servicio de un arte con fe, constancia y pasión. Del entramado de ideas, y éste es otro de los méritos de Reverter, surge el ser humano que se vislumbra a través de sus declaraciones, ese estudiante de canto que se va afianzando en sus creencias

ARTURO REVERTER:
Alfredo Kraus, una concepción del canto.
 Madrid, Alianza Editorial, 2010. 336 págs.



mediante el contacto con sus diferentes maestros a los que dedica palabras agradecidas y entrañables, el debutante que tiene que aceptar una *Tosca* que no le va, el artista bisoño que se acerca con enorme respeto a los viejos y expertos maestros concertadores a los que admira y de los que aprende, el colega puntual y trabajador en los ensayos, el estudioso de las óperas y constante perfeccionista de papeles, incansable superador de escollos vocales..., en fin un artista poliédrico, de firmes convicciones que argumenta siempre, con las que se puede discrepar y en ocasiones (pocas), se hace, pero que revelan a un hombre honesto, comprometido y a una mente clara e incisiva.

El trabajo del autor de este volumen no se reduce a reproducir las palabras del artista, previamente ha tenido que purgar y seleccionar lo que de verdad tiene interés entre las declaraciones del maestro en entrevistas, publicaciones y manifestaciones del artista a lo largo de los años. Este material, para que pueda seguirse en cómoda y placentera lectura, ha sido ordenado y dirigido de una forma lógica y coherente.

Los comentarios y análisis de

Reverter que se vierten a lo largo del volumen, por un lado enriquecen el estudio y por otro ayudan al lector a entender y seguir las aportaciones de Kraus a quienes estén menos versados en aspectos vocales. En este sentido es de extraordinaria utilidad el CD que acompaña al libro y que a lo largo de 51 cortes realiza un retrato sonoro del artista, con una guía de audición comentada en los capítulos 12 y 13. Es obligatorio señalar que la mayoría de los fragmentos seleccionados proceden de grabaciones tomadas *en vivo* que nos permiten juzgar la aportación real del artista sin las trampas que pueden realizarse en los estudios de grabación. El volumen se completa con un cuantioso material fotográfico de indudable interés.

En resumen, este libro es imprescindible para los amantes de Alfredo Kraus en particular y del canto en general. Obligatorio para amantes de la ópera o aficionados que quieren aprender, y mucho más que recomendable para todos aquellos que quieren aproximarse a la mente y el corazón de un artista que ya está en el cuadro de honor de la historia.

Ricardo de Cala

MUSICALIA SCHERZO

Novedad:

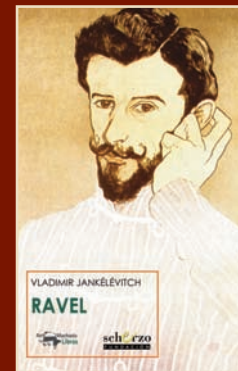


MARAVILLA DE LA ÓPERA
Jens Malte Fischer

ISBN: 978-84-7774-448-1
272 Páginas.

Maravilla de la Ópera es un libro formado por catorce ensayos relacionados entre sí acerca de la fascinación de ese género musical sobre un público variado y numeroso. Jens Malte Fischer une a un riguroso y ameno análisis musical una atención especial a los factores no sólo estéticos sino históricos, culturales y sociales de las diversas obras estudiadas.

Títulos anteriormente publicados en esta colección:



RAVEL
Vladimir Jankélévitch



CHOPIN
Raíces de futuro
Justo Romero



GUSTAV MAHLER
José Luis Pérez de Artea



POR QUÉ BEETHOVEN TIRO EL ESTOFADO.
Steven Isserlis



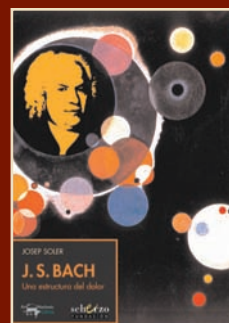
BACH. LA CANTATA DEL CAFÉ.
La seducción de lo prohibido.
Domingo del Campo



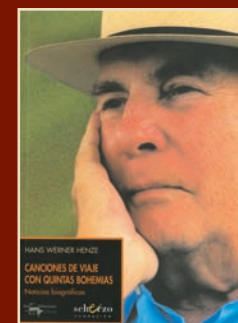
EL VELO DEL ORDEN
Conversaciones con Martin Meyer.
Alfred Brendel



EL FUROR DEL PRETE ROSSO. La música instrumental de Vivaldi.
Pablo Queipo de Llano



J. S. BACH
Una estructura del dolor.
Josep Soler



CANCIONES DE VIAJE CON QUINTAS BOHEMIAS.
Noticias biográficas.
Hans Werner Henze

LA GUÍA DE SCHERZO

NACIONAL

BARCELONA

1-III: Cuarteto Minetti. Haydn, Beethoven, Mendelssohn. (Euroconcert [www.euroconcert.org]. Palau [www.palaumusica.org]).

3: Cuarteto Apollon Musagète. Beethoven, Chopin, Szymanowski (Auditori [www.auditori.com]).

4,5,6: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña [www.obc.es]. Frank Strobel. Strauss. (Auditori).

8: Orquesta de Cadaqués. Orfeo Català. Neville Marriner. Vázquez, Melrose. Beethoven, *Novena*. (Palau 100).

11: Ensemble Intercontemporain. Peter Eötvös. Mantovani, Ligeti, Berio (Teatro del Liceo).

11,12,13,15: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Paul Polivnick. Poulenc, Brotons, Chaikovski. (Auditori).

13: Orquesta Barroca Catalana. Olivia Centurioni. Andueza, Bordas. Pla. (Auditori).

14: Orquesta Nacional de Francia. Daniele Gatti. Beethoven, Stravinski. (Ibercamera [www.ibercamera.es]. Auditori).

16: Judith Jáuregui, piano. Mozart, Brahms, Schumann. (Auditori). — Mario Duella, órgano. Bach, Salomé, Bossi. (Euroconcert. Palau).

17: Cuarteto Casals. Boccherini, Shostakovich, Beethoven. (Auditori).

18,19,20: Sinfónica del Gran Teatro del Liceo. Michael Boder. Bruckner, *Quinta*. (Auditori).

22: La Magnifica Comunità. Enrico Casazza. Boccherini, Farina, Vivaldi (Euroconcert. Palau).

25,26,27: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Antoni Ros-Marbà. Mladen Cholic, piano. Toldrà, Prokofiev, Beethoven. (Auditori).

28: The New London Consort. Philip Pickett. Lunn, Robson, Lyon. Purcell, *Fairy Queen*. (Palau 100).

31: Jean-Frédéric Neuburger, piano. Bach, Schumann, Beethoven. (Auditori).

TEATRO DEL LICEO

WWW.LICEUBARCELONA.COM

PARSIFAL (Wagner). Boder. Guth. Vogt, Kampe, Held, Jerkunica.

2,4,8,10,12-III.

ANNA BOLENA (Donizetti). Reck. Duran. Gruberova, Garanca, Bros, Colombara. **5-III.**

BILBAO

SINFÓNICA DE BILBAO

WWW.BILBAORKESTRA.COM

17,18-III: Günter Neuhold. Coro Femenino Andra Mari. Kantika Korala. Mahler, *Tercera*.

31: Víctor Pablo Pérez. Vestard Shimkus, piano. Mozart, Beethoven,

Shostakovich.

SOCIEDAD FILARMÓNICA

WWW.FILARMONICA.ORG

3-III: Ilya Gringolts, violín; Peter Laul, piano. Prokofiev, Enescu, Franck.

11: Cuarteto Fauré. Mahler, Mendelssohn, Fauré.

18: Camerata Ireland. Barry Douglas. Stravinski, Prokofiev, Shostakovich.

23: Cuarteto Casals. Alexei Volodin, piano. Beethoven, Shostakovich.

CÁCERES

ORQUESTA DE EXTREMADURA

WWW.ORQUESTADEEXTREMADURA.COM

18-III: Andrés Orozco-Estrada. Christiane Karg, soprano. Arriaga, Mahler.

GERONA

AUDITORI

WWW.AUDITORIGIRONA.ORG

20-III: Orquesta de Cámara de Múnich. Alexander Liebreich. Till Fellner, piano. Haydn, Mozart.

JEREZ

TEATRO VILLAMARTA

WWW.JEREZ.ES

18-III: Orquesta Álvarez Beigbeder. Coro del Teatro Villamarta. Carlos Aragón. *Olé la zarzuela*.

24: Javier Perianes, piano. Schubert, Chopin.

LA CORUÑA

SINFÓNICA DE GALICIA

WWW.SINFONICADEGALICIA.COM

4,5-III: Coro de la OSG. Víctor Pablo Pérez. Bayo, Roy, Bergasa, Ibarra. Proto. Canteloube, Roig.

11,12: John Neschling. Vicente Coves, guitarra. Balboa, Castelnuovo-Tedesco, Chaikovski.

18: Víctor Pablo Pérez. Vogt, Henschel. Vázquez, Máhler.

MADRID

2-III: Jean-Guihen Queyras, violonchelo. Vitali, Bach, Britten. (Liceo de Cámara [www.fundacioncajama-drid.es]. (Auditorio Nacional [www.auditorionacional.mcu.es]).

4,5,6: Orquesta Nacional de España [ocne.mcu.es]. Leonard Slatkin. Golijov, Mahler. (A. N.).

8: Filarmónica de Monte-Carlo. Yakov Kreizberg. Julia Fischer, violín; Daniel Müller-Schott, violonchelo Berlioz, Brahms, Gershwin. (Ciclo Complutense [www.fundacionucm.es]. A. N.).

11,12,13: ONE. Josep Pons. Lang

CNDM

(Centro Nacional de Difusión Musical)

c/ Príncipe de Vergara, 146

Teléfono: 91 337 02 34/40

www.cndm.mcu.es

Entradas en las taquillas del Auditorio Nacional, teatros del INAEM, 902 33 22 11 y www.servicaixa.com
Consultar abonos y descuentos

Ciclo UNIVERSO BARROCO

Jueves, 10 de marzo. 19:30h. AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA. Sala de Cámara LA REAL CÁMARA Emilio Moreno, violín y maestro de concierto Raquel Andueza, soprano "Bárbara de Braganza y su entorno hispánico"

(Programa conmemorativo de los 300 años de su nacimiento) Programa

Domenico Scarlatti: Obertura y cuatro arias de Narciso Jayme Facco: Concierto en Mi menor, op. 1 n.3

Domenico Scarlatti: Cantata O qual meco Nice cangiata Francisco Corselli: Obertura del Oratorio a Santa Clotilde Antonio Rodríguez de Hita: Una simple segadora † y La florecilla † de Las segadoras de Vallecas José de Nebra: Gozaba el pecho mío de Ifigenia en Tracia Sopla el Bóreas irritado de De Amor aumenta el valor

† Recuperación histórica. Estreno en tiempos modernos

Ciclo ANDALUCÍA FLAMENCA

Viernes, 11 de marzo. 19:30h. AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA. Sala de Cámara DAVID CARMONA, guitarra

Ciclo SERIES 20/21

Lunes, 14 de marzo. 19:30h. MUSEO REINA SOFÍA. Auditorio 400. Entrada libre. ENSEMBLE DE LA ORQUESTRA DE CADAQUÉS Domingo Hindoyan, director Programa

Leos Janáček: Concertino para piano y seis instrumentos Jesús Rueda: Bitácora Víctor Rebullida: Once upon a time (tales without words)* Joan Guinjoan: GIC 79

* Estreno absoluto

Ciclo SERIES 20/21

Lunes, 21 de marzo. 19:30h. MUSEO REINA SOFÍA. Auditorio 400. Entrada libre. CUARTETO PACIFICA Programa Mario Lavista: Reflejos de la noche (Cuarteto n.º 2)

Elliott Carter: Cuarteto n.º 5 George Crumb: Black Angels - Thirteen Images from the Dark Land

Ciclo SERIES 20/21

* Domingo, 27 de Marzo. 19:30h. AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA. Sala de Cámara CUARTETO DE LEIPZIG "Cristóbal Halffter. Integral de Cuartetos de Cuerda I" Programa

Ludwig van Beethoven: "Gran Fuga" en Si bemol mayor, op.133 Cristóbal Halffter: Cuarteto n. 6 Cuarteto n. 7 "Espacio de silencio"

* Lunes, 28 de marzo. 19:30h. MUSEO REINA SOFÍA. Auditorio 400. Entrada libre. CUARTETO DE LEIPZIG "Cristóbal Halffter. Integral de Cuartetos de Cuerda II" Programa

Cristóbal Halffter: Cuarteto n. 2 "Memorias 1970" Ludwig van Beethoven: Cuarteto n. 16 en Fa mayor, op. 135 Cristóbal Halffter: Cuarteto n.3 Cuarteto n. 4 "Con bravura y sentimiento"

* Miércoles 30 de marzo. 19:30h. AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA. Sala de Cámara CUARTETO DE LEIPZIG "Cristóbal Halffter. Integral de Cuartetos de Cuerda III" Programa

Cristóbal Halffter: Cuarteto n. 1 "Tres piezas para cuarteto de cuerda" Cuarteto n. 5 "Zietgestalt" Ludwig van Beethoven: Cuarteto n. 15 en La menor, op. 132

IV CICLO DE MÚSICAS HISTÓRICAS DE LEÓN

24 AL 26 de marzo: Simposion Internacional: "El Antifonario de León, el Canto (viejo-hispánico) mozárabe y su entorno litúrgico musical"

Viernes 25 de marzo. 20.30h. AUDITORIO CIUDAD DE LEÓN Entradas en las taquillas del Auditorio y en www.auditoriocudaddeleon.net CORO DE CANTO GREGORIANO Ismael Fernández de la Cuesta, director "El canto visigótico mozárabe" Programa Oficina Secundum Regulam Beati Isidoro

ORCAM

www.orcam.org

Lunes 7 de marzo de 2011.
19,30 horas.AUDITORIO NACIONAL.
SALA SINFÓNICAORQUESTA Y CORO DE LA
COMUNIDAD DE MADRIDJoan Enric Lluna, clarinete
Julie Cooper, soprano
Alexandra Gibson, alto
Mark Dobell, tenor
Eamonn Dougan, bajo
Harry Christophers, directorW. A. Mozart Ave Verum Corpus
K. 618Concierto para clarinete K. 622
Réquiem K. 626Lunes 21 de marzo de 2011.
19,30 horasAUDITORIO NACIONAL.
SALA SINFÓNICAORQUESTA Y CORO DE LA
COMUNIDAD DE MADRIDRamón Ortega, oboe
Alfredo García, barítono
Marzio Conti, directorI. Pizzetti Sinfonía del fuoco*
C. Prieto Sinfonía n.º 2R. Strauss Concierto para oboe y
orquesta

I. Stravinsky Sinfonía de los Salmos

* Estreno en España

ORQUESTA SINFÓNICA
DE MADRIDwww.osm.es
Teléfono 91 532 15 03CONCIERTO N.º 3
Auditorio Nacional de Música.
Sala sinfónica
Martes, 29 de marzo de 2011,
a las 19,30 horasPedro Halffter
ParáfrasisGustav Mahler
Lieder eines Fahrenden Gesellen
Mónica Groop, mezzosoprano

II Parte

Johannes Brahms/Arnold Schoen-
berg
Cuarteto para piano y cuerda en
Sol mayor, op.25**Pedro Halffter**, director musicalLang, piano. Soler, Liszt, Wagner.
(A. N.).**15:** Orquesta Nacional de Francia.
Daniele Gatti. Beethoven, Stravinski.
(Juventudes Musicales [www.juventu-
desmusicalesmadrid.es]. A. N.).

TEATRO REAL

Información: 91 516 06 60. Venta
Teléfono: 902 24 48 48. Venta en
Internet: www.teatro-real.com**La página en blanco.** Pilar Jurado.
Estreno mundial. Obra encargo del
Teatro Real. Marzo: 2. 20.00 horas.

Director musical: Titus Engel.

Director de escena: David Her-
mann. Escenógrafo: Alexander Pol-
zin. Figurinista: Annabelle Witt. Ilu-
minador: 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.Marzo: 1. 19.00 horas. Director
musical: Renato Palumbo. Director
del coro: Andrés Máspero. Solistas:
Annick Massis, Julianna Di Giaco-
mo, Karine Deshayes, Eric Cutler,
Marco Spotti, Dimitris Tiliakos,
Dmitri Ulyanov. Orquesta y Coro
Titulares del Teatro Real. Coro de
la Comunidad de Madrid.**Werther.** Jules Massenet. Nueva
producción en el Teatro Real. Pro-
cedente de la Ópera de Fráncfort.
Marzo: 19, 21*, 22, 24*, 25, 27*, 28,
30*, 31. Abril: 2*, 3, 6. 20.00 horas;
domingos 18.00 horas. Director

musical: Emmanuel Villaume.

Director de escena: Willy Decker.
Escenógrafo y figurinista: Wolfgang
Gussmann. Iluminador: Joachim
Klein. Solistas: José Bros/Giuseppe
Filianoti*, Ángel Ódena, Jean-Phi-
lippe Lafont, Francisco Vas, Miguel
Sola, Sophie Koch/Sonia Ganassi*,
Auxiliadora Toledano. Orquesta
Titular del Teatro Real.**Deborah Polaski.** Marzo: 4. 20.00horas. Maurice Ravel *Ma Mère
l'Oye*; Arnold Schönberg *Erwar-
tung, op 17* (monodrama en un
acto). Orquesta Titular del Teatro
Real. Director musical: Sylvain
Cambreling.**Los domingos de cámara V.**Obras de Alberto Ginastera, Albert
Guinovart, Albert Roussel y
Antonín Dvorak. Marzo: 20. 12.00
horas. Solistas de la Orquesta
Sinfónica de Madrid.**El pájaro de fuego** (función fami-
liar). Igor Stravinski. Concierto
Pedagógico. Marzo: 26. 19.00 horas.Director musical: José Antonio
Montaño. Guión: Polo Vallejo.
Orquesta-Escuela de la Sinfónica de
Madrid. Edad: a partir de 12 años.**Las mañanas sinfónicas familiares.**Marzo: 26. 12.00 horas. Obras de
Pedro Halffter y Johannes Brahms.

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 locali-
dades: A través de Internet (servi-
caixa.com), Taquillas Teatros
Nacionales y cajeros o teléfono de
ServiCaixa: 902 33 22 11.Horario de Taquillas: de 12 a 18
horas. Días de representación, de
12 horas, hasta comienzo de la mis-
ma. Venta anticipada de 12 a 18
horas, exclusivamente.Programa doble: **El estreno de una
artista**, de Joaquín Gaztambide y
Gloria y Peluca, de Francisco Asen-
jo Barbieri. Hasta el 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: JoséMiguel Pérez-Sierra y Santiago
Serrate. Dirección de Escena: Igna-
cio García. Orquesta de la Comu-
nidad de Madrid. Coro del Teatro de
La Zarzuela. Entradas a la venta.**IX Ciclo de Jóvenes Intérpretes de
Piano.** Lunes, 7 de marzo, a las 20
horas. RECITAL III: **David Kadouch.**Programa: F. J. Haydn, R. Schu-
mann y M. Musorgski.
Coproducen Fundación Scherzo y
Teatro de La Zarzuela.**XVII Ciclo de Lied.** Martes, 8 de
marzo, a las 20 horas. RECITAL V:
Violeta Urmana, soprano.**Philip Schulze**, piano.
Programa: H. Duparc, G. Mahler, R.
Strauss, F. Liszt, P. I. Chaikovski y
S. Rachmaninov.
Coproducen: Fundación Caja
Madrid y Teatro de La Zarzuela.**16,17:** Filarmónica de Múnich. Chris-
tian Thielemann. Hélène Grimaud,
piano. Brahms, Beethoven. / Bruck-
ner, *Quinta*. (Ibermúsica [www.iber-
musica.es]. A. N.).**17:** Cuarteto Pavel Haas. Radim Sed-
midubsky, viola. Mozart, Janáček,
Dvorák. (Liceo de Cámara. (A. N.).**18,19,20:** ONE. Josep Pons. Rota,
Mahler. (A. N.).**22:** Rafal Blechacz, piano. Mozart,
Debussy, Szymanowski, Chopin.
(Grandes Intérpretes [www.funda-
cionscherzo.es]. A. N.).**23:** Hanna Weinmester, Daniel
Sepec, e. a. Mozart, Françaix, Schu-
bert. (Liceo de Cámara. (A. N.).**24,25:** Orquesta de RTVE
[www.rtve.es]. Josep Caballé-Dome-
nech. Pablo Sáinz-Villegas, guitarra.
Palomo, Prokofiev. (Teatro Monu-

mental).

25,26,27: OCNE. Christian Zacha-
rias. Gritton, Cargill, Padmore, Rose.
Beethoven, *Misa solemne*. (A. N.).**31:** Coro y Orquesta de RTVE. Carlo
Rizzi. Smetana, Pérez Maseda, Liszt.
(T. M.).

PAMPLONA

BALUARTE

WWW.BALUARTE.COM

RIGOLETTO (Verdi). Guidarini. Ber-
nard. Sinfónica de Navarra. Puértolas,
Almaguer, Gandía. **20,12-III.****14:** Sinfónica de Euskadi. Andrés
Orozco-Estrada. Guridi, Mahler.**23:** Josep Colom, piano. Schumann,
Liszt.**24,25:** Sinfónica de Navarra. Ernest
Martínez Izquierdo. Anssi Karttunen,
violonchelo. Tan, Copland, Már-
quez.

SANTIAGO DE COMPOSTELA

REAL FILHARMÓNIA DE
GALICIA

www.realfilharmoniagalicia.org

Miércoles 2 - 21.00 h
AUDITORIO DE GALICIA

CICLO DE PIANO

"ÁNGEL BRAGE"

Alice Sara Ott[Beethoven, Liszt] [Concierto de
abono]

Viernes 11 - 21.00 h

AUDITORIO DE GALICIA

REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA

Antoni Ros Marbà, director

Luis Fernando Pérez, piano

[Mozart] [Concierto de abono]

15,16 y 17 - 11.00 h

AUDITORIO DE GALICIA

REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA

Maximino Zumalave, director

EL siglo XX mira al pasado [Con-
ciertos didácticos]

Jueves 24 - 21.00 h

AUDITORIO DE GALICIA

REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA

Manuel Hernández Silva, director

Moja Erdman, soprano

[Balboa, Britten, Schubert] [Con-
cierto de abono]

Viernes 25 - 11.00 h

AUDITORIO DE GALICIA

BANDA MUNICIPAL DE MÚSICA

Xosé Carlos Serás, director

Hoy toca viento metal [Conciertos
didácticos]

Sábado 26 - 21.00 h

AUDITORIO DE GALICIA

Ana Moura [Sons da diversidade]

Jueves 31 - 21.00 h

AUDITORIO DE GALICIA

REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA

Maximino Zumalave, director

David Fernández Alonso, trompa
[Mosquera, Arriola, Haydn] [Con-
cierto de abono]

SAN SEBASTIÁN

FUNDACIÓN KURSAAL
WWW.FUNDACIONKURSAAL.COM

13-III: Orquesta Nacional de Francia. Daniele Gatti. Beethoven, Stravinski.

SINFÓNICA DE EUSKADI
WWW.EUSKADIKOORKESTRA.ES

8,9-III: Andrés Orozco-Estrada. Guridi, Mahler.

SEVILLA

SINFÓNICA DE SEVILLA
WWW.ROSEVILLA.COM

3,4-III: Pedro Halffter. Beethoven, Ginastera.

TEATRO DE LA MAESTRANZA

www.teatromaestranza.com
Teléfono 954 223 344

Día 24 de marzo
En torno a la ópera
EL CAZADOR FURTIVO
Ciclo de Conferencias
En colaboración con la Asociación Sevillana de Amigos de la Ópera

Días 24 y 30 de marzo
(Sala Manuel García)
DANZA CONTEMPORÁNEA
Programa, Vertebración PAD. Organiza Asociación de Profesionales y Compañías para el Desarrollo de la Danza en Andalucía

Días 25, 28 y 31 de marzo
EL CAZADOR FURTIVO
(Der Freischütz)
de Carl Maria von Weber
Dirección musical, Andreas Spering
Dirección de escena, Achim Thorwald
Principales intérpretes, Michael König, Ofelia Sala, Gordon Hawkins, Manuela Uhl
Real Orquesta Sinfónica de Sevilla
Coro de la A. A. del Teatro de la Maestranza
Producción del Badisches Staatstheater Karlsruhe

VALENCIA

PALAU DE LA MÚSICA
WWW.PALAUDEVALENCIA.COM

2-III: Viktoria Mullova, violín; Ottavio Dantone, clave. Bach.
4: Les Arts Florissants. William Christie. Rameau.
5: Orquesta de Valencia. Miguel Ángel Gómez Martínez. Poulenc, *Diálogos de carmelitas* (versión de concierto).
6: Violeta Urmana, soprano; Jan Philip Schulze, piano. Mahler, Duparc,

Rachmaninov.
9: Concertare.
11: Orquesta de Valencia. Yaron Traub. Dvorák, Schumann.
13: Paata Burchuladze, bajo; Ludmila Ivanova, piano. Chaikovski, Glinka, Rachmaninov.
23: Leonel Morales, piano. Beethoven, Rachmaninov, Stravinski.
25: Orquesta de Valencia. Coro de la Generalitat. Jirí Belohlávek. Reiss, Semenchuk. Mahler, *Segunda*.

PALAU DE LES ARTS
WWW.LESARTS.COM

1984 (Maazel). Maazel. Lepage. Worth, Gustafson, Margison, Vázquez. **1,4,6-III.**
L'ELISIR D'AMORE (Donizetti). Wellber. Michieletto. Kurzak, Vargas, Capitanucci, Schrott. **26,29,31-III.**

VALLADOLID

AUDITORIO
WWW.AUDITORIODEVALLADOLID.ES

4,5-III: Sinfónica de Castilla y León. Lionel Bringuier. Nicolas Bringuier, piano. Brahms, Kodály, Stravinski.
9: Filarmónica de Monte-Carlo. Yakov Kreizberg. Julia Fischer, violín; Daniel Müller-Schott, violonchelo. Berlioz, Brahms, Gershwin.
12: Quinteto de Viento de la OSCyL. Danzi, Nielsen, Hindemith.
17,18: Sinfónica de Castilla y León. David Afkham. Leonidas Kavakos, violín. Brahms, Shostakovich, Beethoven.
20: Radu Lupu, piano. Schumann, Schubert.
24,25: Sinfónica de Castilla y León. Josep Pons. Birgit Kolar, violín. Debussy, Berg, Wagner.

ZARAGOZA

AUDITORIO
WWW.AUDITORIOZARAGOZA.COM

6-III: Filarmónica de la Universidad de Valencia. Coro Amicæ Musicæ. Hilari García Gázquez. Chaikovski. Romanzas de zarzuela.
14: The King's Consort. Robert King.
16: Orquesta de Cámara de Múnich. Mozart, Haydn.
20: Orquesta de Cámara de Heilbronn. Ruben Gazarian. Linus Roth, violín. Mendelssohn, Chaikovski.
27,28: Sinfónica del Conservatorio Superior de Aragón. Juan Luis Martínez. Mahler, Shostakovich.

INTERNACIONAL

ÁMSTERDAM

ORQUESTA DEL CONCERTGEBOUW
WWW.CONCERTGEBOUWORKEST.NL

4,6-III: Mariss Jansons. Coro de la Radio de Baviera. Coro Omroep. Smith, Blythe, Nylund, Espada. Mahler, *Octava*.
9,10,11: Christoph von Dohnányi. Ives, Henze, Brahms.
17,18,20: David Zinman. Turnage, Britten, Mahler.

24,25: David Robertson. Christian Lindberg, trombón. Dukas, Takemitsu, Roukens.
30,31: Philippe Herreweghe. Miah Persson, soprano. Mozart.

DE NEDERLANDSE OPERA
WWW.DNO.NL

BILLY BUDD (Britten). Bolton. Jones. Ainsley, Imbrailo, Bailey, Purves. **7,10,13,16,19,22,25,28-III.**

BERLÍN

FILARMÓNICA DE BERLÍN
WWW.BERLINER-PHILHARMONIKER.DE

4,5,6-III: Coro de la Radio de Berlín. Herbert Blomstedt. Banse, Mahnke, Elsner, Butter. Hindemith, Bruckner. **10,11,12:** Bernard Haitink. Bruckner, *Quinta*.
16,17,18: Bernard Haitink. Leif Ove Andsnes, piano. Webern, Lutoslawski, Brahms.
26,28: Simon Rattle. Andersen, Magee, Paterson, Breslik. Strauss, *Salomé* (versión de concierto).

DEUTSCHE OPER
WWW.DEUTSCHEOPERBERLIN.DE

OTELLO (Verdi). Runnicles. Kriegenburg. Forbis, Delavan, Kang, Warren. **3,7,25,29-III.**
IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini). García Calvo. Thalbach. Kang, Bracci, Kurucová. **4,12-III.**
DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Forenmy. Krämer. Bronk, Bieber, Carlson, Myers. **5-III.**
LES TROYENS (Berlioz). Runnicles. Pountney. Storey, Brück, Hagen, Antonacci. **6,11,20-III.**
TRISTAN UND ISOLDE (Wagner). Runnicles. Vick. Seiffert, Sigmundson, Schnitzer, Schulte. **13,17,22-III.**
ARIADNE AUF NAXOS (Strauss). Lacombe. Carsen. Kaune, Saccà, Fahima, Bradic. **18,24,27-III.**
DIE LIEBE DER DANAE (Strauss). Litton. Harms. Delavan, Blondelle, Ulrich, Uhl. **19-III.**

STAATSOPER
WWW.STAATSOPER-BERLIN.ORG

L'ELISIR D'AMORE (Donizetti). Zanetti. Adlon. Samuil, Breslik, Loconsolo, Girolami. **5,11-III.**
LA TRAVIATA (Verdi). Steffens. Mussbach. Poplavskaja, Cernoch, Daza, Frenkel. **6-III.**
IL TURCO IN ITALIA (Rossini). Allemandi. Alden. Pendatchanska, Girolami, Adami, Regazzo. **7,10,12,19,26-III.**
COSÌ FAN TUTTE (Mozart). Salemkour. Dörrie. Kammerloher, Bengtsson, Queiroz, Kataja. **13,18,20,25,27-III.**

BRUSELAS

LA MONNAIE
WWW.LAMONNAIE.BE

LA FINTA GIARDINIERA (Mozart). Rhorer. K.-E. y U. Hermann. Francis,

Piau, Ovenden, Hansen. **13,15,17,18,20,22,23,25,27,29,30-III.**

DRESDE

SEMPEROPER
WWW.SEMPEROPER.DE

ARABELLA (Strauss). Beermann. Hollmann. Rootering, Liebold, Schwanewilms, Ullrich. **2,5,8,11-III.**
TOSCA (Puccini). Luisotti. Schaaf. Dyka, Lee, Vratogna, Lucic. **4,6,9,12-III.**
DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Luisotti. Freyer. Eder, Trost, Butter, Pohl. **10,13,17,19,20,22,26,28-III.**
DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL (Mozart). Jones. Marelli. Gorshunova, Rogers, Oliver, Eder. **25,30-III.**

FRÁNCFORT

OPER FRANKFURT
WWW.OPER-FRANKFURT.DE

TOSCA (Puccini). Petrenko. Kriegenburg. Sunnegardh, Howard, Antonenko, Mlinde. **5-III.**
DIE FLEDERMAUS (J. Strauss). Weigle. Loy. Gerhaher, Zechmeister, Grümbel, Rügamer. **6,10,12,17,19,24,27-III.**
DAPHNE (Strauss). Drewanz. Guth. Reiter, Baumgartner, Lascarro, Rawis. **13,20,26-III.**
DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL (Mozart). Güttler. Loy. Quest, Rae, Eriksmoen, Bode. **18,25-III.**

GINEBRA

GRAND THÉÂTRE
WWW.GENEVEOPERA.CH

ORPHÉE ET EURYDICE (Gluck). Darlington. Ek. Seiltgen, Doneva, Tilquin. **9,11,13,15,17,19-III.**

LONDRES

BARBICAN CENTRE
WWW.BARBICAN.ORG.UK

2,3-III: Sinfónica de Londres. Valeri Gergiev. Mahler, *Novena*.
4: Sinfónica de la BBC. Kazuki Yamada. Isabelle Faust, violín. Takemitsu, Larcher, Rachmaninov.
7: Sinfónica de Londres. Simon Rattle. Messiaen, Bruckner.
13: Sinfónica de Londres. Colin Davis. Jonathan Biss, piano. Beethoven.
19,25: Sinfónica de la BBC. Semion Bichkov. Rachmaninov, Walton, Schubert.
21: Cuarteto Belcea. Beethoven, Janáček.
23,24: Sinfónica de Londres. Valeri Gergiev. Leonidas Kavakos, violín. Shostakovich, Chaikovski.
26: Ensemble Matheus. Jean-Christophe Spinosi. Lemieux, Cangemi, Larmore, Jaroussky. Vivaldi, *Orlando furioso* (versión de concierto).
30: Murray Perahia, piano. Por determinar.

SOUTH BANK CENTRE
WWW.SOUTHBANKCENTRE.CO.UK

3-III: Orquesta Philharmonia. Joji Hattori. Boris Giltburg, piano. Nicolai, Saint-Saëns, Dvorák.

6: Orquesta Philharmonia. Susanna Mälkki. Valeri Sokolov, violín. Glínka, Chaikovski, Sibelius.

10: Orquesta Philharmonia. Tomás Netopil. Marc-André Hamelin, piano. Wagner, Liszt, Brahms.

15: Sergio Tiempo, piano. Chopin, Liszt, Ravel.

17: Orquesta Philharmonia. András Schiff. Steven Isserlis, chelo. Mendelssohn, Brahms, Dvorák.

18,19: Filarmónica de Londres. Vladimir Jurowski. Emanuel Ax, piano. Prokofiev, Haydn, Shostakovich. / Beethoven, Chaikovski.

20: Orquesta Philharmonia. András Schiff. Brahms, Haydn, Beethoven.

23: Filarmónica de Londres. Marin Alsop. Dean, Adams, Holst.

24: Orquesta Philharmonia. Jakub Hrusa. James Ehnes, violín. Smetana, Bruch, Dvorák.

25: Sinfónica de la Radio de Baviera. Mariss Jansons. Beethoven, Strauss.

26: Filarmónica de Londres. Edward Gardner. Elgar.

29: Angela Hewitt, piano. Bach, Brahms, Haendel.

31: Orquesta Philharmonia. Tugan Sokhiev. Sergei Khachatryan, violín. Borodin, Shostakovich, Chaikovski.

ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN
WWW.ROH.ORG.UK

ANNA NICOLE (Turnage). Pappano. Buether. Westbroek, Oke, Finley, Bickley. **1,4-III.**

AIDA (Verdi). Luisi. Sherratt, Borodina, Carosi, Alagna. **11,14,17,19,22,26,30-III.**

FIDELIO (Beethoven). Petrenko. Ebel, Watts, Rydl, Stemme. **29-III.**

MILÁN

TEATRO ALLA SCALA
WWW.TEATROALLASCALA.ORG

TOSCA (Puccini). Wellber. Bondy. Serafin, Kaufmann, Lucic, Morace. **2,4,6,23,25-III.**

DEATH IN VENICE (Britten). Gardner. Warner. Bostridge, Coleman-Wright, Davies, Dennis. **5,8,10,12,15,17-III.**

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Böer. Kentridge. Groissböck, Pirgu, Roth, Esposito. **20,22,24,26,30-III.**

MÚNICH

FILARMÓNICA DE MÚNICH
WWW.MPHIL.DE

3,4,6-III: Christian Thielemann. Gidon Kremer, violín. Staldmair, Gubaidulina, Schumann.

9,11,12: Christian Thielemann. Hélène Grimaud, piano. Brahms, Beethoven.

24,25,26: Coro Filarmónico, Iván Fischer. Saturová, Remmert. Mahler, *Segunda*.

31: Semion Bichkov. Dietrich Henschel, barítono. Schubert, Glanert, Schumann.

BAYERISCHE STAATSOPER
WWW.BAYERISCHE.STAATSOPER.DE

L'ENFANT ET LES SORTILÈGES (Ravel) / DER ZWERG (Zemlinsky). Nagano. Jarzyna. Erraught, Damerau, Tatulescu, Gilmore. **3,6,9,13-III.**

IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini). Armiliato. Soleri. Shradler, Muraro, Bonitatibus, Borchev. **5,8,11-III.**

MADAMA BUTTERFLY (Puccini). Carignani. Busse. He, Damerau, Pisapia, Brower. **16,19,24,26-III.**

LUCREZIA BORGIA (Donizetti). Arrivabeni. Loy. Relyea, Gruberova, Castronovo, Tro. **18,23,28-III.**

LA FEDELTA' PREMIATA (Haydn). Müller, Power, Hirschmann, Chest. **25,27,30-III.**

I CAPULETI E I MONTECCHI (Bellini). Abel. Boussard. **27,30-III.**

NUEVA YORK

METROPOLITAN OPERA
WWW.METOPERA.ORG

ARMIDA (Gluck). Frizza. Zimmermann. Fleming, Brownlee, Ford, Osborn. **1,5-III.**

IPHIGÉNIE EN TAURIDE (Gluck). Summers. Wadsworth. Graham, Domingo, Groves, Hawkins. **2,5-III.**

ROMÉO ET JULIETTE (Gounod). Domingo. Joosten. Gheorghiu, Boulianne, Beczala, Meachem. **3,7,10,14,19,22,26-III.**

LUCIA DI LAMERMOOR (Donizetti). Summers. Zimmermann. Dessay, Calleja, Tézier, Youn. **4,8,12,16,19-III.**

BORIS GODUNOV (Musorgski). Gergiev. Stein. Semenchuk, Antonenko, Bolashov, Nikitin. **9,12,17-III.**

PIKOVAIA DAMA (Chaikovski). Nelsons. Moshinsky. Mattila, Mumford, Zajick, Galouzine. **11,15,18,21,26-III.**

LE COMTE ORY (Rossini). Benin. Sher. Damrau, DiDonato, Resmark, Emerson. **24,29-III.**

TOSCA (Puccini). Armiliato. Bondy. Radvanovsky, Álvarez, Struckmann, Plishka. **25,31-III.**

CAPRICCIO (Strauss). Davis. Cox. Fleming, Connolly, Kaiser, Braun. **28-III.**

DAS RHEINGOLD (Wagner). Levine. Lepage. Harmer, Blythe, Bardón, Morley. **30-III.**

PARÍS

1-III: Orquesta de París. Omer Meir Wellber. Daniel Barenboim, piano. Wagner, Liszt, Mendelssohn. (Sala Pleyel [www.sallepleyefr.fr].)

6: Les Arts Florissants. William Christie. Rameau. (S. P.).

9,10: Orquesta de París. Paavo Järvi. Gidon Kremer, violín. Beethoven, Berg. (S. P.).

13: Le Concert D'Astrée. Emmanuelle Haïm. Telemann, Haendel, Bach. (Teatro de los Campos Eliseos).

14: Murray Perahia, piano. Bach, Beethoven, Schubert. (S. P.).

16,17: Orquesta de París. Paavo Järvi. Rafal Blechacz, piano. Haydn, Beethoven, Franck. (S. P.).

20: Isabelle Faust, violín; Alexander Melnikov, piano; Jean-Guihen Queyras, violonchelo. Haydn, Schumann, Beethoven. (T. C. E.).

21: Filarmónica de Londres. Vladimir Jurowski. Christian Tetzlaff, violín. Beethoven, Brahms. (T. C. E.).

23: Orquesta de París. Christoph Eschenbach. Emanuel Ax, piano. Prokofiev, Stravinski, Haydn. (S. P.).

24: Orquesta Nacional de Francia. Yutaka Sado. Jean-Yves Thibaudet, piano. Chabrier, Saint-Saëns, Roussel. (T. C. E.).

26: Real Filarmónica de Liverpool. Vasili Petrenko. Hélène Grimaud, piano. Mozart, Chaikovski. (T. C. E.). **26,27,28:** Sinfónica de Londres. Valeri Gergiev. Mahler. (S. P.).

27: Cuarteto Artemis. Beethoven. (T. C. E.).

30: Le Concert D'Astrée. Emmanuelle Haïm. Rameau, Mondonville. (T. C. E.).

31: Orquesta de París. Christoph Eschenbach. Berg, Wagner. (S. P.).

OPÉRA BASTILLE
WWW.OPERA-DE-PARIS.FR

SIEGFRIED (Wagner). Jordan. Krämer. Kerl, Uusitalo, Dalayman, Milling. **1,6,11,15,18,22,27,30-III.**

LUIA MILLER (Verdi). Oren. Deflo. Anastassov, Álvarez, Montiel, Ferrari. **7,10,13,17,20,24,26,29-III.**

AKHMATOVA (Mantovani). Rophé. Joel. Baechle, König, Peintre, Dalis. **28,31-III.**

PALAIS GARNIER
WWW.OPERA-DE-PARIS.FR

KÁT'A KABANOVÁ (Janáček). Netopil. Marthaler. Denoke, Le Texier, Henschel, Kaasch. **8,12,16,21,23,29-III.**

THÉÂTRE DES CHAMPS ÉLYSÉES
WWW.THEATRECHAMPELYSEES.FR

ORLANDO FURIOSO (Vivaldi). Spinosi. Audi. Ensemble Mathéus. Coro de la Ópera de Niza. Lemieux, Lar-

more, Cangemi, Jaroussky. **12,14,16,18,20,22-III.**

VIENA

MUSIKVEREIN
WWW.MUSIKVEREIN.AT

4-III: Sinfónica de la Radio de Viena. Peter Eötvös. Kodály, Eötvös, Kurtág.

5,6: Sinfónica de Viena. Adam Fischer. Denis Matsuev, piano. Kodály, Liszt, Brahms.

12,13: Concentus Musicus Wien. Coro Arnold Schoenberg. Nikolaus Harnoncourt. Schäfer, Invernizzi, Spence, Pisoni. Haendel, *Resurrezione*.

20,21: Sinfónica de la Radio de Baviera. Mariss Jansons. Mitsuko Uchida, piano.

27,28: Sinfónica de Viena. Wiener Singverein. Fabio Luisi. Kleiter, Henschel. Mahler, *Segunda*.

30,31: Sinfónica de Viena. Yakov Kreizberg. Leonidas Kavakos, violín. Mozart, Prokofiev, Chaikovski.

STAATSOPER
WWW.WIENER-STAATSOPER.AT

MADAMA BUTTERFLY (Puccini). Halász. He, Shicoff, Kai. **6,31-III.**

ARIADNE AUF NAXOS (Strauss). Tate. Houtzel, Novikova, Stemme, Pereira. **7,9,12-III.**

AIDA (Verdi). Ettinger. Smirnova, Perrin, Rossi, Maestri. **10,13,17,20,23-III.**

LA SONNAMBULA (Bellini). Pidò. Coburn, Parodi, Némethi. **11,16,19,22-III.**

ARABELLA (Strauss). Schirmer. Nylund, Reinprecht, Skovhus, Schade. **18,21,26,29-III.**

ELEKTRA (Strauss). Schneider. Baltsa, Baird, Roider, Anger. **24,27,30-III.**

ZÜRICH

OPERNHAUS
WWW.OPERNHAUS.CH

FIDELIO (Beethoven). Gatti. Thalbach. Merbeth, Muff, Naouri, Strehl. **1,4,8,11-III.**

NORMA (Bellini). Carignani. Wilson. Mosuc, Breedt, Grigolo, Polgár. **2,6,9,13,15,17,22,31-III.**

RIGOLETTO (Verdi). Santi. Deflo. Mosuc, Peetz, Chuchrova, Nucci. **12-III.**

CAVALLERIA RUSTICANA (Mascagni) / PAGLIACCI (Leoncavallo). Ranzani. Asagaroff. Uría-Monzón, Kallisch, Cura, Guelfi. **16,19-III.**

FALSTAFF (Verdi). Gatti. Bechtolf. Frittoli, Liebau, Naef, Maestri. **20,23,25,27-III.**

SIMON BOCCANEGRA (Verdi). Rizzi. Del Monaco. Perez, Nucci, Colombara, Davidson. **24,26-III.**



LAS PEQUEÑAS COSAS QUE HACEMOS JUNTOS

Que George Gershwin y Maurice Ravel estén relacionados por un año en común y por la causa de su muerte no es razón para hablar de ellos a la vez. Es cierto que si se hurga con más profundidad se descubrirá que los dos músicos definieron a sus naciones y que lo hicieron usando medios similares, una afinidad que, por una u otra razón, ha pasado casi inadvertida. Los dos eran foráneos —Ravel un resuelto vasco en París, Gershwin un hijo de judíos rusos emigrados a Nueva York. Los dos habían adoptado la cultura callejera para expresar un multiculturalismo que se adelantó en mucho a su época. Gershwin infundiendo a la dominante música norteamericana con ritmos afro-americanos. Ravel flirteando con melodías étnicas y gitanas al principio y luego, al igual que Gershwin, pensando en el jazz como una posible continuación de la música clásica occidental.

Gershwin, que era técnicamente inseguro, quiso que Ravel le diera clases. Ravel rehusó, diciendo que no había nada que pudiera enseñarle sin poner en peligro su insólito don. Los dos eran universalmente famosos y, a la vez, completamente desconocidos, ya que su sexualidad permanece siendo, aún hoy, asunto de conjeturas para los musicólogos. Gershwin, evidentemente heterosexual, se enamoró de una mujer inaccesible y nunca formó una relación viable; Ravel, probablemente *gay*, nunca se enamoró. Los dos murieron en 1937 de una enfermedad cerebral en la sala de operaciones. Más extraordinario fue el hecho de que ambos poseyeran una impronta inconfundible. Sólo hace falta escuchar dos compases de Ravel o de Gershwin para saber de quién es la música. Por muy individualistas que fueran, ambos dieron a su música un cierto sentido de lo que suponía ser francés o estadounidense en el primer tercio del siglo XX.

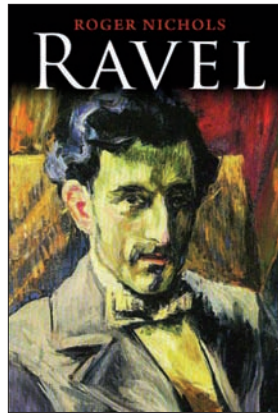
Dos nuevos estudios publicados por Yale University Press sugieren esa paradoja sin entrar en muchas explicaciones. Roger Nichols ha ampliado su duradera y útil biografía en la serie *Master Musicians* con mucha investigación novedosa, triplicando con ella el tamaño del libro original. Pero no importa: sigue siendo tan fiable y agradable como antes aunque a veces dedique demasiado espacio a lo cotidiano.

Nacido en la aldea vasca de Ciboure en junio de 1875, Maurice Ravel fue llevado a París siendo bebé. Humillado en los concursos del Conservatoire, atrapado entre el convencionalismo de Fauré y la adustez de Debussy, anduvo en la cuerda floja hasta los últimos años del siglo cuando encontró su propia voz con su *Pavana para una infanta difunta*.

Muy cercano a Debussy, autores ambos de sendos cuartetos de cuerda, reñiría luego con aquel hombre maduro porque los dos afirmaban ser el primero en aprovecharse de elementos hispanos, y consiguió superar la *Iberia* de su rival con su *Rapsodie espagnole*. Al componer para Diaghilev, Ravel provocó en Stravinski —que envidiaba la claridad de *Daphnis et Chloé* contrastada con el duro martilleo de su *Consagración de la primavera*— una reticente admiración.

La fama internacional le sonrió durante los años veinte al componer un *Bolero* que cada director quería marcar a su manera aunque un metrónomo defectuoso pudiera hacerlo mejor. Su propulsión rítmica y su mínima melodía fueron aclamadas como jazz sinfónico pero hasta después de una gira por Estados Unidos en 1928 no empezaría Ravel a asimilar metódicamente elementos de jazz en su música —con más efectividad en los dos conciertos para piano que en mi opinión, son sus obras maestras.

Una grabación reciente de Pierre-Laurent Aimard y la Orquesta de Cleveland borra el ampliamente aceptado abismo cualitativo entre el *Concierto para la mano izquierda*, escrito para el mutilado de guerra Paul Wittgenstein, y la inmaculada perfección del *Concierto en sol mayor*, que revela inauditas profundidades de invención en una obra supuestamente menor. Cuando se los compara



Roger Nichols, *Ravel*, Yale University Press, 2011. 432 páginas.



Larry Starr, *Georges Gershwin*, Yale University Press, 2010. 186 páginas

con todos los conciertos franceses del siglo XX —o del XXI— estos dos destacan como el Everest o el K2 en una aldea de los Lego. No es que Ravel únicamente descuelle entre sus coetáneos sino que lo suyo raya con el cielo.

George Gershwin, engañosamente más sociable, fue también un hombre muy especial. En un eficaz capítulo de instantáneas biográficas, Larry Starr considera a Gershwin como un “agresivo asimilacionista” que añoraba ser “el norteamericano quintaesenciado... un portavoz musical de su país”. Su sueño comenzó en un barrio pobre de Manhattan, luego aprovechó los materiales que encontró en *Tin Pan Alley*, donde intentaba ofrecer sus canciones hasta que por fin logró entrar en el mundo de la sala sinfónica con dos conciertos de piano y —el colmo de la distinción social— en el suntuoso teatro de la ópera. Y ahí es donde la tesis de Starr se desmorona. Si lo único que buscaba Gershwin era asimilarse con facilidad, hubiera elegido un material más aceptable que la música y la moral de unos incultos negros urbanos. Hubiera podido escribir conciertos virtuosísticos como los de Edward Macdowell u operetas tan empalagosas como las de Victor Herbert.

Afortunadamente, Starr evita las teorías en el resto de su libro y se centra en tres acontecimientos que marcan un hito en el teatro musical: los fascinantes ritmos de *Lady be Good*, escrita en 1924, al igual que la *Rhapsody in Blue*; la producción política, de 1931, *Of Thee I Sing*; y la más grande e inimitable *Porgy and Bess*. No escribió ninguna de estas obras para tener éxito de masas. *Lady Be Good* rompió todas las normas dramáticas con una torpe historia de amor y no hubo nada en la obra que causara sensación. *Of Thee I Sing* fue una socarrona y cómica celebración del proceso democrático durante el año más negro de la Gran Depresión, cuando los norteamericanos buscaban seguridad. *Porgy and Bess*, la gran ópera del folclore estadounidense, es tan subversiva que el Met tardó medio siglo en ponerla.

En una vida un poca más larga que la de Mozart —murió a los 38 años—, Gershwin hizo tantas cosas y cambió tantas actitudes culturales en Estados Unidos y en el resto del mundo que los valores que transmitía a Broadway son muchas veces pasados por alto. Starr corrige esos descuidos.

Sin seguir adelante con su éxito teatral, Gershwin decidió cambiar de rumbo y se dirigió a Hollywood, donde jugaba al tenis con Arnold Schoenberg a quien, una vez más, pidió que le diera clases de música. Schoenberg reiteró casi palabra por palabra la respetuosa negativa de Ravel.

“I got plenty of nuttin” es lo que Gershwin, al parecer, decía cuando se enfrentaba con compositores “de verdad”, la mayoría de los cuales hubiera dado una fortuna por haber tenido una pequeña porción del talento, actitud y valor —huelga decir el dinero— que George Gershwin volcó en el proceso musical. Fue un iconoclasta natural, único y poco instruido durante toda su vida, un pionero de las posibilidades multiculturales.

Norman Lebrecht

Centro
Nacional
de Difusión
Musical

CNDM

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA

| Sala de Cámara | 19.30h

LOCALIDADES Butacas y Tribuna central: **15€**. Tribunas laterales: **10€**

JUEVES, 10 DE MARZO

LA REAL CÁMARA

Emilio Moreno, violín y dirección
Raquel Andueza, soprano

"Bárbara de Braganza y su entorno hispánico"

Obras de Domenico SCARLATTI, Jayme FACCO, Francisco CORSELLI, Antonio RODRÍGUEZ DE HITA y José de NEBRA

MARTES, 17 DE MAYO

GUSTAV LEONHARDT, clave

Obras de Francisco CORREA DE ARAUXO, Juan CABANILLES, Antonio MARTÍN y COLL, Domenico SCARLATTI, Manuel BLASCO DE NEBRA, Johann PACHELBEL, Georg BÖHM y Johann Sebastian BACH

VIERNES, 15 DE ABRIL

THE KING'S CONSORT

Robert King, director
Sophie Junker y Mhairi Lawson, sopranos

Obras de François COUPERIN "Le Grand", Monsieur de SAINTE-COLOMBE le fils y Marin MARAIS

VIERNES, 3 DE JUNIO

CAPELLA DE MINISTERS

Charles Magraner, director
"Cancionero de Palacio"
Obras de Juan del ENCINA, Enrique de PARÍS, Gabriel MENA, Pedro de LAGARTO y ALONSO

UNIVERSO BARROCO

SERIES 20/21

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA

| Sala de Cámara | 19.30h

LOCALIDADES Precio único: **10€**

MUSEO REINA SOFÍA

| Auditorio 400 | 19.30h

Entrada libre hasta completar aforo

LUNES, 14 DE MARZO

Museo Reina Sofía

ENSEMBLE DE LA ORQUESTRA DE CADAQUÉS

Domingo Hindoyan, director

Obras de Leős JANÁCEK, Jesús RUEDA, Víctor REBULLIDA y Joan GUINJOAN

LUNES, 21 DE MARZO

Museo Reina Sofía

CUARTETO PACÍFICA

Obras de Mario LAVISTA, Elliott CARTER y George CRUMB

DOMINGO, 27 DE MARZO

Auditorio Nacional de Música

LUNES, 28 DE MARZO

Museo Reina Sofía

MIÉRCOLES, 30 DE MARZO

Auditorio Nacional de Música

CUARTETO DE LEIPZIG

"Cristóbal Halffter. Integral

Cuartetos de Cuerda"
Obras de Cristóbal HALFFTER y Ludwig van BEETHOVEN

PROGRAMACIÓN MARZO / JULIO 2011

MIÉRCOLES, 6 DE ABRIL
Auditorio Nacional de Música
ORQUESTA DE CÁMARA DEL AUDITORIO DE ZARAGOZA

"GRUPO ENIGMA"

Juan José Olives, director

Silvia Márquez, clave

Obras de José Luis TURINA, Manuel de FALLA, Roberto SIERRA y Walter PISTON

LUNES, 9 DE MAYO

Museo Reina Sofía

TRÍO ARBÓS

Obras de Hans WERNER HENZE, Charles IVES, Francisco LARA y Mauricio KAGEL

LUNES, 23 DE MAYO

Museo Reina Sofía

CORO y SOLISTAS DE LA ORCAM

Antonio Fauró, director

"Música para textos portugueses"

Obras de Ernesto HALFFTER, Joly BRAGA SANTOS, Azio CORGHI, Pablo RIVIÈRE y Sandro GORLI

JUEVES, 9 DE JUNIO

Auditorio Nacional de Música

CUARTETO QUIROGA

Javier Perianes, piano

Obras de Béla BARTÓK,

Dimitri SHOSTAKÓVITCH

y Jesús VILLA-ROJO

MARTES, 14 DE JUNIO

Auditorio Nacional de Música

BCN 216 / SYNERGY VOCALS /

STEVE REICH, piano

Obras de Steve REICH

CONCIERTO EXTRAORDINARIO Coproducido con la Casa de Velázquez

JUEVES, 12 DE MAYO **Auditorio Nacional de Música**

SMASH ENSEMBLE

Obras de Alberto HORTIGÜELA, Gérard GRISEY, Jan KREJCÍK y Floren MOTSCH

www.cndm.mcu.es

PUNTOS DE VENTA: Taquillas del Auditorio Nacional, de la Red de Teatros del INAEM y en Servicaixa. Consultar descuentos



AUDITORIO CIUDAD DE LEÓN
CATEDRAL DE LEÓN
PARADOR NACIONAL
DE SAN MARCOS

CONCIERTOS | 20.30h

Auditorio Ciudad de León

"El Antifonario de León y el Canto Visigótico Mozárabe en su entorno musical, cultural y litúrgico"

LOCALIDADES Taquillas Auditorio

Ciudad de León y en Internet:
www.auditoriociudaddeleon.net

VIERNES, 25 DE MARZO

CORO DE CANTO GREGORIANO

Ismael Fernández de la Cuesta, director
"El canto visigótico mozárabe"

SÁBADO, 9 DE ABRIL

GRUPO ALFONSO X EL SABIO

Luis Lozano, director
"Del Antifonario de León al Códice de las Huelgas"

SÁBADO, 7 DE MAYO

GRUPO EVO y CORO DE CÁMARA L'ALMODÍ

Efrén López, director
"La música europea y bizantina en tiempos del Antifonario de León"

SIMPOSIO Y CURSOS

Información: www.cndm.mcu.es y www.sedem.es

24-26 DE MARZO

Catedral de León y Parador Nacional de San Marcos

Simposio Internacional

"El Antifonario de León, el Canto Mozárabe (Viejo-Hispánico) y su entorno litúrgico musical"

(Coproducido con la Sociedad Española de Musicología -SEDEM-, el Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de León y el Auditorio Ciudad de León / Ayuntamiento de León)

04-08 DE JULIO

Auditorio Ciudad de León

Curso "Interpretación de Canto Llano Mozárabe y Gregoriano con discantos"

Dirección: Ismael Fernández de la Cuesta

18-22 DE JULIO

Escuela Municipal de Música de León

y Auditorio Ciudad de León

Curso "La danza española en la época del Barroco"

Dirección: María José Ruiz Mayordomo

IV Ciclo MÚSICAS HISTÓRICAS DE LEÓN

Coproducido con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS)



ANDALUCÍA FLAMENCA

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA

| Sala de Cámara | 19.30h

LOCALIDADES Precio único: **10€**

Coproducido con la Agencia Andaluza del Flamenco

VIERNES, 11 DE MARZO
DAVID CARMONA

VIERNES, 29 DE ABRIL
VÍCTOR MONGE "SERRANITO"

VIERNES, 20 DE MAYO
ESPERANZA FERNÁNDEZ



Silvia Lelli

Agencia Camera presenta

DANIELE GATTI

ORQUESTA NACIONAL DE FRANCIA

DANIELE GATTI
DIRECTOR

SAN SEBASTIÁN

13 marzo 2011

Auditorio Kursaal
Temporada
Fundacion Kursaal

BARCELONA

14 marzo 2011

L'Auditori
Temporada
Ibercamera

MADRID

15 marzo 2011

Auditorio Nacional
Juventudes Musicales
de Madrid

Beethoven Sinfonía número 6, op. 68 "Pastoral"
Stravinsky La Consagración de la Primavera

Una producción de

agencia: **Camera**

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

