

schörzo

REVISTA DE MÚSICA

Año XXVII - Nº 273 - Abril 2012 - 7 €

Jorge Luis Prats

EL SECRETO MEJOR
GUARDADO

DOSIER

**La Constitución
de 1812 y la música**

ENCUENTROS

Mariusz Kwiecien

ACTUALIDAD

Antony

DOCUMENTO

**Una carta inédita
de Esplá a Salazar**

REFERENCIAS

**Las bodas de Fígaro
de Mozart**



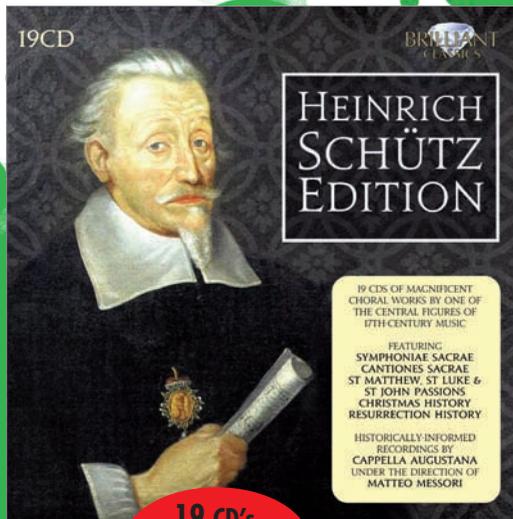
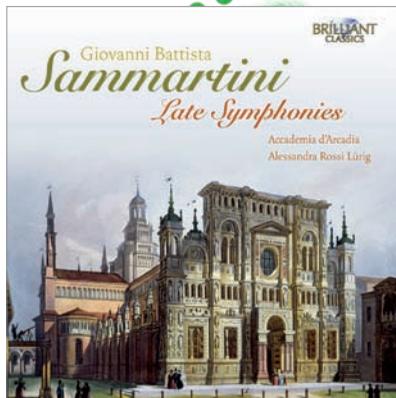
9 778402 113480 7



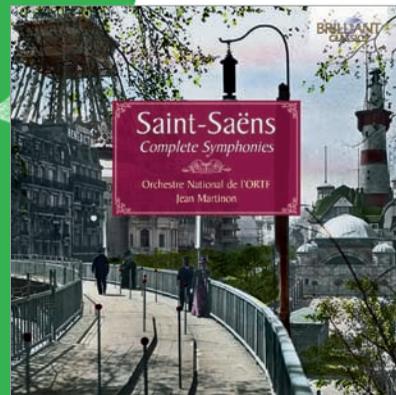
0 0 2 7 2

NOVEDADES ABRIL 2012

2 CD

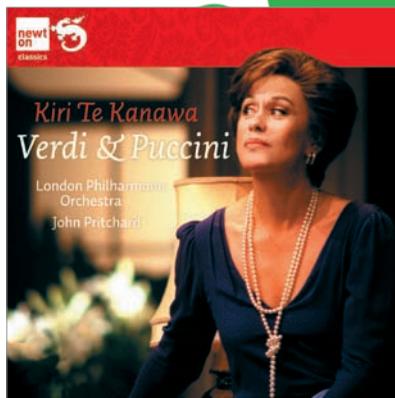


19 CD's
39'95€



2 CD

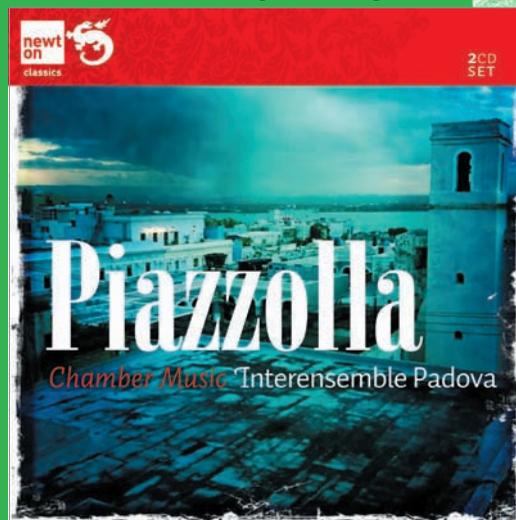
La música del compositor y bandoneísta argentino, **Astor Piazzolla** no es sólo tango. Va mucho más allá. Es nuestro **personaje del mes**.



1 CD



3 CD



2 CD

Algo más que brotes primaverales son las novedades de abril. La grandeza del alemán Schütz, en 19 CD's por sólo 39,95€. Su maestro Monteverdi. El barroco italiano Sammartini. El romántico Saint-Saëns. Verdi y Puccini en la voz mítica de Kiri Te Kanawa. O el genio de quien transformó para siempre el tango y lo elevó a otra categoría: Astor Piazzolla. Hay más novedades que encontrará en los catálogos de Newton Classics y Brilliant Classics.



Scherzo

AÑO XXVII - Nº 273 - Abril 2012 - 7 €

2	OPINIÓN		La música en tiempos de la reforma constitucional	78
	CON NOMBRE PROPIO		La aportación de la Constitución de 1812 a la educación musical	
6	Antony		Beatriz C. Montes	82
	Jaime Suñén		La canción patriótica a comienzos del siglo XIX	
8	AGENDA		José Miguel Pallarés	86
12	ACTUALIDAD NACIONAL		ENCUENTROS	
28	ACTUALIDAD INTERNACIONAL		Marius Kwiecien	90
36	ENTREVISTA		Juan Antonio Llorente	
	Jorge Luis Prats		ESTUDIO	
	Juan García-Rico		Carta inédita de Esplá a Salazar	
40	Discos del mes		Roger Tinnell	94
41	SCHERZO DISCOS		EDUCACIÓN	
	Sumario		Pedro Sarmiento	97
73	DOSIER		JAZZ	
	La Constitución de 1812 y la música		Pablo Sanz	98
	El nacimiento de la contemporaneidad		LA GUÍA	99
74	Teresa Cascudo y Carolina Queipo		CONTRAPUNTO	100
			Norman Lebrecht	

Colaboran en este número:

Julio Andrade Malde, Roberto Andrade Malde, Rafael Banús Irusta, Emili Blasco, Alfredo Brotons Muñoz, José Antonio Cantón, Teresa Cascudo, Jacobo Cortines, José Luis Fernández, Fernando Fraga, Manuel García Franco, José Antonio García y García, Juan García-Rico, José Guerrero Martín, Fernando Herrero, Bernd Hoppe, Paul Korenhof, Norman Lebrecht, Juan Antonio Llorente, Fiona Maddocks, Santiago Martín Bermúdez, Joaquín Martín de Sagarínaga, Enrique Martínez Miura, Blas Matamoro, Beatriz C. Montes, Antonio Muñoz Molina, Sandra Myers Brown, Rafael Ortega Basagoiti, Javier Palacio, José Miguel Pallarés, Josep Pascual, Enrique Pérez Adrián, Javier Pérez Senz, Paolo Petazzi, Xavier Pujol, Carolina Queipo, Francisco Ramos, Elisa Rapado Jambriña, Arturo Reverter, Pablo L. Rodríguez, David Rodríguez Cerdán, Leopoldo Rojas-O'Donnell, Justo Romero, Pablo Sanz, Pedro Sarmiento, Bruno Serrou, José Simó, Christian Springer, Jaime Suñén, José Luis Téllez, Roger Tinnell, Eduardo Torrico, Jesús Trujillo Sevilla, Asier Vallejo Ugarte, Claire Vaquero Williams, Pablo J. Vayón, José Luis Vidal, Reinmar Wagner.

Coordina el dossier de este número
Beatriz C. Montes

PRECIO DE LA SUSCRIPCIÓN:

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



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

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

LICEU, LICEO, SIGLOS

A finales de febrero, llegaban a un acuerdo los trabajadores y la empresa del Gran Teatre del Liceu para suspender, de un lado, el ERE previsto que afectaba al 90% de la plantilla y, de otro, la huelga que iba a alcanzar al título más taquillero de la temporada. Se abre así un paréntesis en un periodo convulso, lleno de incertidumbres, con más ruido que argumentos bien explicados por ambas partes y del que SCHERZO ha ido informando en la sección *Del Liceo al Palau* que firma Javier Pérez Senz. Ciertamente, la dirección del teatro no fue un modelo de eficacia ni de flexibilidad, pues para llegar al acuerdo final sobraba mucho de lo sucedido antes, todo eso que ha llevado a que el teatro estuviera en boca de toda la profesión y no por las mejores razones y que se empezara a presentar como un ejemplo de que si las cosas van mal, se corta y aquí no ha pasado nada. Está claro que hay que conseguir un teatro sostenible, con plantillas adaptadas y cuentas razonables, capaz de convencer a las administraciones de que hay un modelo posible de cara a la crisis y, desde luego, como en otros ámbitos y tal y como se ha prometido desde el ministerio correspondiente, contando al fin con una política de mecenazgo verdaderamente eficaz y articulando adecuadamente subvenciones, taquilla y patrocinios. Conviene ahora redefinir las reglas del juego, y eso implica la renuncia de todos a una parte de sus ventajas de hoy, algunas poco razonables. Para exigir sacrificios a una plantilla, hay que presentar un proyecto de viabilidad claro, sin más cargos que los estrictamente imprescindibles y siempre ocupados por profesionales de absoluta solvencia, sin engaños ni medias verdades, diciendo, desde la propia dirección del teatro, cómo será el presente y cómo se sostendrá el futuro del Liceo.

De otro futuro, el del Programa de Música de la Fundación Caja Madrid nada se dice aunque parezca que todo se sabe, o se va sabiendo con cuentagotas, alimentado por los rumores o las manifestaciones de algunos de sus responsables artísticos. Da la sensación de que no se quisiera hacer público el fin de los ciclos que lo componen —Siglos de Oro, Liceo de Cámara, Ciclo de Lied, Ciclo Sinfónico—, que estos mueran a ser posible rodeados de un silencio tranquilizador cuando la propia denominación que los agrupaba —Programa de Música— daba idea de un fuerte compromiso institucional. Eso sí, la Fundación mantendrá su apoyo al Teatro Real y a *musicadboy* —aquí en virtud de un convenio con la Comunidad de Madrid—, dos manifestaciones bien diferentes y que en nada superan cualitativamente a las moribundas. La Fundación, al parecer, se concentrará en el aspecto formativo a través de las becas que ya concede y de su participación en el Instituto Internacional de Música de Cámara de la Escuela Superior Reina Sofía, aunque con la mala noticia de la supresión de sus actividades pedagógicas en colegios. El caso es que los ciclos a extinguir representaban tres pilares de la vida musical madrileña y en el caso de Los Siglos de Oro más que eso, pues se trataba de recuperar patrimonio y darlo a conocer en las mejores condiciones. Han sido desde el principio ciclos bien asentados, no precisamente caros de organizar, de una altísima calidad —equivalente a la de cualquiera de sus pares por el mundo adelante— y con un público fiel. Es demasiado fácil decir que eran elitistas o que el que quiera cultura que se la pague. Lo primero es cierto, no se trata de música para cualquier paladar, lo que no significa que haya que castigar a quien lo tenga exquisito, sino felicitar-se de estar allí, dando ejemplo de que por ahí llega también la educación de una sociedad que debe aspirar a lo mejor. Respecto a lo segundo, pues quizá, súbase el precio de las entradas, pídase a los abonados un esfuerzo, todo mejor que darles con la puerta en las narices. Por eso hay que recibir como la excelente noticia que es que el CNDM asuma a partir de la temporada próxima la organización de ese Ciclo de Lied que no debía morir. Como de los parados a los que se les supone que se aprovechan de un subsidio por el que han pagado durante su corta o larga vida laboral, hay quien piensa del público de los conciertos que va a disfrutar de una plusvalía generada por el esfuerzo ajeno y no que ese es un terreno abierto para cualquiera a través de una buena educación que también estamos en condiciones de exigir. Ya está bien de considerar la cultura como un privilegio que la sociedad no puede —y, por tanto, tampoco debe— pagarse. El día que de verdad nos falte seremos, si cabe —y cabe—, todavía más pobres.



Diseño
de portada
Argonauta
Foto portada:
B. Ealovega / Decca

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 y
Joan-Albert Serra

Jazz: Pablo Sanz

Libros: Enrique Martínez Miura

Consejo de Dirección: Manuel García Franco,
Santiago Martín Bermúdez, Barbara McShane,
Enrique Pérez Adrián, Pablo Queipo de Llano
Ocaña, Arturo Reverter

Departamento Económico: José Antonio Andújar

Departamento de publicidad
Cristina García-Ramos (coordinación)
cristinaramos@scherzo.es
Magdalena Manzanares
magdalena@scherzo.es

Relaciones externas: Barbara McShane

Suscripciones y distribución: Choni Herrera
suscripciones@scherzo.es

Colaboradores: Cristina García-Ramos

Impresión

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 TALENTO JOVEN



ANTONIO GALERA-LÓPEZ

Uno de los pocos antidotos para esta desolación que se ha instalado entre nosotros después de los años del delirio es presenciar de cerca el talento y el entusiasmo de algunas personas jóvenes que desmienten nada más conocerlas nuestra aceptación de la pesadumbre. Se han formado en España pero lo han hecho en contra de la atmósfera general de chapuza y desgana que durante demasiado tiempo lo ha impregnado casi todo, y desdichadamente también los ámbitos de la cultura. En un país donde el esfuerzo y el mérito son mirados con recelo ellos y ellas se han esforzado al máximo desde niños para dominar saberes muy difíciles. En un país donde para destacar conviene hacer lo que indica la moda y dar coba en ciertos ámbitos ellos y ellas han vivido durante muchos años consagrados a la tarea obsesiva del aprendizaje. En una atmósfera oficial en la que la facilidad demagógica y el comercialismo más barato se aceptan como rasgos fundamentales de la cultura popular ellos y ellas han elegido caminos minoritarios, especialidades que de antemano excluyen casi cualquier posibilidad de éxito rápido y masivo. La música clásica, por ejemplo. El flamenco más puro.

Por esos azares de la vida he conocido a dos jóvenes talentos en las últimas semanas. Uno es el pianista valenciano Antonio Galera-López. La otra, la cantaora de Huelva Rocío Márquez. Los dos tienen 27 años. Antonio Galera-López estaba de gira por Estados Unidos y unos cuantos amigos americanos y españoles le organizaron casi de un día para otro un concierto en una iglesia de Nueva York. Rocío Márquez había venido al festival de flamenco y en medio de una reunión en nuestra casa en la que también estaba la pianista Rosa Torres-Pardo se puso a cantar y nos dejó sobrecogidos. En la culturilla



ROCÍO MÁRQUEZ

española de ahora, tan alentada por la capitulación de los medios en apariencia más serios, la música clásica ha quedado encerrada en el gueto de lo que no es *cool*. Antonio Galera-López tiene la edad de ese público al que los periódicos españoles tratan de atraer con una demagogia tan penosa como inútil, pero lleva toda la vida preparándose para ser un pianista de música clásica, y justo ahora está empezando a desplegar la gran promesa de su talento. En la Collegiate Church de la calle 77 oeste, a unos pasos de la casa en la que vivió durante muchos años Miles Davis, en un piano algo viejo pero todavía poderoso de sonido, Antonio tocó Haydn, Brahms, Liszt, Debussy, Ginastera. Verlo y escucharlo tocar era ser arrastrado por el vendaval de su fervor por la música: casi tanto como conversar luego con él y sentir la fuerza intelectual y física de su curiosidad por el mundo y su disposición de aprendizaje, la mezcla de inseguridad y de obstinación sin la cual no se cumplirá nunca la promesa del talento joven.

Rocío Márquez tiene una de esas voces livianas y melódicas a las que muchas veces no se hace justicia en los escalafones del flamenco. La expresión de gratitud y asombro que el hecho de encontrarse en Nueva York hacía que irradian sus ojos era idéntica a la de Antonio Galera-López. Lo joven, según la ortodoxia de la época, es una variante de las tonterías de la moda. Rocío Márquez es una cantaora flamenca de la cabeza a los pies, y su voz delgada muestra toda su fuerza cuando se la escucha de muy cerca, cantando unos fandangos de Huelva, poniéndose concentrada y severa para cantar una debla. Qué privilegio asistir a la fase temprana de dos talentos que van a durar mucho y a crecer mucho, contra viento y marea.

Antonio Muñoz Molina

Música reservata

CLÁSICOS EN EL CINE

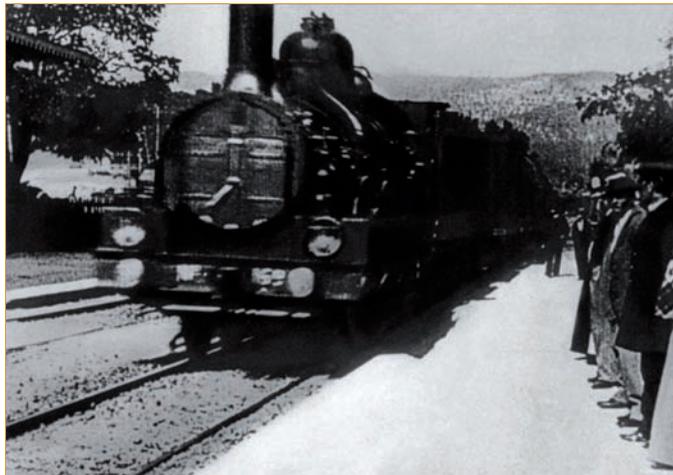
La primera sesión de los Lumière (el histórico 28 de diciembre de 1895 en el Gran Café del Boulevard des Capucins) estuvo acompañada por un piano y la *première* de Londres (20 de febrero de 1896) lo estuvo por un armónium, sustituido más tarde por una orquestina de salón. Había precedentes: las *Pantomimas luminosas* exhibidas en 1892 en el Museo Grévin se acompañaban con improvisaciones de Gaston Paulin, y el Praxinoscopio de Émile Reynaud (que su inventor describía como *Teatro óptico*, y que también ofrecía breves films de animación) contaba igualmente con acompañamiento musical. El cine nunca fue silencioso.

Dos teorías explican esa asociación de cine y música: la muy pragmática de Kurt London, que sostiene que se trataba simplemente de cubrir el ruido del proyector, y la reflexión más tardía de Hanns Eisler, que incide en la capacidad de la música para “conjurar el terror del espectador, semejante al del niño ante la oscuridad” (y el silencio, cabría añadir). Esta última, mucho más sutil, podría ampliarse al establecimiento gradual de lo que Noël Burch ha denominado “modo institucional de representación”, prefigurado en films de la primera década del s. XX como los de Zecca, Méliès o Feuillade, que culmina en los largometrajes de Griffith, donde ya se ha establecido y codificado un juego de “sintagmas de sucesión” (la terminología es igualmente de Burch) que alterna encuadres de distinto tamaño y angulación en aras de construir el *punto de vista* de un espectador ubicuo y omnisciente: la continuidad discursiva de la música permite diluir las fracturas visuales creadas por la disparidad de escala de los planos sucesivos, generando una unificación narrativa suprasegmental.

En 1908, Saint-Saëns compone la primera partitura filmica (para *L'assassinat du Duc de Guise*, de André Calmettes) y al año siguiente la Edison Film Corporation edita una antología de *music cut sheets* para acompañar sus films: Stephan Zemekis (que había sido alumno de Dvorak) y Giuseppe Becce (que lo había sido de Busoni) editaron colecciones de piezas características según el *ethos* emotivo de las diferentes secuencias, pero Max Winkler (que había sido archivero de una tienda de música) fue el primero en sistematizar el empleo de música de autores “clásicos” (Wagner, Mendelssohn, Grieg, Schubert, Liszt, Beethoven...) dado que sus obras no pagaban derechos. Victor Herbert realizaría en 1916 la primera partitura específica para un largometraje, construyendo un popurrí de temas de los antedichos para *The birth of a nation*: toda la música filmica posterior bebería en las fuentes de esos nombres históricos. Los tiempos de Bernard Herrmann o de Alex North estaban aún muy lejanos.

No cabe criminalizar esta usurpación funcional: se trata de una consecuencia de la asemantividad de la música que, fuera de su contexto, colabora en la construcción del sentido de modo capital: nunca se habrá expresado la *ingravidez* (y

no ya la ingravidez espacial, sino la inherente a la propia danza, como tan conmovedoramente la describiese Goethe en *Werther*) de forma más poética que la debida a la inclusión de *An der schönen blauen Donau* en la banda sonora de *2001, a space odyssey*, de Stanley Kubrick: tan sólo esa secuencia justificaría por sí misma la apropiación de la, mal llamada, *música clásica* para fines ajenos a su origen. No hace falta referirse al *Requiem* o a *Lux aeterna* de Ligeti, presentes en ese mismo film: el propio compositor describió esas obras de su periodo micropolifónico como “una especie de música de la naturaleza que estuviera siempre ahí: la música de las esferas, que suena de manera incesante”, aceptando la sugestión cósmica explícita en la cinta (eso sí: 25 años más tarde). Kubrick utilizó piezas históricas en su cine de modo reiterado: el caso del *Andante del Trío en mi bemol D. 929* de Schubert en *Barry Lyndon* es notable, no



ya por el extraordinario poder emotivo provocado por la pieza desde su aparición (el primer encuentro amoroso de los protagonistas, al claro de luna), sino por la desfachatez en su empleo, toda vez que la música es posterior en medio siglo a la época ficcional. El anacronismo no menoscaba su efecto, directo e instantáneo, creado por la intemporalidad de la música, por su cualidad de *presente continuo*.

Numerosísimos ejemplos nutrirían un posible inventario de films en los que la música histórica es un componente funcional de eficacia incuestionable: el *Adagio de la Séptima* de Bruckner en *Senso*, el film de Visconti, el *Requiem* de Verdi en *La notte di San Lorenzo* de los hermanos Taviani, el tratamiento como *leitmotiv* variado del *Liebestraum* de Liszt en *All that heaven allows* de Douglas Sirk o el sublime *Kyrie* de la *Misa en do menor K. 427* de Mozart en la no menos sublime *Un condamné à mort s'est échappé* de Robert Bresson son ejemplos cimeros. En algún caso, el tratamiento de la música asume procedimientos de segmentación y recomposición que remedan el propio montaje cinematográfico: es especialmente brillante la utilización del *Heilige Dankgesang* del *Cuarteto en la menor op. 132* de Beethoven en *Prénom Carmen*, de Godard o la, más exquisita aún sin cabe, de fragmentos de los *Opp. 117, 118 y 119* de Brahms en *Rendez-vous à Bray*, el excepcional film de André Delvaux.

En todo caso, ese trasvase de la música del concierto (o la ópera) a la cinematografía al margen del origen de aquella y, sobre todo, el éxito de tal operación, justifica una máxima antigua y sólo en apariencia cínica: la que establece que “en arte, el robo solamente está permitido si va seguido de asesinado”. Porque el problema radica en que, tras asistir a su utilización cinematográfica, es muy difícil hurtarse al recuerdo de las imágenes asociadas al volver a escuchar la música independientemente.

El Corte Inglés, todo un clásico

En El Corte Inglés encontrará siempre el más amplio catálogo de música clásica. Con todos los estilos, grabaciones históricas, intérpretes y compositores.

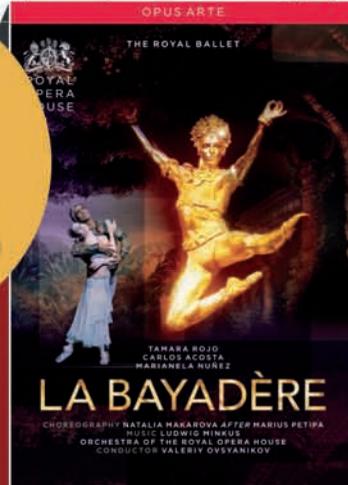
Incluso disponemos de un Servicio de Encargos que localizará para usted la música que desee.

Tras años de experiencia y tradición, los amantes de la música clásica siguen eligiendo el Espacio de Música de El Corte Inglés. Todo un clásico.



Del 1 de abril al
31 de mayo de 2012.

50%
descuento
en una selección
de DVD.



espacio
de música

espaciodemusica.elcorteingles.es/clasica



www.elcorteingles.es

CON NOMBRE PROPIO

Canciones en transformación

ANTONY





Willem Dafoe, Marina Abramovic, Antony y Robert Wilson durante los ensayos en el Teatro Real de Madrid

Cantante, compositor, artista visual de postín y último heredero de la vanguardia neoyorquina en su refundación warholiana, Antony Hegarty lleva años vendiendo cantidades más que respetables de discos nacidos con aparente vocación de oscuridad (el nombre de su sello americano, Secretly Canadian, refleja con ironía tal vez involuntaria ese secretismo que lleva 30 años siendo parte integral de lo que aún llamamos música independiente). La razón principal es que ofrece algo que el pop con aspiraciones de arte mayor hace tiempo que ignora: canciones. Y no cualquier cosa, sino miniaturas intensas de aguda invención melódica y estilo incalificable que navegan entre el *music ball*, el cabaret, la música contemporánea y esas canciones populares inglesas llenas de espectros y doncellas moribundas.

Antony and the Johnsons, su primer disco con una banda de formación variable que junta músicos de formación clásica como la chelista Julia Kent con veteranos del rock alternativo como el batería Parker Kindred, vio la luz en 1998 en Durtro, el sello de David Tibet, figura capital del *underground* británico y factótum de los muy psicodélicos Current 93. Lou

Reed, siempre atento a la aparición de espíritus afines, reparó en la singularidad de su pop de cámara y le invitó a cantar en *The Raven* (2003), una colección de adaptaciones musicales de cuentos y poemas de Poe. *I Am a Bird Now* no llegó hasta siete años después, pero, más allá de un nuevo fervor soul, es esencialmente una vuelta de tuerca más al estilismo barroco y a ratos siniestro de su predecesor. “Hay un fantasma en el horizonte/cuando me vaya a la cama/¿Cómo voy a dormir?/¿Cómo va a descansar mi cabeza?” canta en *I Hope There’s Someone*, una muestra más del talento de Hegarty para pergeñar canciones emocionantes y vestir las con perversa medida, pero también de una ausencia de humor tan absoluta que llega a molestar. Esta vez, ayudado por una distribución en condiciones y su aparición en un par de bandas sonoras, se coló en el Top 20 británico y ganó un premio Mercury. Desde entonces ha grabado dos más con los Johnsons (*The Crying Light*, quizás mejor acabado; *Swanlight*, más ambicioso) que añaden arreglos cada vez más cercanos a la música clásica y una orquesta de cámara al completo sin alterar demasiado la fórmula.

Antony Hegarty ha escrito buena parte de las canciones que se escuchan *The Life and Death of Marina Abramovic*, una pieza dramática con música y *performances* dirigida por Robert Wilson e inspirada por la peculiar artista serbia. Es fácil ver el proyecto como el último paso en esta extraña transformación de la *drag queen* de la modernidad exquisita en uno de esos artistas “serios” que ya nos hemos acostumbrado a ver en auditorios y teatros en vez de las salas de conciertos donde algunos los preferiríamos. Por supuesto el caso de Hegarty tiene truco. Él nunca dudó de su naturaleza de artista ni ha tenido que abandonar pretendidos principios rockistas en una de esas renunciaciones que a veces pasan factura.

Jaime Suñén

Madrid. Teatro Real. 11, 12, 13, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22-IV-2012. **The Life and Death of Marina Abramovic**, una creación de Marina Abramovic y Robert Wilson, música de Antony y William Basinski.

Sen Batuta

MILAGRO EN ORENSE

SEN BATUTA



cuarta temporada MUSICA DE CAMARA

Sen Batuta es un ciclo de música de cámara más que benemérito que lleva cuatro años celebrándose en Orense. Lo patrocina el Ayuntamiento de la ciudad, lo organiza la Concejalía de Cultura del mismo y lo coordina Cibrán Sierra. Antes de cada concierto hay una charla en la que el público se encuentra con los artistas, se

elabora igualmente una guía didáctica de su contenido y, además, lo graba la Radio Gallega. Esta temporada han aparecido por allí gentes como Aarón Zapico y Forma Antiqua, Alain Meunier o David Kadouch y todavía quedan el Trío Rödberg —5 de abril con obras de Gade y los hermanos Mendelssohn— y los cuartetos

Hagen —2 de mayo con los Cuartetos n.ºs 12 y 15 de Beethoven— y Quiroga —7 de junio con *La muerte y la doncella* de Schubert y *Black Angels* de Crumb. Enhorabuena a todos: a los organizadores, a los oyentes y a los intérpretes que actúan en tan buen ambiente. Ideas así merecen sobrevivir a cualquier recorte.

Orense. Paraninfo del Instituto Otero Pedrayo. 5-IV-2012. Trío Rödberg. Obras de Gade y Felix y Fanny Mendelssohn.

Plural Ensemble

HOMENAJE
A OLAVIDE Y MÁS

El día 9, dentro de su Ciclo 20/21, y en el Museo Reina Sofía, el CNDM nos propone un apasionante homenaje a Gonzalo de Olavide (1934-2005), uno de los nombres más significativos de la composición española de los últimos decenios. Arturo Tamayo se pondrá al frente del Plural Ensemble para dirigir seis obras del madrileño: *Índices*, *En siete límites*, *Quasi una cadenza*, *Alternante*, *Varianza* y *El cántico*. Siguiendo con la actividad del Plural, y ya en su propio ciclo, Zsolt Nagy dirigirá el día 24 un programa dedicado a *Música en Europa del Este en el siglo XXI*. Y el 9 de mayo se cerrará temporada con una sesión

que reunirá obras de Wolfgang Rihm —en su sexagésimo aniversario— y Alban Berg, dirigidas por Fabián Panisello y con Ema Alexeeva, Alberto Rosado y Siegfried Mauser como solistas.

Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 9-IV-2012. Plural Ensemble. Director: Arturo Tamayo. Obras de Olavide. Auditorio Nacional. Plural Ensemble. Director: Zsolt Nagy. Obras de Medek, Tihanyi, Wielecki, Berger y Radvilovich.



OLAVIDE

Ciclo de Grandes Intérpretes

RADU LUPU: VUELVE LA LEYENDA

El rumano Radu Lupu es una de las leyendas vivas del piano. Perteneciente a una generación —hay tres años de diferencia en la fecha de nacimiento entre ellos— que une al suyo los nombres de Martha Argerich, Nelson Freire, Maria João Pires o nuestro desaparecido Rafael Orozco, desde el principio de su carrera impuso una personalidad arrolladora, una suma insólita de capacidad técnica e inteligencia interpretativa que le llevó a convertirse en una de las grandes referencias del piano contemporáneo. Estudiando con Florica Musicescu algo le llegó sin duda del gran Dinu Lipatti, como de la gran escuela rusa a la hora de trabajar con Neuhaus. Pero la verdad es que Lupu sobrepasa esos conceptos de escuela, los hace suyos y los transforma en un estilo inconfundible. Es desde siempre uno de los grandes y, como tal, su presencia el martes 10 en el Ciclo de Grandes Intérpretes de la Fundación Scherzo es una de las citas más esperadas de la temporada. Su programa, además, es intenso donde los haya, repleto de buena música y se diría que, aun incluyendo tres obras canónicas, poco convencional. Comenzará con el *Preludio, coral y fuga* de César Franck, proseguirá con los *Impromptus D. 935* de Schubert y concluirá con el segundo cuaderno de *Preludios* de Debussy. Es decir, un recorrido por músicas intensas y ensimismadas, difíciles de hacer pero transidas de esa emoción que el público pide siempre que le transmitan los artistas grandes.

Madrid. Auditorio Nacional. 10-IV-2012. Radu Lupu, piano. Obras de Franck, Schubert y Debussy.

Rafa Marín

LUPU



MILANOV

Asturias, Tenerife, Córdoba, Santiago

NUEVOS TITULARES EN LAS ORQUESTAS ESPAÑOLAS

A pesar de la crisis, las orquestas siguen vivas y algunas culminan sus procesos de cambio de sus directores titulares. En el caso de la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias será el búlgaro Rossen Milanov quien suceda al chileno Maximiano Valdés tras dieciséis años de titularidad al frente de una orquesta que le debe mucho de su indudable crecimiento a lo largo de ese periodo. La OSPA ha creado también el puesto de principal invitado, que ocupará el británico David Lockington. La Orquesta Sinfónica de Tenerife, por su parte, ha nombrado al polaco Michal Nesterowicz como su nuevo titular sucediendo a un Lü Jia que no hizo olvidar los mejores momentos de su antecesor y verdadero motor del cambio de rumbo de la formación canaria, Víctor Pablo Pérez. Por su parte, la Orquesta de Córdoba ha designado a Lorenzo Ramos como sucesor del venezolano Miguel Hernández Silva, cuya carrera necesitaba seguramente subir un peldaño. Hay que recordar, igualmente, que a finales del pasado mes de enero, la Real Filharmonía de Galicia optaba por su principal director invitado, el británico Paul Daniel, para suceder a Antoni Ros-Marbà al frente de la magnífica formación compostelana.



NESTEROWICZ

Del Liceu al Palau

ALGO MÁS QUE “PROBLEMAS DE GOBERNANZA”

La crisis que sacude la vida musical catalana parece remitir en los últimos días, aunque permanece la inquietante sensación de que la respuesta de los políticos a los problemas que afectan al Liceu y el Auditori atajan sólo algunos síntomas, mientras la enfermedad sigue su curso. En el caso del Liceu cabe hablar, sin tapujos, de una crisis cerrada en falso, pues ninguno de los problemas estructurales y de gestión que padece el emblemático coliseo lírico barcelonés ha sido ni tan siquiera abordado. Se desactivó una huelga a tiempo para salvar las funciones de *La bohème*, pero siguen en pie las reivindicaciones de los trabajadores, que exigen, por todos los medios a su alcance, la dimisión del director general del teatro, Joan-Francesc Marco, como señal clara e inequívoca de una voluntad política de cambio que de momento ha quedado reducida a bien poca cosa. En su comparecencia ante los diputados de la comisión de cultura del Parlament de Catalunya, el consejero de Cultura, Ferran Mascarell admitió que el Liceu tiene un “problema de gobernanza” desde hace años, “con un plenario y un ejecutivo donde la presidencia no es continua y cambia cada dos años”. Es, por tanto, “un sistema poco operativo, poco sólido”. Pero esto se habrá superado, dijo, en septiembre, a partir de la nueva temporada, “para conseguir que el Liceu siga siendo un centro de referencia internacional”. Lamentó la pérdida de recursos por patrocinio por la “coyuntura económica”, pero también “porque se ha perdido el espíritu del Liceu como una cosa de todos, algo incuestionable hace unos años”. Según dijo, entre 2007 y 2012 los ingresos propios (entradas y mecenazgo) del teatro lírico han bajado un 5,2% y las



aportaciones de las Administraciones que lo sustentan han disminuido el 15,1% (la de la Generalitat se ha reducido el 5,6%; la del Ministerio, el 9,9%; la del Ayuntamiento, el 33%, y la de la Diputación, el 52%). “Si estos recortes han ocurrido en apenas cinco años, es que algo hay que analizar, comprender y resolver”, dijo.

Ahora falta lo más importante: concretar medidas,

acometer cambios urgentes, renovar cargos, cambiar modelos caducos y apostar por la profesionalidad, es decir, colocar en puestos clave a personas con acreditada solvencia profesional, ideas y capacidad de liderazgo. Casi nada.

Mientras se abre el compás de espera en el Liceu, el Auditori da un paso en la solución de su crisis con el nombramiento de Joaquim

Garrigosa (Barcelona, 1955) como nuevo director de la institución, cargo en el que sustituirá a Oriol Pérez Treviño. Tras apenas seis meses en el cargo, Pérez Treviño presentó su renuncia el 20 de febrero pasado, después de que el consorcio de la institución “constatara un uso indebido de sus potestades” en la administración de fondos públicos. Pérez Treviño, sin embargo, negó que hubiera hecho un uso indebido de la tarjeta de crédito con la que contaba gracias al cargo que ostentaba, con gastos que algunas fuentes apuntan que serían de unos 10.000 euros, y afirmó que devolverá el dinero si así se decide. Y lo que está claro es que, al margen de esta actuación indebida, en la caída de Pérez Treviño hay demasiados puntos oscuros, algunos con ecos de venganza por su drástico cambio en la orientación y gestión del Auditori.

Doctor en Historia por la Universidad Autónoma de Barcelona, Garrigosa es gerente del Patronato Municipal de Música de Vila-seca y director del Conservatorio de este municipio desde 1996. Conoce el Auditori — dirige su Ciclo Coral— y es asesor de programación musical del Auditorio Josep Carreras de Vila-seca. Preside la Sociedad Catalana de Musicología del Instituto de Estudios Catalanes y la Escuela de Pedagogía Musical-Método Ireneu Segarra y anteriormente fue responsable de Enseñanzas Musicales y Artísticas en el Departamento de Enseñanza de la Generalitat. Llega al Auditori en un momento crítico y deseamos sinceramente que tenga más suerte que Treviño y consiga poner los cimientos de la profunda renovación que debe acometer el Auditori para ser, de verdad, el motor de la creación musical que necesita Barcelona.

Javier Pérez Senz

VI Concurso Internacional de Violonchelo Carlos Prieto

Del 27 de AGOSTO al 1 de SEPTIEMBRE, 2012
Morelia, Michoacán, México

PREMIOS

- Primer Lugar: \$ 10,000 dólares americanos
- Segundo Lugar: \$ 5,000 dólares americanos
- Tercer Lugar: \$ 2,500 dólares americanos

JURADO

Jesús Castro-Balbi | José Luis Gálvez | William Molina
Philippe Muller | Aldo Parisot | Asier Polo | Carlos Prieto

www.concursointernacionalcarlosprieto.com
*Más información en: info@concursointernacionalcarlosprieto.com

Consejo para la Cultura a las Artes | Gobierno del Estado de Michoacán | Ayuntamiento de Morelia

Conciertos, exposiciones y puertas abiertas

25 AÑOS DEL PALAU DE LA MÚSICA DE VALENCIA

Hace veinticinco años —el 25 de abril de 1987— se abrió el Palau de la Música de Valencia. Eran los tiempos en los que la política de nuevos auditorios daba esos frutos que hoy en plena crisis no deben olvidarse: la consolidación del público de siempre, la creación de nuevas audiencias y su fidelización a espacios adecuados y la posibilidad para las orquestas —muchas de ellas de nueva creación— de tener una sede en la que ofrecer sus conciertos con plenas garantías. El Palau ha sido ejemplo de ello y, al mismo tiempo, de una programación que ha atraído a Valencia a las mejores orquestas y solistas del mundo. Y precisamente la Orquesta de Valencia, bajo la dirección de su titular Yaron Traub, será la gran protagonista —el miércoles 25 precisamente— del concierto conmemorativo, en cuyo programa figuran las mismas obras que se interpretaron en el inaugural. En la primera parte se ofrecerán la *Marcha burlesca* de Manuel Palau y el *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, éste con José María Gallardo del Rey como solista. En la segunda mitad se podrá escuchar en versión de concierto *La vida breve* de Manuel de Falla, que contará con la participación del Cor de la Generalitat Valenciana y un reparto que encabeza la soprano Cristina Gallardo-Domàs en el papel de Salud, junto a la mezzosoprano Cristina Faus como Abuela, los tenores Vicente Ombuena como Paco y Gustavo Peña como Voz de la Fragua, y los barítonos Josep Miquel Ramón como Manuel y Alfredo García en el papel de Tío Salvador. La cantaora Ginesa Ortega y la bailarina Nuria Pomares completan el reparto. Asimismo, tanto la Orquesta de Valencia como la Banda Municipal de Valencia, que comparten sede en el Palau de la Música, interpretarán juntas, el día 28, por primera vez en su historia, un programa conmemorativo con obras de compositores valencianos.

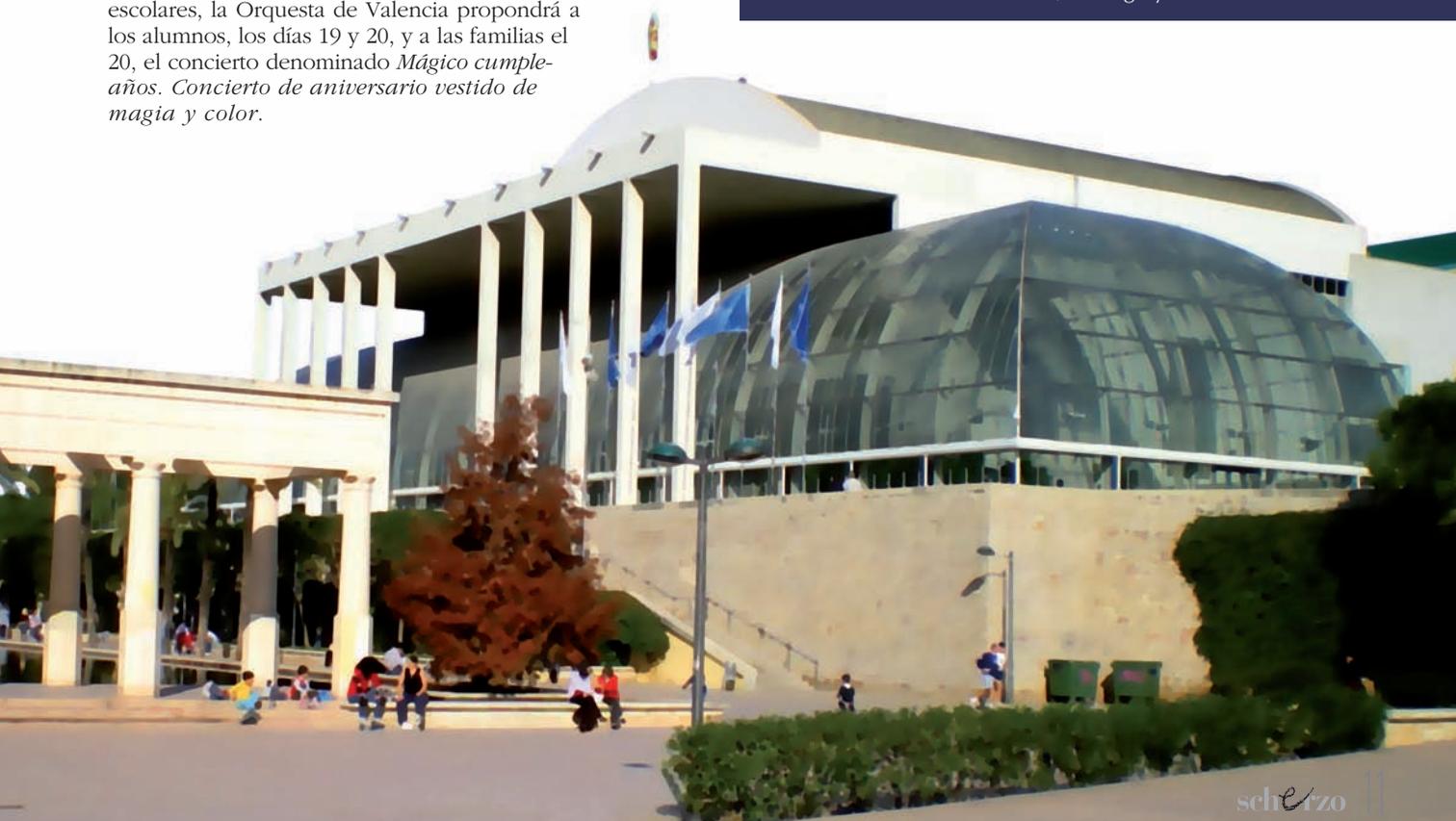
Dentro de las actividades destinadas a los escolares, la Orquesta de Valencia propondrá a los alumnos, los días 19 y 20, y a las familias el 20, el concierto denominado *Mágico cumpleaños. Concierto de aniversario vestido de magia y color*.

A través de la música y de una sencilla dramaturgia, el mago-narrador Nacho Diago, explica a los más jóvenes la historia del Auditorio, estrechamente vinculada al río Turia y a la intensa vida musical, cultural y lúdica que Valencia desarrolla en un espacio destinado al uso y disfrute de todos, como es el viejo cauce ajardinado.

Por otra parte, desde el 29 de marzo hasta el 15 de julio se puede visitar, en la sala de exposiciones del propio Palau, la muestra *Cantantes líricos de la Comunidad Valenciana 1850-1950*, dedicada a las grandes voces valencianas del pasado y que recoge la vida y trayectoria de más de cien cantantes líricos, entre ellos Elena Sanz, Lucrecia Bori, Concha Dahlander, Antonio Cortis, María Llácer, Cora Raga, Luisa Fons, Luis Muñoz-Degrain, Manuel Izquierdo, Vicente Balles-ter, Juan Voyer o Consuelo Mayendia. La exposición, ordenada cronológicamente, muestra una o más ilustraciones de cada cantante, ya sea en grabado, foto o reproducción pictórica, y también incluye carteles, críticas o gacetillas de periódicos de la época, documentos y objetos. Una muestra única, no sólo por la recuperación personal de estos artistas locales sino también por la importancia del material expuesto.

El 29 de abril será día de puertas abiertas en el que los visitantes podrán recorrer las diferentes salas del Auditorio, el vestíbulo de los Naranjos —en el que se podrá ver una muestra con las felicitaciones de veinticinco artistas que han tenido vinculación con el Palau— o las dos salas de exposiciones, todo ello ambientado con música y actuaciones.

Valencia. Palau de la Música. 25-IV-2012. Gallardo del Rey. Gallardo-Domàs, Faus, Ombuena. Cor de la Generalitat Valenciana. Orquesta de Valencia. Director: **Yaron Traub.** Obras de Palau, Rodrigo y Falla.



Superada una grave crisis

UNA *BOHÈME* CON ORGULLO LICEÍSTA

Gran Teatro del Liceo. 27, 28, 29-II-2012. Puccini, **La bohème.** Fiorenza Cedolins/ María Luigia Borsi/María José Siri, Ramón Vargas/Teodor Illincai/Roberto Aronica, Ainhoa Arteta/Eliana Bayón/Ainhoa Garmendia, Christopher Maltman/Borja Quiza/ George Petean, Gabriel Bermúdez/Manel Esteve Madrid, Carlo Colombara/Felipe Bou. Director musical: **Víctor Pablo Pérez.** Director de escena: **Giancarlo del Monaco.** Producción del Teatro Real de Madrid.



A. Borill

Ramón Vargas y Fiorenza Cedolins en *La bohème* de Puccini en el Liceo

BARCELONA El arrollador lirismo de *La bohème* vuelve al Liceu tras superar, de momento, la crisis más aguda en su reciente historia. La retirada del ERE tras la amenaza de huelga, o el inquietante “cambio de modelo” en la gestión del teatro anunciado por el consejero de Cultura, Ferran Mascarell, añaden tensión a un montaje que puede leerse en clave de afirmación del orgullo liceísta. Así lo acredita la vibrante respuesta de orquesta y coro, dirigidos por Víctor Pablo Pérez con una justa combinación de pasión, rigor y sentido del detalle. Es su primer Puccini, y apuesta por la efusividad lírica, recreando el sentido y los detalles de una escritura orquestal opulenta y a la vez refinada: auténtica pintura de sentimientos que traduce en música las alegrías y penas de los jóvenes bohemios más famosos del repertorio. Y esa pintura de ambientes y emociones tiene su fiel reflejo

escénico en la lujosa y detallista producción del Teatro Real de Madrid firmada por Giancarlo del Monaco, que regresa al Liceu casi una década después de su estreno. La transición del primer acto al segundo, a telón alzado, es un momento de magia teatral y el clima poético crece en un tercer acto de gran belleza. La cruz del montaje es que obliga a realizar un segundo descanso en el paso del tercer al cuarto acto que rompe el hechizo teatral.

Auténtico desfile de cantantes en las 18 funciones programadas. A Fiorenza Cedolins le falta un punto de fresca lírica para el papel de Mimì, pero hace suyos los momentos de mayor intensidad, en especial la escena final. Muy lírica y juvenil María Luigia Borsi, aunque un poco verde, y muy bien María José Siri, por amplitud y fraseo incisivo. Ramón Vargas esculpe cada frase con maestría, pero el poder de su registro agudo es hoy más

limitado. Por su parte, Teodor Illincai y Roberto Aronica mostraron un canto más monótono, pero con más potencia y *squillo*. Ainhoa Arteta fue, de lejos, la mejor Musetta, de irresistible presencia escénica y riqueza expresiva; Eliana Bayón y Ainhoa Garmendia cumplieron muy dignamente. Christopher Maltman firma un Marcello más deslumbrante por la potencia vocal y los vigorosos acentos que por el estilo. Borja Quiza apenas resultó audible y George Petean, sin problemas de volumen, pero de canto más monótono. Carlo Colombara, por la nobleza de acentos, y Felipe Bou, por su gran musicalidad, dieron vida a Colline, mientras que Gabriel Bermúdez y Manel Esteve Madrid (Schaunard) y Valeriano Lanchas (Benóit/Alcindoro) completaron el reparto con solvencia vocal y gran acierto teatral.

Javier Pérez Senz

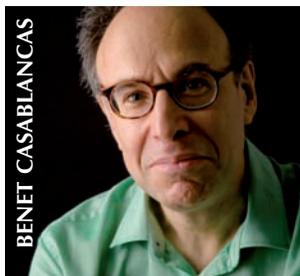
Estreno de Benet Casablanças

DAR SONIDO A LA OSCURIDAD

Barcelona. Palau de la Música. 27-II-2012. **Joaquín Achúcarro**, piano. Filarmónica de Londres. Director: **Vladimir Jurowski**. Obras de Casablanças, Mozart y Brahms.

Benet Casablanças (Sabadell, 1956) goza en este momento del privilegio de ser uno de los compositores españoles que más y en mejores condiciones consiguen estrenar sus obras y es prueba de ello el hecho de que con muy pocos días de diferencia se interpretasen obras suyas en Barcelona, Madrid, Seattle y París. En la misma semana en que la OBC programaba en el Auditori el estreno en Barcelona de *Alter Klang*, el Palau de la Música asumía, en el concierto que nos ocupa, el estreno absoluto, a cargo la Orquesta Filarmónica de Londres, de *Darkness visible*, la obra orquestal que sigue a *Alter Klang* y que junto a *The Dark Backward of Time* completa una trilogía de obras del autor que reelaboran, de algún modo, otras obras de

ámbito extramusical. Si en *The Dark Backward of Time* (2005) el referente era *La tempestad* de Shakespeare y en *Alter Klang* (2006) la pintura de Paul Klee, en *Darkness visible* (2009), el referente es la frase “Es la primera luz, que no es sino oscuridad visible” de *La hora del diablo* de Fernando Pessoa, basada, a su vez, en *El paraíso perdido* de Milton. *Darkness visible* es una obra para gran orquesta en un único movimiento de aproximadamente un cuarto de hora de duración que intenta dar sonido a la oscuridad. Para lograrlo, Casablanças crea, sobre una densa textura contrapuntística, una especie de magma sonoro del que emergen, momentáneamente, breves motivos y figuras rítmicas, claramente caracterizadas —criaturas de la oscuridad—



que regresan pronto a la vibración de fondo. Jurowski y la Filarmónica de Londres se tomaron muy en serio el estreno de esta obra nada fácil y ofrecieron de ella una interpretación que pareció muy correcta. La sesión continuó con la *Sinfonía n.º 38 “Praga” K. 504* de Mozart, una de las grandes sinfonías del de Salzburgo que, bien conducida por Jurowski, recibió una interpretación repleta de detalles —infrecuente en las grandes “filarmónicas”

cuando abordan Mozart— que ponía de relieve la sabiduría del contrapunto mozartiano maduro y la bellísima escritura para las maderas. Una versión muy buena que no fue sublime por una cierta rigidez rítmica especialmente en los ostinatos. En la segunda parte, tuvimos uno de los grandes conciertos para piano del romanticismo, el exigente *Segundo* de Brahms con Joaquín Achúcarro como solista. Orquesta y piano empezaron bien, pero sintonizados en ondas diferentes; mediado el desarrollo del primer movimiento aquello ya empezó a sonar: orquesta y solista respiraban ya el mismo aire y así se siguió hasta el final. Finalmente, gran éxito, uno más, de Achúcarro en el Palau.

Xavier Pujol

Temporada de Ibercamera

UN MAHLER AUSTERO Y EXPRESIVO

Barcelona. Auditori. 12-III-2012. Orquesta Nacional de Francia. Director: **Daniele Gatti**. Mahler, *Novena Sinfonía*.

Después del éxito obtenido por la Orquesta Nacional de Francia y su titular, Gatti, la temporada pasada, Ibercamera vuelve a apostar por ese binomio y lo hace con gran acierto. Gatti ha sacado al conjunto, si no de una decadencia, sí al menos de una etapa de altibajos que se prolongaba demasiado tiempo. La Orquesta ha vuelto a ser una de las grandes, con peculiaridades muy francesas (la claridad antes que nada, por ejemplo). Esta vez el envite era grande: la *Novena Sinfonía* de Mahler. Muchas cosas hay en esta música epigonal, destinal y póstuma, y demasiadas le ha añadido una larga costumbre de venerar el testamento mahleriano, dar vueltas metafísicas a su profundidad —amor,

muerte, transcendencia son términos que se repiten cuando se habla de esta sinfonía—, bucear en el humus ciertamente complejo del que surge (por si fuera poco la angustiada personalidad del compositor, la descomposición total de su mundo y de todo un mundo). Bien está. O no tan bien, depende de la finura de los críticos de la obra. Sin duda Gatti conoce todo eso, pero también sabe no marear la perdiz y centrarse en la lectura de la partitura, la lectura intensa, sacarle todo el jugo pero no desde un “parti pris” conceptual, ideológico, sino desde la exhaustiva exploración musical. Exhaustiva, pero austera. Fue un Mahler especialmente austero, de línea clara (por robarle la expresión a Luis

Alberto de Cuenca). Y, por austero, expresivo sin retórica. Gatti en el podio no era un investigador del debatido tema de la unidad de una obra que parece —insisto, parece— no tener ninguna. Leyó rigurosamente, describió y expuso, eso sí, de manera muy inteligente, fruto de mucho estudio y de un conocimiento de la partitura en su conjunto y en su detalle. En los dos tiempos lentos inicial y final, contrastó planos, volúmenes, dinámicas, dominó la extensión y la densidad de la escritura orquestal. Los movimientos centrales fueron una muestra perfecta de cómo por la minuciosidad se llega a la expresividad, burlesca, sarcástica, muy mahleriana en el caso del segundo, no menos mahleriana en el

caso del tercero, esta vez por medio de algo tan del compositor como la mezcla y alternancia de la seriedad con la comicidad llevada hasta lo grotesco. El Adagio final, es sabido, es otro mundo. Y ahí Gatti en la exposición de los afilados y afinados agudos, al borde del silencio, o rotos por el silencio, consiguió una tensión memorable. La mención de la sección de cuerdas, de los primeros atriles, del concertino es aquí obligada. Esa tensión fue perfectamente transmitida al y percibida por un público que participó de ella y que aguantó casi sin respiración casi un minuto antes de prorrumpir en los aplausos de una necesaria catarsis.

José Luis Vidal

Ciclo de la OBC

BUENA COSECHA

Barcelona. Auditori. 26-II-2012. Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Director: **Lothar Zagrosek**. Obras de Parra y Mahler. 2-III-2012. OBC. Director: **Josep Pons**. Obras de Casablanca y Shostakovich. 18-III-2012. **Alba Ventura**, piano. OBC. Director: **Howard Griffiths**. Obras de Sor, Ravel y Mozart.

El estupendo director alemán Lothar Zagrosek abrió su concierto de debut con la OBC con dos obras del joven compositor catalán Hèctor Parra que muestran su fascinación por la plasticidad del sonido, *Karts-Chroma II* (2006), y el estreno de *Infall-Chroma*, encargo de la orquesta barcelonesa. El propio Parra salió al escenario para dar pistas al público sobre sus ideas musicales: la orquesta tocó dos breves secuencias de su nueva obra, y ese anticipo sirvió para captar mejor el valor expresivo de las texturas y tensiones que genera, los colores que

explora, las potentes imágenes sonoras que construye. Zagrosek logró un rendimiento de la OBC por encima de la media en una versión de la *Quinta Sinfonía* de Mahler planificada con pulso firme, narrada con fluidez, tensión en los contrastes, elocuencia en el fraseo —y máxima brillantez.

Buena racha para la música catalana, y en especial para Benet Casablanca, quien, en la misma semana en que Jurowski estrenaba en el Palau *Darkness Visible* con la Filarmónica de Londres, pudo darse el gusto de escuchar una sensacional versión de *Alter Klang*

(2006) a cargo de Josep Pons, que resaltó los hallazgos de una escritura de refinado virtuosismo y cálida expresividad. En la *Octava* de Shostakovich, Pons trató de equilibrar, no siempre con éxito, las estremecedoras dinámicas de una obra ya de por sí impactante, ante una orquesta que dio rienda suelta a su más contundente pegada sonora. Por su parte, el británico Howard Griffiths, en su debut con la OBC, mostró su impecable oficio en un programa con dos alicientes: la recuperación de una suite del ballet *Cendrillon*, de Ferran Sor, a partir del trabajo de recons-

trucción del musicólogo Sergi Casademunt editado por Tritó: música ligera, brillante, con citas y recreaciones de algunas de las arias más conocidas de *Las bodas de Figaro*. El regreso de Alba Ventura es el segundo aliciente: cada vez mejor pianista, ofreció una deslumbrante versión del *Concierto en sol* de Ravel, refinada y al tiempo sensual, con un sonido claro y un virtuosismo sin trampas. Griffiths cerró el programa con una aseada versión de la *Sinfonía n.º 36 "Linz"*, correcta y profesional.

Javier Pérez Senz

La BOS cumple 90 años

NUEVOS CAMINOS

Palacio Euskalduna. 8-III-2012. Anne Schwanewilms, soprano; Lilli Paasikivi, mezzosoprano; Stig Andersen, Arnold Bezuyen, Jon Fredric West, tenores; Fernando Latorre, barítono. Coro Easo. Coral Andra Mari. Coro Araba. Sinfónica de Bilbao. Director: **Günter Neuhold**. Schoenberg, *Gurrelieder* (versión de Erwin Stein).

BILBAO Cumplía noventa años la Sinfónica de Bilbao y los celebró con el estreno en Euskadi de los *Gurrelieder* de Schoenberg, una obra descomunal que supone un reto para cualquier orquesta incluso en la versión (aliviadora) de su alumno Erwin Stein. Estamos en el mundo del romanticismo tardío, en la búsqueda de nuevos caminos desde un punto de partida claro: Wagner. Günter Neuhold se mueve muy bien en ese espacio, y es ahí donde da lo mejor de sí mismo, donde asume el valor de la tradición, donde asegura en todo momento orden y seriedad, conocimiento y equilibrio, fortaleza orquestal y tensión dramática. Suyo será también parte del mérito en lo que se refiere al rendimiento de la orquesta, que estuvo contundente y plena de sonoridad en una noche para ella muy



especial. Neuhold rara vez *llena*, pero esta vez se anotó uno de sus mayores triunfos en esta ciudad con una obra quizás no popular pero sí abierta a un sinfín de posibilidades expresivas.

El reparto, magnífico sobre el papel, lo fue pero con reservas. De Stig Andersen (Waldemar) hay que alabar ante todo la valentía por sustituir a Torsten Kerl con unos pocos días de antela-

ción, pero su actuación se vio ensombrecida por un evidente cansancio vocal. Por su parte, Anne Schwanewilms, de canto elegante y delicado, rozó la inexpresividad en una Tove ampliamente superada por la marea orquestal; en cambio, la mezzosoprano Lilli Paasikivi estuvo emotiva y vocalmente sólida en la *Canción de la paloma*. Muy adecuados asimismo Arnold Bezuyen en el Bufón Klaus, Fernando Lato-

re en Bauer y, sobre todo, Jon Fredric West en el Narrador, con un relato enfático a la par que intenso. Y buenas palabras también para los tres coros (dos guipuzcoanos y uno alavés), que debieron de hacer un esfuerzo enorme para unirse con gran dignidad a esta cita histórica que pone el listón muy alto para el centenario.

Asier Vallejo Ugarte

Undécima edición del festival

RUSIA CONQUISTA BILBAO

Bilbao. Palacio Euskalduna. Festival Musika-Música. 2/4-III-2012. *El esplendor ruso.*

Superada la barrera de las diez ediciones, el festival Musika-Música se volcó durante el primer fin de semana del pasado marzo con los principales compositores rusos de finales del siglo XIX e inicios del XX, llenando las distintas salas del Palacio Euskalduna de música de Glinka, Balakirev, Cui, Musorgski, Rimski-Korsakov, Borodin, Chaikovski, Scriabin, Rachmaninov y algunos contemporáneos más. El impresionante balance se resume así: 32.800 localidades vendidas y cartel de "No hay entradas" en 38 de los 66 conciertos programados. Hay muchas causas para que esto pueda ser así, desde los precios populares hasta la naturaleza radicalmente democrática



Moreno Esquibel

manniana serie de *Las estaciones* de Chaikovski.

Pero en Musika-Música siempre hay sitio para grandes sorpresas, y este año es inevitable destacar (de lo escuchado) a Musica Viva, una estupenda orquesta de cámara que ofreció un Glinka muy transparente bajo la dirección de Alexander Rudin, y sobre todo al ruso Andrei Korobeinikov (n. 1986) en un intenso, fulgurante y espectacular *Primer Concierto* de Chaikovski: qué vigor, qué virtuosismo, qué fuerza expresiva, qué enorme talento. A muy buen nivel igualmente Etsuko Hirose en un recital todo él dedicado a Balakirev (*Islamei* incluida), así como Abdel Rahman El Bacha, quizás la gran figura pianística de esta edición junto con Alexei Volodin, en los preludios de Rachmaninov. Por unas u otras razones, podríamos decir que la omnipresente Sinfonía Varsovia con Jean-Jacques Kantorow, la Sinfónica del Vallés de Rubén Gimeno, el Trío Wanderer y el violi-

nista Dimitri Makhton no se mostraron (o no se pudieron mostrar) a esa misma altura, pero ellos también fueron parte esencial de esta celebración que se entiende mucho mejor como gran encuentro entre músicos y aficionados que como mera suma de individualidades.

La otra cara del festival, la de los conservatorios, lleva mareas de juventud y de vitalidad a todos los rincones del Euskalduna; a un lado están los recitales de estudiantes en las pequeñas salas, y al otro los conciertos que ofrecen las orquestas, bandas o grupos en el gran hall del edificio, en ese Kiosko que aquí llevaba el nombre del río Moskova. Y después, esos mismos alumnos forman parte de ese público nuevo, cálido, energético y entusiasta que hace de Musika-Música algo tan especial, una fiesta única que se ha vuelto indispensable en el calendario musical de Bilbao.

Asier Vallejo Ugarte



JOSU OKIÑENA, investigador e intérprete de referencia de la obra del Padre Donostia, presenta un brillante trabajo, resultado de años de estudio y premiado por la Universidad del País Vasco.

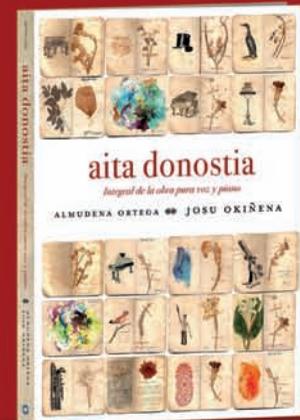
Un bellissimo descubrimiento que reivindica la figura de Donostia como uno de los compositores más importantes de un universo musical en el que la voz y el piano alcanzan cotas sobresalientes.

Belleza, emoción, descubrimiento y poesía en estado puro.

NOVEDAD

a la venta a partir del 10 de abril

4 CDs
5310500752



aita donostia
Integral de la obra para voz y piano
Almodena Ortega
Josu Okiñena

www.warnermusic.es www.josuokinena.com



WARNER MUSIC
SPAIN



www.espaciodemusica.com www.etcorteingles.es y Tiendas El Corte Inglés

La hora de los jóvenes pianistas

FANTASÍA

Bilbao. Sociedad Filarmónica. 14-III-2012. Alice Sara Ott, piano. Obras de Mozart, Beethoven, Chopin y Liszt.

Le están saliendo muy bien a la Filarmónica esta temporada las apuestas por los jóvenes pianistas. Ya hemos destacado en estas páginas a dos de ellos (Martin Helmchen y Javier Perianes), y el triunfo de Alice Sara Ott ha sido también absoluto. Nacida en Múnich en 1988, de padre alemán y madre japonesa, es una de las nuevas caras de la Deutsche Grammophon, lo cual puede garantizar proyección, imagen, discos y contratos, pero no necesariamente arte, eso lo sabemos bien. Su limpia, cristalina y fluida interpretación de las *Variaciones sobre un Minueto de Duport* de Mozart despejaría las dudas de los más escépticos, como lo harían la pureza, la claridad, el fraseo natural y los juegos de contrastes desplegados en la



ALICE SARA OTT

Felix Broede

juvenil *Sonata n.º 3* de Beethoven, muy bien tocada pese a dejarse en el camino un poco de lirismo en el Adagio. Pero fue en Chopin y en Liszt donde Ott se reveló como una artista con un potencial quizás inagotable. Los valsos del polaco, elegantes, libremente cantados y matizadísimos nota a nota

sin perder ni una pizca de musicalidad, dieron paso a los estudios *Harmonies du soir* y *Chasse-neige* del húngaro, verdaderamente prodigiosos en cuanto al control del sonido, la exploración tímbrica y la administración de tensiones, interpretados con sensibilidad, energía, fuego, poderío técnico y una

penetrante efusividad, desde la más sutil sonoridad hasta el más agitado y encolerizado pasaje, pero sin violencia, siempre bajo el prisma del vigor y la pasión. Ahí estuvo el punto culminante del recital, pues la brillante *Paráfrasis de Rigoletto* supuso una suerte de anticlímax en la medida en que Ott no es sólo una virtuosa de mecanismo (casi infalible, que es en esencia lo que pide esa página, sino mucho más: una pianista muy dotada que, si hace las cosas con humildad, prudencia e inteligencia, un día estará entre las grandes. Y así lo volvió a demostrar en las dos propinas, *Para Elisa* de Beethoven y *La Campanella* de Liszt, una llena de poesía, la otra de fantasía, ambas de música.

Asier Vallejo Ugarte

Ciclo de la OSG

CARA Y CRUZ

Palacio de la Ópera. 9-III-2012. Sinfónica de Galicia. Director: Andrew Litton. Obras de Wagner, Britten y Shostakovich. 16-III-2012. Pierre-Alain Volodant, piano. OSG. Director: Jean-Jacques Kantorow. Obras de Toldrá, Liszt y Sibelius.

LA CORUÑA La cruz apareció en la primera parte del concierto que Andrew Litton dirigió a la Sinfónica de Galicia. La obertura de *El bolandés errante* suscitó esos aplausos tibios con que el oyente coruñés deja claro, con cortesía no exenta de firmeza, que algo no ha acabado de complacerle. Mejor, los *Interludios marinos*, de Britten, aunque tampoco despertaron demasiado entusiasmo. Curiosamente —y aquí, la cara—, su versión de la *Décima* de Shostakovich desencadenó un clamor impresionante, totalmente merecido, que secundaron los profesores de la agrupación.

Volodant y Kantorow realizaron un concierto



JEAN-JACQUES KANTOROW

Juan Ortiz

admirable que —esta vez sí— presentó, de principio a fin, el anverso de la moneda. El pianista francés es uno de los grandes, tal

como pudo comprobarse en su interpretación soberbia y personalísima de los dos conciertos del compositor húngaro. El director, además

de concertar maravillosamente en Liszt, hizo una preciosa lectura de la transcripción para orquesta de arcos del cuarteto *Vistas al mar*, de Toldrá, secundado por la sección de cuerda de la Sinfónica en estado de gracia. Remató el acto musical con la suite n.º 2 de *La tempestad*, op. 109, de Sibelius; una preciosa obra poco conocida que merece una mayor presencia en los programas. Gran entusiasmo del público y cierta inexplicable circunspección en los profesores de la OSG, tan proclives a manifestar su aprobación a muchos directores de bastante menos categoría que Kantorow.

Julio Andrade Malde

XLV Temporada de Ópera Alfredo Kraus

CARMEN DE ESPAÑA, ¡VALIENTE!

Teatro Pérez Galdós. 27-II-2012. Bizet, **Carmen.** Nancy Fabiola Herrera, Aquiles Machado, Beatriz Díaz, Luca Grassi. Coro Infantil de la OFGC. Coro de la Ópera de Las Palmas. Filarmónica de Gran Canaria. Director musical: **Alain Guingal.** Director de escena, escenografía y vestuario: **Mario Pontiggia.**

LAS PALMAS Asumir los enormes riesgos que plantea una temporada de ópera es signo siempre de valentía. Pero, cuando además de las dificultades de variada índole que tal empresa plantea, se añade el recorte drástico de las subvenciones oficiales y en el último instante, a la valentía hay que añadir tesón y pundonor. Eso es lo que demuestran los Amigos Canarios de la Ópera que, año tras año, hasta llegar a la nada despreciable cifra de cuarenta y cinco, se esfuerzan en levantar el telón para ofrecer a la siempre creciente afición grancanaria el género musical predilecto del público.

Filigranas, pues, es lo que ha de hacer el equipo capitaneado por Mario Pontiggia para llevar a cabo espectáculos de tanta dignidad artística como es esta *Carmen* con que se abrió la presente temporada. Decorados sobrios pero efectivos, elegante vestuario (incluso a veces en exceso) e inteligente iluminación de Alfonso Malanda se



Nancy Fabiola Herrera y Aquiles Machado en *Carmen*

conjugaron para componer una *Carmen* muy alejada de tópicos y clichés, que quizá peca por ello de fría, pero con una alta calidad artística.

Alain Guingal condujo con la veteranía y conocimiento del repertorio que lo caracteriza una versión muy cuidada a la hora de compensar el equilibrio sonoro entre foso y escena, y cuidando el fraseo en los bellos interludios (magnífico, por cierto, el solo de flauta y arpa) y sabiendo hacer destacar el canto cuando es menester.

Encabezaba este reparto marcadamente español (salvo el barítono Grassi y los vene-

zolanos Machado y García Sierra) la canaria Nancy Fabiola Herrera, cuya fusión con la visceral gitana que da nombre a la ópera es absoluta. Difícilmente podríamos encontrar una interpretación más lograda: ademanes, miradas, gracia al bailar, seductora, fiera pero nunca vulgar, añadido a la belleza de su timbre de sensual color, son elementos que justifican el porqué de su éxito internacional en este rol que ha hecho suyo. El Don José de Aquiles Machado no le va a la zaga: hermoso timbre respaldado por una técnica refinada y una entrega interpretativa

sobresaliente, lo llevan a componer un personaje rico en matices, que lo elevan a niveles de excelencia en su sobrecogedor final. Aplaudidísima la musical Micaela de la joven Beatriz Díaz, espléndida en su gran momento del tercer acto. El menos afortunado del cuarteto protagonista fue Luca Grassi, mejor en el dúo con el tenor que en su célebre *Canción del Toreador*. Totalmente profesional el resto del reparto, muy bien conjuntado y sin fisuras, en el que destacó por belleza vocal y desenvoltura escénica la Frasquita de Elisandra Melián. Magníficos los coros, tanto el infantil dirigido por Marcela Garrón como el de adultos, siempre bien preparado por la disciplinada Olga Santana.

Otra vez ha revalidado la ACO su solvencia en su cometido y prueba de ello es esta *Carmen*, ¿qué más pruebas necesitan los responsables de la cosa pública para no poner en peligro de desaparición una labor tan exitosa?

Leopoldo Rojas-O'Donnell

43 CURSOS INTERNACIONALES MANUEL DE FALLA

61 FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA Y DANZA DE GRANADA JUNIO-NOVIEMBRE 2012

TALLER DE FOTOGRAFÍA: MÚSICA, DANZA Y CIUDAD

Coordinador: Francisco J. Sánchez Montalbán
 Profesorado: Francisco Fernández Sánchez, Francisco J. Sánchez Montalbán y Rafael Peralbo Cano.
 Profesor invitado: Pablo Juliá
20 de junio a 12 de julio

CURSO DE APROVECHAMIENTO DE RECURSOS Y CREATIVIDAD EN LA ENSEÑANZA DE LA DANZA

Profesor: Fabrice Edelmann
2 a 6 de julio

TALLER. CREADORES PARA LA DIVERSIDAD

Coordinadora: Gabriela Martín (Fundación Psico Ballet Maite León)
 Profesorado: Henrique Amoedo, Maurice de Jong, Gerda König y Gabriela Martín
2 a 8 de julio

CURSO DE INTERPRETACIÓN MUSICAL HISTÓRICA LA SERENATA Y EL NOCTURNO, DEL BARROCO AL ROMANTICISMO

Coordinadores: Albert Gumí y Rafael Esteve
 Profesorado: Corrado Bolsi (violin y director de la orquesta del curso), Catherine Manson (violin/viola), Jaap ter Linden (violonchelo), Wilbert Hazelzet (flauta travesera), Alayne Leslie (oboe), Eric Hoepflich (clarinete), Josep Borràs (fagot), Ab Koster (trompa), Maggie Cole (clave, fortepiano y piano) y Xavier Puertas (contrabajo y violone)
2 a 11 de julio

CLASES MAGISTRALES DE PIANO

Profesor: Javier Perianes (artista en residencia)
3 y 4 de julio

CLASES MAGISTRALES DE DANZA CLÁSICA

Profesorado: Dominic Antonucci, Michael O'Hare, Wolfgang Stollwitzer y Marion Tait (Birmingham Royal Ballet)
3 a 6 de julio

CURSO DE ANÁLISIS MUSICAL CLAUDE DEBUSSY Y LA MÚSICA ESPAÑOLA: VASOS COMUNICANTES

EN EL 150 ANIVERSARIO DEL NACIMIENTO DE DEBUSSY
 Coordinador: Yvan Nommick
 Profesorado: Stéphan Etcharry e Yvan Nommick
22 a 25 de noviembre



INFORMACIÓN Y MATRÍCULA
www.cursosmanueldefalla.org
[cursos@granadafestival.org](mailto: cursos@granadafestival.org)
 T (34) 958 276 321
 F (34) 958 286 868

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
 JUNTA DE ANDALUCÍA
 AYUNTAMIENTO DE GRANADA
 DIPUTACIÓN DE GRANADA
 UNIVERSIDAD DE GRANADA
 PATRONATO DE LA ALHAMBRA Y GENERALIFE

Vuelve *El Gato Montés*

ENTRE LA VOLUNTAD Y EL DESTINO

Teatro de la Zarzuela. 17-II-2012. Penella, **El Gato Montés.** Ángeles Blancas. Andeka Gorrotxategui. Ángel Ódena. Luis Cansino. Enrique Baquerizo. Milagros Martín. María Fe Nogales. Milagros Poblador. Director musical: **Cristóbal Soler.** Director de escena: **José Carlos Plaza.**



Jesús Alcántara

Andeka Gorrotxategui, Ángeles Blancas y Ángel Ódena en *El Gato Montés* de Penella en el Teatro de la Zarzuela

MADRID Son pocas las ocasiones que se ha representado en nuestros teatros una obra, que pese a controversia, no deja de revelarse como notable dentro de nuestro género lírico: *El Gato Montés*, ópera popular en tres actos y cinco cuadros con autoría de libreto y música del maestro valenciano Manuel Penella (1880-1939). Dada a conocer en el Teatro Principal de Valencia el 22 de febrero de 1917, contrariamente a la fecha estipulada habitualmente: el 23 de febrero de 1916, así nos lo aclara Mario Lerena en el libro publicado para esta nueva producción, dato que recoge Francisco Carlos Bueno Camejo en su Tesis Doctoral leída en septiembre de 1997 en la Universidad de Valencia sobre la *Historia de la Ópera en Valencia*, y que obligará a efectuar la debida corrección en los manuales al uso. De esta partitura se popularizó con rapidez el brioso y renombrado pasodoble del cuadro segundo del segundo acto, que mantuvo al menos en el recuerdo la existencia de una ópera y el ánimo de su primera recuperación treinta años des-

pués de la muerte de su autor, con los dos días de representación en el Teatro de la Zarzuela en 1969. Otros veintitrés años habrían de pasar para que en diciembre de 1991 se llevara a cabo la primera, y única hasta ahora, grabación discográfica de la ópera completa, efectuada por el sello alemán Deutsche Grammophon y su reestreno en agosto en el Teatro de la Maestranza de Sevilla dentro de la programación lírica de la EXPO 92, al que siguieron las ocho sesiones (15 al 22 de julio) de 1993 en el madrileño Teatro de la Zarzuela con la producción sevillana.

Casi veinte años después, el Teatro de la Zarzuela aborda una nueva producción de esta ópera de tema taurino. Por cierto, no es la primera que Penella había puesto en música sobre el mundo torero, recordemos *El viaje de la vida*, opereta de 1911 vista en el Gran Teatro de Madrid. *El Gato Montés* es obra compleja en su montaje escénico, a lo que se une las dificultades de su partitura, ya que los protagonistas requieren buenos recursos vocales. Opta José Carlos Plaza por una puesta escénica de oscu-

ro fondo y con efectos visuales que resaltan a los personajes y sus movimientos de manera magistral. Es la visión de una Andalucía interiorizada para esta obra concebida más que como drama con tintes de tragedia, en la que combina el ambiente romántico de toreros y bandidos con las resonancias veristas, y en el aire la lírica de tipo popular andaluz: el folclore andaluz y el canto flamenco. Logra Plaza el momento álgido en la narración soberbia, sugerente y poética de las peripecias de la lidia (2º acto), sin verla, por medio de los ruidos que llegan de la plaza y del movimiento de un capote que presagia el curso del fatal destino. Acompañó positivamente la creación coreográfica de Cristina Hoyos.

En el primer día de representación estuvo ausente la sobretitulación, lo que conllevó a hacer parte del texto ininteligible, pues algunos cantantes no lograban vocalizar debidamente para hacerse entender, máxime cuando el libreto tiene grafía que intenta reproducir la fonética popular andaluza y unos pocos gitanismos. No

anduvo demasiado afortunada en su estreno una gran voz como es Ángeles Blancas (soprano), dubitativa en un principio aunque mejorando en el transcurso de la función, en una Soleá poco inmersa en su papel, algo que no haya podido superar en las posteriores representaciones. La fuerza musical de las intervenciones del Gato no sólo justifica el título de la obra, sino que lo consagra como el principal actor de la tragedia, papel que asumió con acierto el barítono Ángel Ódena. Se reveló como brillante tenor lírico Andeka Gorrotxategui como Rafael. Destacaron Luis Cansino (Hormigón), Milagros Martín (Frasquita), Mari Fe Nogales (gitana) y Enrique Baquerizo (Padre Antón). Coro y Orquesta respondieron a las directrices del director musical, Cristóbal Soler, que transmitió los momentos más acentuados del drama y muchos de los contrastes y refinamientos que la partitura contiene. El público gozó de un buen espectáculo y así lo agradeció, unánimes aplausos. Todo un éxito.

Manuel García Franco

Danza con música de ópera

VEINTICINCO ABRILES

Madrid. Teatro Real. 17-III-2012. **C(h)oeurs.** Música de Verdi y Wagner. Ballets C de la B. Coreografía: **Alain Platel.** Coro Intermezzo. Sinfónica de Madrid. Director: **Marc Piollet.**

Quizás alguna gente haya quedado perpleja ante la “novedad” de este espectáculo. A mí, dada mi edad, me produjo reminiscencia y melancolía. Recordé las neovanguardias de los años sesenta, su aroma a refrito de las vanguardias históricas, que ya indicaba lo rancio de la empresa. Ahora, Platel ha refritado lo refrito. Su tarea tiene mucho de ejercitación de taller y festival de fin de curso: espasmos, temblores, alharacas gestuales, trenzas de cuerpos. Para colmo, entreveradas con las músicas —otra reminiscencia, ésta del arte perdurable— una actriz recitó, en francés y en castellano, *des conneries* y chorradas donde se nos explicaban, por decirlo de alguna manera, el simpatismo, el fascismo y la

democracia verdadera, ésta como “perdida del mundo” (sic). De las bambalinas, cada tanto, venían ecos de manifestaciones con indignados y el coro de los sacerdotes de la verdiana *Aida*.

¿Qué hacían allí Wagner y Verdi? Personalmente, si escuchar el *Dies iræ* del segundo mientras un joven bailarín exhibe su mitad trasera al natural, si eso se compone para escandalizar, no me escandaliza para nada. La belleza de una espalda y su prolongación es tan admirable como la estremecedora música del maestro. Pero la mescolanza acaba siendo inexplicable, sobre todo cuando la actriz monta un juego de parejas, distribuye cartones y rotuladores y hace desfilar a los coristas que han escrito palabras casuales y

declaran sus nombres y apellidos durante interminables minutos. Además, obligar a los cantantes a actuar de gimnastas, ensayar pasos de danza y salir corriendo, con lo gravoso que todo ello resulta para el aliento, es un abuso profesional.

La música salvó la noche. Ante todo porque las masas del Real suenan cada día mejor. El coro, en especial, que estuvo sencillamente imponente, con una insolencia sonora, una disciplina de líneas y una brillantez de timbres que rayaron a la máxima altura, si no son superadas mañana mismo. Algo similar cabe decir de la orquesta y de la versatilidad de estilos y expresiones que de ella extrajo el director. En espe-

cial por los efectos de alto volumen y por el otro extremo, la sutileza del canto en los preludios de *Los maestros cantores*, *Lohengrin* y *La traviata*. A la salida, una feliz e inesperada mayoría de jóvenes celebraba el descubrimiento. Me fui canturreando un tango: “Veinticinco abriles, volver a tenerlos, veinticinco abriles que no volverán”. ¿Habría servido la velada para acercarlos a la gran música? Ojalá. Sería su única justificación, la didascalía.

Blas Matamoro



Javier del Real

Temporada de la OCNE

LA HORA DE GUINJOAN

Madrid. Auditorio Nacional. 26-II-2012. **Pilar Jurado**, soprano; **Alfredo García**, barítono. Orquesta Nacional de España. Director: **Antoni Ros-Marbà.** Obras de Marco y Chaikovski. 4-III-2012. **Lluís Claret**, violonchelo. ONE. Director: **Ernest Martínez-Izquierdo.** Obras de Ravel, Guinjoan y Stravinski. 9-III-2012. OCNE. Director: **Josep Pons.** Obras de Guinjoan y Ravel.

Han sido las semanas de la *Carta blanca* al ya octogenario Joan Guinjoan, músico autodidacta, poroso, conocedor de todas las técnicas y dominador de un estilo propio e inconfundible en el que tan valioso es el oficio como las ideas, siempre frescas e impulsadas por una inspiración largamente buscada y encontrada. En su producción ocupa lugar preferente la ya histórica *Música para violonchelo y orquesta* (1975), en donde el solista —un espléndido dedicatario como Claret— dialoga fructuosamente con el *tutti* en un discurso de grandes claroscuros, poblado de divisas, de instantes aleatorios, de frases

muy hermosas. De gran rango es asimismo la posterior *Trama* (1983), que va del puntillismo al fortísimo más pleno y que no renuncia al empleo de un metodismo sui géneris.

El autor llega a su paroxismo compositivo, sin perder el sentido de la forma y de la exposición coherente, en la que todo es miga, en su *Tercera Sinfonía*, “*Sincrotrón-Alba*” (2010), relacionada con un potente acelerador de partículas. La conclusión, en una delicadísima frase de la cuerda aguda, es toda una declaración de principios. Estas obras se combinaron con una *Fanfarría* del propio Guinjoan. Martínez Izquierdo y Pons

nos ofrecieron muy dignas interpretaciones de estas páginas. Escuchamos también, bajo la batuta del primero, *El pájaro de fuego* de Stravinski (versión de 1919), bien modelado y matizado dinámicamente, y del segundo, el ballet completo, con coro, de *Dafnis y Cloe* de Ravel, que sonó contundente y a ratos refinado.

En el tercer concierto de los arriba consignados Ros-Marbà realizó, con el concurso de una excelente Nacional, una notable versión de la *Sinfonía n.º 4* de Chaikovski, mesurada de *tempi*, expresiva, bien fraseada y clarificada, en una línea que podríamos calificar de celibidachiana. Completó la sesión

con la interesante cantata *América* de Tomás Marco. Obra ambiciosa, muy libre de lenguaje, como es habitual en el compositor. Nos gustó especialmente el tercer segmento, una suerte de lenta marcha adornada de percusiones múltiples, algunas de extracción exótica. Muy bello aquí el recitado de la soprano sobre lecho coral. Efectos muy variados y trabajo fino. Pilar Jurado —segura siempre en el sobregado— y Alfredo García —musical y en exceso lírico para una línea más bien grave— defendieron las partes solistas. Ros impuso orden y cuidado.

Arturo Reverter

Ciclo de la OCRTVE

FIELES A SÍ MISMOS

Madrid. Teatro Monumental. 3-II-2012. María Espada, soprano; Agustín Prunell-Friend, tenor; Martin Snell, bajo. Orquesta y Coro de Radio Televisión Española. Director: **Carlos Kalmar.** Haydn, *La Creación*. 10-II-2012. Ximo Vicedo; trombón. ORTVE. Director: **Jan Söderblom.** Obras de Rodrigo, Rota y Sibelius. 17-II-2012. Ignacio Soler, fagot. ORTVE. Director: **Ignacio García Vidal.** Obras de Mozart, Weber y Kalinnikov. 16-III-2012. **Freddy Kempf,** piano. ORTVE. Director: **Carlos Kalmar.** Obras de Prangcharoen, Prokofiev y Berlioz.

No fue *Las estaciones* hija única. Antes Haydn compuso oratorios como *El regreso de Tobías*, pieza imprescindible (e interminable) o, ya en su madurez, *La Creación*, una obra maestra mucho más ceñida. Había oído en Londres los grandes coros de Haendel, algo de cuya magnificencia se transfiere a sus dos tardías obras sacras, incorporando la de hoy recitativos acompañados de gran variedad, llamativas soluciones instrumentales y jugosas partes solistas, vitaminadas o lánguidas. Sobre un texto que es una loa permanente al Creador, con momentos de piedad ingenua y alguno que aterra (nº 38), Kalmar puso en pie una obra muy recamada en la que todo el dispositivo se luce. El titular de la ORTVE es de la raza de los apasionados, pero hubo control de los diversos elementos, equilibrio y fluidez narrativa, quebrando el flujo elegante algún intento de *rubato* exagerado, y acaso discutible, o un cierto exceso decibélico en los tratos de apertura y cierre de la obra.

Por el contrario, fueron buenos todos los momentos onomatopéyicos, desde el canto del grillo y la codorniz hasta los truenos de tormenta. El coro se empleó a fondo, con elasticidad, buen empaste y sabor a maderas nobles en los tonos graves. Snell (al que oí en *Parsifal*) tiene una voz de grata pasta y formato mediano, muy bien movida salvo por alguna fijeza en alto; Prunell-Friend la tiene de poco peso y clara, con tonos mixtos bastante delicados y elevada concreción musical. Espada, algo monótona, hizo valer su finura. En lo que atañe al concierto de Söderblom, cabe rescatar al cinematográfico Nino Rota, visionario conservador, quien antes que nadie —como no fuera Hindemith— comprendió que la tonalidad había estado exhausta pero no estaba agotada tras el paréntesis dodecafónico. En el *Concierto para trombón* le pierde su propia facilidad, a veces feliz y espontánea, para atrapar combinaciones fértiles y melodías al vuelo. Vicedo, muy competente, incurrió en

alguna pesantez y el director aburrió.

Siquiera dos palabras sobre lo mejor del concierto de García Vidal, orillando la menor significación del resto. El encanto lo puso el *Concierto para fagot* de Weber, durante el cual el director arrojó con eficacia al solista, permitiendo que luciera sus dotes. Las de Ignacio Soler no son pocas: atento a la fluidez sonora, a los contrastes —con matizadas alternancias ente *forte* y *piano*—, dispensó buenas dosis de humor en el Rondó que clausura la obra. El decimonónico Vasili Kalinnikov, muerto en 1901, convierte a Weber en un asiduo en los atriles españoles. Su inusual *Primera Sinfonía* posee una fluyente vena melódica dentro de un contexto transparente. Es tan diáfana —casi tan obvia— como una colección de tarjetas postales, pero tiene un Andante lleno de detalles delicados, desde la propia sonoridad inicial del arpa. García Vidal y la ORTVE se creyeron la obra, ofreciendo su mejor cara en momentos como el

aludido, y mereciendo el aplauso del público.

El siguiente de abono, con Mahler y Kalmar, se suprimió por una razón nada peregrina: el desprendimiento de una cornisa trasera en el Monumental. Ya había ocurrido algo similar, y dio al traste con un *Réquiem alemán* con el maestro Steinberg; ahora se ha trabajado deprisa para subsanar el accidente. El *Segundo* acaso sea el gran desconocido de los cinco conciertos para piano de Prokofiev, y es injusto pues se trata de una obra extensa, ambiciosa y con complicaciones de escritura de altos vuelos. Freddy Kempf hizo lo que pudo; a veces aporreó la superficie del teclado, tomándose con demasiada literalidad la idea del sonido amartillado. Pero, en esencia, convenció. Kalmar buscó el acople preciso entre teclado y orquesta, y derrochó ganas al enfrentarse con estos diabólicos pentagramas y potenciar las mejores cualidades de la ORTVE. Ésta tocó muy en bloque.

J. Martín de Sagarmínaga

Liceo de Cámara

ITINERARIO

Madrid. Auditorio Nacional. 23-II-2012. **Pieter Wispelwey,** violonchelo; **Cédric Tiberghien,** piano. Obras de Schubert, Liszt, Britten y Debussy.

Schubert compuso en 1824 su *Sonata D. 821* con destino al *arpeggione*, un híbrido de chelo y guitarra de efímera existencia y que ahora es una pieza de museo. Desde la publicación misma de la obra en 1871 se admitió la interpretación alternativa al violonchelo. No fue de tipo organológico o histórico el mayor escollo de la versión de Wis-

pelwey, aquejada de numerosos problemas de afinación. En la parte de obras para piano de Liszt, Tiberghien evidenció que no sólo es un magnífico acompañante sino un solista que probablemente acceda en breve a la primera fila de los virtuosos del teclado. Expuso con total dominio tanto las páginas pertenecientes al Liszt más brillante —*Csárdás*

macabre— como se sumergió en el enigma de la asombrosamente moderna *Bagatela sin tonalidad*. En una composición igualmente a solo, la *Suite para violonchelo nº 3* de Britten —que bebe tanto de las obras homónimas de Bach como del arte interpretativo de Rostropovich, para quien el británico escribió su serie—, Wispelwey mostró ya un

sonido rico y seguro, transitando con sentido, apasionamiento y musicalidad por los variados episodios, que incluyen citas de melodías populares rusas, que conforman la pieza. Finalmente, ambos ejecutantes renovaron con total entrega la originalidad de la *Sonata* de Debussy.

Enrique Martínez Miura

Ibermúsica

REGLA Y CARTABÓN

Madrid. Auditorio Nacional. 22-II-2012. Sinfónica de la Radio de Fráncfort. Director: **Paavo Järvi.** Bruckner, *Sinfonía n.º 8.*

Orquesta sólida, compacta, equilibrada en todas sus familias, poderosa, afinada y contundente, pero capaz de encojarse, de replegarse para alcanzar determinadas delicadezas o sutilezas sonoras. Un conjunto que posee además una acreditada vitola bruckneriana, ya que a su frente han estado directores versados en la materia y ha grabado, por cierto con uno de ellos, Eliahu Inbal, la integral del compositor de Ansfelden en sus versiones originales.

La agrupación dio por ello un gran juego en la exposición de la monumental *Sinfonía n.º 8* del compositor, que fue dirigida con seguridad y orden por un maestro de refinado con-

cepto y evidente elegancia gestual, dotado de una magnífica técnica de batuta, clara, precisa, sugerente, con movimientos bien armonizados de ambos brazos y un dibujo impecable de las líneas del discurso. Virtudes insuficientes para que pudiéramos disfrutar de una interpretación que fuera mucho más allá de la letra, que trascendiera los bellos sonidos.

Cada cosa estuvo en su sitio. Pero Bruckner —con su densidad expresiva, su *rubato*, su emoción, su especial sensualidad tímbrica, su melodismo, sus progresiones hacia lo más alto— faltaba. Versión trazada con regla y cartabón, hasta con tiralíneas; y al tiempo inane, exenta de car-

ne, ajena al misticismo que produce una bien asentada respiración, unas cuidadas y sutiles dinámicas, un elocuente fraseo. El ritmo general, diestramente marcado por el director, no tuvo reposo, descanso, sosiego. Por lo que la transparente radiografía en blanco y negro que se nos ofreció no nos elevó como debe a ese séptimo cielo en el que Bruckner se ubica. Mala idea la de dar una propina, el *Vals triste* de Sibelius. Después de ese soberano final en el que concurren, superpuestos, los cuatro temas de la obra, no cabe más que el silencio; aunque éste recoja el resultado de una interpretación prosaica.

Arturo Reverter

Juventudes Musicales

WANG, CHUNG

Madrid. Auditorio Nacional. 13-III-2012. Yuja Wang, piano. Obras de Rachmaninov, Fauré, Scriabin, Brahms, Debussy y Albéniz. 18-III-2012. Katia Buniatishvili, piano. Filarmónica de Radio Francia. Director: **Myung-Whung Chung.** Obras de Debussy, Ravel y Stravinski.

Decía Claudio Arrau, de fino escarpelo casi siempre, que la obra de piano temprana de Brahms superaba a la postrema, una afirmación polémica. Sus introspectivas *Fantasías op. 116* son muestra inapelable, y Wang estuvo a la altura. El calado de los ataques fue hondo, como a menudo rica la búsqueda armónica o expresiva. En el *n.º 6* exhibió un vuelo único, con la despejada melodía exprimida en *piani* de escalofrío. Se soltó el pelo en unos buenos *Estudios-Cuadros*, cuyas rachas de virtuosismo empalaba con fervor. Y casi pare usted de contar. La *Balada* de Fauré valió lo que su introducción; el resto no sonó muy fresco ni filtrado. Su *Quinta Sonata*, don-

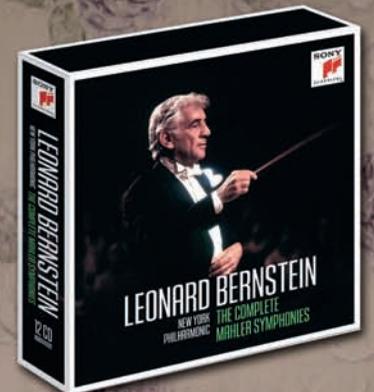
de Scriabin dio un vuelco que dejaba atrás sus primeras tentativas —muy líricas, chopinianas— fue traducida con bello color armónico y sorprendió la disfónica coda, pero en el tintero quedó su aura misteriosa. Viudo de Ravel, Debussy se redujo a una sola estampa, la *n.º 2*, que sonó descolocada y ruidosa. En cambio, tuvo valor como excepción *Triana* de Albéniz, tocada con alma y una bien desplegada copla.

Y del piano políglota de Wang se pasó a la orquesta francesísima de Chung, hermano de Kyung-Wha, la conocida violinista. Planteó una lectura del *Preludio a la siesta de un fauno* de acentos plañideros, con bello y abocetado sonido y un concepto global que vedó el

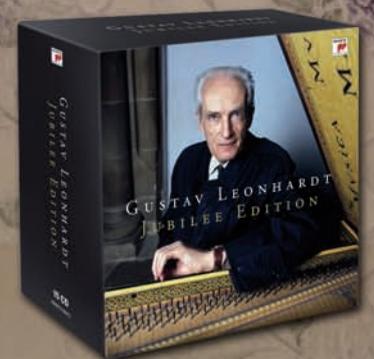
aire romántico que en la sección central pervive. El *Concierto para piano* de Ravel tuvo en Buniatishvili un enfoque virtuosista, desmenado en las veloces correñas de los tiempos extremos. El lento, antípoda de ambos, fue en cambio algo premioso y falto de idioma. Sus grandes medios empero prometen. *El pájaro de fuego* fue expuesto por los miembros de la Filarmónica de Radio Francia con cuadratura, brillo y audaces contrastes, aunque sin cuajar una versión memorable. La superior de largo *La valse*, que sacó el mejor oropel que Chung guardaba, a cuya luz brilló la anchura avasalladora de su espectro dinámico.

J. Martín de Sagarmínaga

SONY
CLASSICAL NOVEDADES
SONY CLASSICAL



LEONARD BERNSTEIN "THE COMPLETE MAHLER SYMPHONIES". LAS LEGENDARIAS SINFONIAS DE MAHLER CON LA FILARMÓNICA DE NUEVA YORK EN UNA EDICIÓN LIMITADA CON 12 CD'S



GUSTAV LEONHARDT EDITION, UNA COLECCIÓN DE 15 CD CON LO MÁS SELECTO DE LA OBRA DEL MÚSICO RECIENTEMENTE FALLECIDO. UNA SELECCIÓN DE SUS NUMEROSAS GRABACIONES EN SOLITARIO, COMO "LAS VARIACIONES GOLDBERG" DE BACH Y OTRAS OBRAS DEL COMPOSITOR PARA ÓRGANO Y CLAVICORDIO.

ENTRE OTROS MÚSICOS, APARECEN: SIGISWALD KUIJKEN, FRANS BRÜGGEN Y ANNER BYLSMA, EL LEONHARDT CONSORT Y HARRY VAN DER KAMP.

<http://twitter.com/SonyClassical>

Universo Barroco: Curtis, a la batuta; Pinnock, al clave

LA VETERANÍA ES UN GRADO

Madrid. Auditorio Nacional. 4-III-2012. Sarah Connolly, Karina Gauvin, Marie Nicole Lemieux, Sabina Puértolas, Nicholas Phan, Matthew Brook. Il Complesso Barocco. Director: **Alan Curtis.** Haendel, *Ariodante* (versión de concierto). 12-III-2012. **Trevor Pinnock,** clave. Obras de Cabezón, Byrd, Tallis, Bull, Frescobaldi, Bach, Haendel, Scarlatti y Soler.

Los veteranos representantes del movimiento historicista concurren en el Auditorio Nacional en la primera quincena de febrero. Alan Curtis (Michigan, 1934) dirigió la ópera *Ariodante*, de Haendel, al frente de su *Complesso Barocco*; Trevor Pinnock (Canterbury, 1946) ofreció un variado recital de clave, instrumento en el que se halla volcado desde que, en 2003, decidiera abandonar, tras treinta años, la dirección del laureado English Concert.

Ariodante es una de las grandes óperas haendelinas. El gran acierto de Curtis suele radicar en la fortaleza de los elencos vocales escogidos. En

Madrid, donde se iniciaba su nueva gira europea, se cayó la mediática DiDonato del rol protagonista. Los coleccionistas de grandes acontecimientos lo lamentarían, pero los buenos aficionados agradecieron sobremanera su sustitución por una inmensa Connolly. La mezzo inglesa fue lo mejor de la velada, aunque hubo de resignarse a compartir el éxito con una apoteósica Lemieux, encarnada en el pérfido Polinesso. El resto del reparto no desmereció: eficaz la Ginevra de Gauvin (sobrada, eso sí, de vibrato, como siempre), brillante la Dalinda de la navarra Puértolas, noble el Lurcanio de Phan y señorial Brook en su papel de sufrido

Rey de Escocia. La orquesta empezó tibia, pero se fue entonando, gracias al buen hacer de ese genio del violín que es Dimitri Sinkovski. La dirección de Curtis, descafeinada, como todas las suyas.

Pinnock ofreció, en la Sala de Cámara, un amplio recorrido geográfico y cronológico: Cabezón (España), Byrd, Tallis y Bull (Inglaterra), Frescobaldi (Italia) y Bach (Alemania), para regresar de nuevo a Inglaterra (Haendel) y a España (Scarlatti y Soler). Pinnock es uno de los mejores clavecinistas de su generación, aunque ninguno de ellos (con excepción de Ross) resista una comparación con algunos

representantes de generaciones posteriores (Staier, Hantäi, Dantone, Figueiredo, Rannou...). Tocó con la desbordante energía que le caracteriza (con gran dolor para los plectros del clave alemán construido por Andrea Restelli que utilizó, de sonido tan potente como cálido), pero a veces fue el suyo un discurso atropellado. Lo mejor de Pinnock llegó al final, con Scarlatti (al que le sienta de maravilla tanto vigor) y Soler, pero sobre todo con la propina purcelliana, un sentido homenaje de despedida a Gustav Leonhardt.

Eduardo Torrico

Ciclo de la ORCAM

DOS ESTRENOS

Madrid. Auditorio Nacional. 14-II-2012. **Guillermo González,** piano. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director: **Enrique García Asensio.** Obras de Durán-Loriga, Bartók y Chaikovski. 12-III-2012. **Iván Martín,** piano. ORCAM. Director: **Manuel Hernández Silva.** Obras de Cruz-Guevara, Beethoven y Schumann.

Se atiende Durán-Loriga, tomándole como referencia en el título de su nueva obra orquestal, al filósofo chino del siglo IV a. C. Zhuangzi, titulándola *Zhuangzi lo dijo así* en claro paralelismo con *Así habló Zaratustra* de Richard Strauss. Así pues, nos encontramos ante un poema sinfónico que pudimos escuchar en su estreno absoluto y que no trata de imitar a su antecedente, ya que sugiere la tímbrica oriental delicadamente desde el arranque huyendo de la masificación sonora, manteniendo la delicada tersura hasta que cambia a notas picadas a cargo de los metales para entrar a continuación en un juego politonal en aumento dinámico hasta el desenlace. Más aplaudido fue Guillermo González en el *Concierto n.º 3 para piano y*

orquesta de Bartók. El pianista canario puso a contribución su seguridad, bien hacer y sonido coloreado y generoso, siendo bien acompañado por el maestro García Asensio, lográndose el peculiar cromatismo bartokiano ya en el Allegretto, dando profundidad al Adagio religioso y manteniendo muy bien la persistencia rítmica en la primera sección del Allegro vivace final. También se aplaudió con fuerza al director valenciano al concluir la *Cuarta Sinfonía* de Chaikovski, si bien ésta no rayó a igual altura en todos sus tiempos. Empastado el viento y bien las maderas, aunque les faltara muchas veces la adecuada incisividad a juicio de quien firma y empalideciera la ejecución por altibajos en el impacto sonoro de las cuerdas, empalideciendo ambas

cosas el resultado global. Se habla, de todos modos, de una interpretación seria y bien planteada, que se engranó en un Finale al que no se le puede poner ningún pero.

La obra de Juan Cruz-Guevara que se presentaba en estreno absoluto, vencedora como obra para orquesta del Premio de Composición Villa de Madrid de 2010, despliega, sí, riqueza sonora con un comienzo enervante que roza lo histérico. Evidentemente sacude al oyente; y ante éste se van desplegando en sucesión forte-piano contrastes que no se agrupan motivicamente ni tienen mucho que ver con los solos encomendados al primer violín. Víctor Arriola se lució en la medida de lo posible, y Hernández Silva estuvo enérgico y claro. Cambió la decoración con una buena interpretación del *Con-*

cierto para piano y orquesta n.º 2 en si bemol mayor op. 19 de Beethoven, en el que yo pondría el quehacer del director, por equilibrio y detalle, por encima del solista. Considero que Iván Martín, que desgranó bien el concierto y ahondó en el Adagio (a pesar de las toses persistentes), no llegó a expresar totalmente el contenido de la partitura, tal vez porque su sonido se aquilató excesivamente en algunos pasajes. Pasamos de Beethoven a Schumann con su *Sinfonía n.º 3 "Renana"*, de la que logró Hernández Silva, a través de su gesto extravertido, amplio y enérgico, una versión muy bien construida, plena de impulso y fuerza sin tosquedad, contrastada, porque la orquesta cantó pertinentemente.

José A. García y García

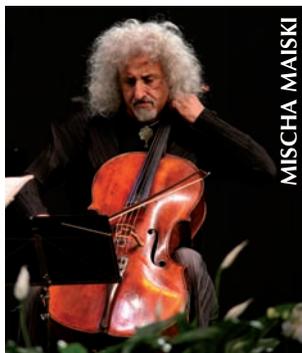
La espectacularidad de un solista

PERFECCIÓN, ENTUSIASMO Y EMOCIÓN

Auditorio y Centro de Congresos Víctor Villegas.
26-II-2012. Mischa Maiski, violonchelo. Kremerata Baltica.
Obras de Boccherini, Rota, Vaski y Verdi.

MURCIA Acompañado en esta ocasión por una de las más renombradas orquestas de cuerda de los últimos años, Mischa Maiski ha vuelto al auditorio murciano con una actuación dedicada a dos piezas de Boccherini. Instalado en el olimpo del violonchelo ya desde su época de educando con sus maestros Piatigorski y Rostropovich, este gran intérprete letón mantiene la calidad de su arte supremo con la fluidez que le proporciona un técnica perfecta que desarrolló en esta ocasión con enorme entusiasmo, complacencia y coordinación con la orquesta que, en todo momento, se sentía atraída y arrebatada por su discurso. La música de Luigi Boccherini parecía elevarse de categoría en el *Concierto para violonchelo y cuerda G. 479* y en el famoso Minueto del *Quinteto de Cuerda G. 275*, superándose la impronta amable que siempre se desprende de la estética del gran músico de Lucca. Maiski destacó el carácter solemne y elegíaco del Adagio central, logrando un alto grado de emoción empujado por la espectacularidad de su virtuosismo que provocaba la admiración del auditorio.

La Kremerata Baltica inició la velada con el *Concierto para cuerdas* de Nino Rota, una de las pocas obras instrumentales de este autor no vinculada a su producción para el cine por la que tiene merecida fama en el mundo cinematográfico. La orquesta impactó con el Allegro inicial y en el Allegro final por su extraordinaria conjunción y la soberbia afinación de cada una de las secciones, dejando la sensación de un perfecto cuarteto ampliado,



MISCHA MAISKI

Aline Patey

aspecto que pudo disfrutarse en su plenitud con la versión para orquesta de cuerda del *Cuarteto en mi menor* de Verdi de 1873, en su momento, todo un alto ejercicio de composición experimental del gran operista italiano en el que reafirma su dominio del estilo fugado y la búsqueda de nuevos lenguajes a proyectar sobre sus óperas ante las potentes influencias wagnerianas. En los últimos dos movimientos, Prestissimo y Scherzo fuga, la orquesta alcanzó su máxima expresión musical y sonora, dejando patente la calidad que la ha llevado a ser una de las formaciones más admiradas en su género.

La inclusión de una pequeña obra del compositor letón Peteris Vaski titulada *Epifanía* supuso todo un remanso para el oído por la serenidad de su lirismo, orientado a la búsqueda de la dimensión trascendente del hombre y a la exaltación de sus valores espirituales, contribuyendo a servir así de contraste en un programa casi enteramente dedicado a compositores italianos. Su interpretación significó un punto de emocionado sosiego ante la brillantez y personalidad de la música de estos autores.

José Antonio Cantón

BRUCKNER
SYMPHONY NO. 7
DANIEL
BARENBOIM
STAATSKAPELLE BERLIN

DANIEL BARENBOIM

BRUCKNER: SINFONÍA Nº 7

Staatskapelle Berlin

Grabación en directo captura la arrebatadora versión de la *Séptima Sinfonía* de Bruckner que ofreció Daniel Barenboim con su Staatskapelle Berlin en la Philharmonie de Berlín y que formó parte del ciclo dedicado al compositor en junio de 2010.

En los poderosos crescendos orquestales, el efecto es estremecedor, "como si se observara erigirse una catedral gótica en este lapso de tiempo" (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*)

STAATSKAPELLE BERLIN / DANIEL BARENBOIM
1 CD

deutsche Grammophon
UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC GROUP
UNIVERSAL CLASSICS SPAIN
BÚSCANDOS EN FACEBOOK

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET
También disponible en formato digital: www.universalclasico.es

Fabio Biondi propone una magnífica versión historicista de la obra maestra de Bellini

INFLAMADA NORMA

Baluartes. 19-II-2012. Katia Pellegrino, Lucia Cirillo, Ferdinand von Bothmer, Nikolai Didenko, Gemma Bertagnolli, Gian Luca Zoccatelli. Coral Catedralicia de Valencia. Europa Galante. Director: **Fabio Biondi**. Bellini, *Norma* (versión de concierto).

PAMPLONA Hace aproximadamente una década, Fabio Biondi presentó una *Norma* en el Teatro Regio de Parma que provocó un auténtico escándalo. El año pasado, el director y musicólogo italiano insistió en su acercamiento, proponiéndolo en el Festival Chopin de Varsovia (es bien conocida la veneración que el compositor polaco sentía por su homólogo siciliano), en una versión de concierto que ha podido escucharse recientemente en nuestro país, en el Palau de la Música de Valencia y el Baluarte de Pamplona. Su visión propone un acercamiento, lo más fidedigno posible, a la partitura original y a las revisiones autorizadas por el propio Bellini después del estreno milanés de 1831. El resultado es fascinante, con unos colores que acercan la obra al primer

romanticismo, unos *tempi* generalmente rápidos y un diapasón más bajo, que permite una mayor holgura a los cantantes. Hay algunas opciones sorprendentes, como la utilización del fortepiano como instrumento obligado en casi todos los pasajes de la obra, así como eliminación de sobreañadidos y otros añadidos incorporados por la tradición. Al frente de una orquesta de 52 músicos, con la calidad sonora habitual de Europa Galante, y una nutrida y participativa masa coral (de la Catedral de Valencia), el músico italiano defendió sus ideas con absoluta convicción,



FABIO BIONDI

Michele Crosera

pasiones que mueven a los personajes.

El temible papel titular tuvo una firme encarnación en Katia Pellegrino, segura en las agilidades, con verdadero espíritu dramático y presencia escénica, y un timbre oscuro e incisivo muy apropiado a su parte, que se fundió admirablemente con la calidez de la mezzosoprano Lucia Cirillo, una Adalgisa segura y metida en su papel. Ferdinand von Bothmer hizo un Pollione extremadamente lírico, sin exageraciones ni exabruptos de un verismo fuera de lugar. Completaron acertadamente el elenco el bajo ruso Nikolai Didenko como sólido Oroveso, así como la soprano Gemma Bertagnolli en Clotilde y el tenor Gian Luca Zoccatelli en Flavio.

ción, dotando a la partitura de un fuego revolucionario y una urgencia teatral acorde con las incandescentes

Rafael Banús Irusta

Real Filharmonía, IV Ciclo de piano Ángel Brage

ESTUPENDA ORQUESTA

Auditorio de Galicia. 9-II-2012. **Nemanja Radulovic**, violín. Real Filharmonía de Galicia. Director: **Maximino Zumalave**. Obras de Toldrá, Prokofiev y Haydn. 23-II-2012. **Christian Zacharias**, piano. RFG. Director: **Christoph König**. Obras de Henze, Debussy y Brahms. 8-III-2012. **Ingolf Wunder**, piano. Obras de Chopin.

SANTIAGO Al primer concierto dirigido esta temporada por Paul Daniel, el que será nuevo maestro titular, siguió otro a cargo de Maximino Zumalave, director asociado y vinculado a la orquesta desde su creación. La Real Filharmonía también esta vez sonó estupendamente. Excelente la cuerda en la versión de las *Vistas al mar* de Toldrá y también muy acertada en la *Sinfonía n.º 31* de Haydn, de la que todo el conjunto ofreció una atinada lectura. El violinista serbio afinado en Francia Nemanja Radulovic, de singular aspecto y alto grado de virtuosismo, se

lució en el *Concierto n.º 2* de Prokofiev, con un Zumalave especialmente atento.

Christian Zacharias es uno de los actuales grandes del teclado y así lo demostró en el *Concierto para piano n.º 2* de Brahms. Elegancia, matización y sobriedad caracterizaron su interpretación, muy bien acompañado por Christoph König, buen conocedor de la orquesta, en la que se volvió a lucir el primer violonchelo Plamen Velev en su parte cuasi solista del Andante. Brillante y contrastada la lectura ofrecida de la juvenil *Sinfonía n.º 1* de Hans Werner Henze, que fue seguida por la *Petite suite* para piano a cua-

tro manos en la versión orquestal de Henri Büsser, quien no era Ravel orquestando aunque puede que se lo creyera. König y la orquesta se portaron muy bien con él.

El IV Ciclo de piano Ángel Brage comenzó esta temporada con un recital Chopin del joven pianista Ingolf Wunder, segundo premio del Concurso Chopin de Varsovia de 2010. Ser alemán y apellidarse Wunder (maravilloso) es bastante arriesgado, particularmente si el recital ofrecido se aleja bastante del calificativo. Puede que tuviera una mala tarde y sea mucho mejor pianista que lo demostrado aquí, donde comenzó con un poco afortu-

nado *Nocturno op. 9, n.º 3* para finalizar con el *Scherzo n.º 4* mejorando un poco el nivel inicial en las obras intermedias, con una *Balada n.º 4* en el que quizás fue su mejor logro. Pero hay que hacer algo más que intentar dar todas las notas (cosa que alguna vez no consiguió), hay que ser capaz de hacer aflorar la poesía, la nostalgia y otras muchas cosas más que se encierran en la aparentemente liviana música de Chopin, lo que es posible consiga Ingolf Wunder en otras ocasiones o con el paso del tiempo.

José Luis Fernández

Buen canto y arbitrariedades escénicas

EN UN RUGOSO SUELO

Teatro de la Maestranza. 17-III-2012. Donizetti, **Lucia di Lammermoor.** Mariola Cantarero, Stephen Costello, Juan Jesús Rodríguez, Simón Orfila, Vicenç Esteve, Anna Tobella, Manuel de Diego. Coro de la Asociación de Amigos del Teatro de La Maestranza. Real Orquesta Sinfónica de Sevilla. Director musical: **Will Humburg.** Director de escena: **Giulio Ciabatti.**

SEVILLA Si la historia de los Ravenswood y los Ashton ya está erizada de dificultades y contratiempos: matrimonio imposible entre Edgardo y Lucia; bodas de sangre con apuñalamiento de Arturo; locura y muerte en ella; dolor y suicidio en él; egoísmo e hipocresía en otros; si todo eso se visualiza sobre las tablas, no hay necesidad alguna de poner más piedras en el camino. Y eso es precisamente lo que ha hecho el director de escena: sembrar de pedruscos rocosos y desnivelados todo el escenario con el consiguiente peligro para los cantantes de tropezar y partirse la crisma. Puede que él quisiera evocar el fango, la nieve y las hojas podridas de los bosques de Escocia, pero no consigue más que suelos de plásticos arrugados, sucios y feos, que tanto sirven para los exteriores campestres como para los interiores domésticos. La entrada en escena de Lucia con sus zapatos rojos de tacón dando saltitos para salvar los obstáculos iba más allá de la parodia. Tampoco la fiesta de los esponsales con los invitados envueltos en burdas capas y empuñando escopetas resultaba un cuadro muy refinado y coherente. Pero más vale no seguir comentando la arbitrariedad puesta en escena de la producción del Teatro Lirico Giuseppe Verdi de Trieste. Por fortuna había sobre las tablas un elenco de voces de primer orden y en el foso una orquesta con buena disposición. Will Humburg quiso resaltar el papel de los instrumentos en el discurso musical, y si bien reveló matices infrecuentemente percibidos, también a veces el protagonismo instrumental tapó las voces y se rompió el hechizo



Mariola Cantarero como Lucia

belcantista, aunque en general las voces se lucieron.

Sobrada de facultades expresivas está Mariola Cantarero y plétórica para agilidades y coloraturas, como demostró a lo largo de su actuación. El público deliró con ella en el aria de la locura, pero su gestualidad me pareció peligrosamente amenerada. A pesar de que antes de comenzar el último acto se anunció por megafonía que Costello sufría una indisposición, el caso es que fue cuando mejor cantó. Su voz es joven, limpia, francamente emotiva en un papel como éste. Juan Jesús Rodríguez, que tan buen recuerdo dejó con *Luisa Fernanda* hace apenas un mes, bordó con su voz y presencia al malvado Enrico. Simón Orfila tuvo buenos pasajes como Raimondo, pero su personaje requiere más profundidad, más densidad en los graves. Tobella, Esteve y de Diego en su justa medida. El Coro cumplió. Y el metal sigue siendo la asignatura pendiente de la Orquesta. En consecuencia, una excelente *Lucia* en el terreno musical, que logró imponerse a las limitaciones de una dirección escenográfica por los suelos.

Jacobo Cortines

Pesaro, 10-23 agosto 2012

XXXIII Edizione

Teatro Rossini 10, 13, 16, 19 e 22 agosto, ore 20.00

Ciro in Babilonia

Direttore **Will Crutchfield** Regia **Davide Livermore**

Adriatic Arena 11, 14, 17 e 20 agosto, ore 20.00

Matilde di Shabran

Direttore **Michele Mariotti** Regia **Mario Martone**

Teatro Rossini 12, 15, 18 e 21 agosto, ore 20.00

Il signor Bruschino

Direttore **Daniele Rustioni** Regia **Teatro Sotterraneo**

Teatro Sperimentale 21 luglio, ore 20.00

Accademia Rossiniana

Concerto conclusivo

Auditorium Pedrotti 10 agosto, ore 11.00

La bottega fantastica

Omaggi d'autore a Gioachino Rossini

Direttore **Donato Renzetti**

Auditorium Pedrotti 13 e 18 agosto, ore 17.00

Concerti di Belcanto

13 agosto **Sonia Prina** 18 agosto **Jessica Pratt**

Rocca Costanza 13, 14, 15 e 16 agosto, ore 19.00

Péché de vieillesse

Esecuzione integrale *Quarta sessione*

Teatro Rossini 14 e 17 agosto, ore 11.00

Il viaggio a Reims

Direttore **Piero Lombardi** Regia **Emilio Sagi**

Auditorium Pedrotti 16 agosto, ore 17.00

Rossinimania

Izhar Elias, chitarra

Teatro Rossini 20 agosto, ore 16.30

Voce che tenera

Soprano **Mariella Devia**

Direttore **Antonino Fogliani**

Teatro Rossini 23 agosto, ore 20.30

Tancredi

Direttore **Alberto Zedda**

Esecuzione in forma di concerto



Rossini Opera Festival

Via Rossini 24 • 61121 Pesaro (PU)

T. +39.0721 3800294 • boxoffice@rossiniopeafestival.it



www.rossiniopeafestival.it

Ópera y gitanería

UN FALLA POCO IDIOMÁTICO

Palau de les Arts. 3-III-2012. Falla, *La vida breve*, *El amor brujo*. Cristina Gallardo-Domâs, María Luisa Corbacho. Director musical: **Omer Meir Wellber**. Director de escena: **Giancarlo del Monaco**. Escenografía: Manuel Zuriaga. Coreografía: Goyo Montero.

VALENCIA El Palau de les Arts ha acompañado la reposición de *La vida breve* de hace dos temporadas con el estreno de *El amor brujo* en su versión original como "gitanería" escénica. El montaje de Giancarlo del Monaco volvió a gustar por la inteligencia de convertir el argumento en una pesadilla de la protagonista. Esta sigue muriendo, no de pena (como pide el libreto), sino apuñalada, aunque no acaba de saberse por quién: ella misma, Paco, ambos, nadie... ¿Tiene sentido que sea un accidente? Tampoco se entiende el cambio de cantautor a cantaora, ni por qué ésta aparece crucificada en la boda.

Cristina Gallardo-Domâs y María Luisa Corbacho repitieron cometidos (Salud y Abuela, respectivamente) y éxito, el de la soprano chilena redoblado por su mejor control del *vibrato*, la gran rémora de esta hermosa voz. El resto del reparto cumplió dentro de un nivel medio



El amor brujo de Falla en el Palau de les Arts de Valencia

alto. No así la orquesta, de cuyo volumen Wellber se ocupó tan poco que si no tapó más a los cantantes fue por la excelencia de la partitura. Lo que Falla no pudo prever fue que, en la *Danza* por ejemplo, los violines pudieran llegar a quedar casi literalmente sepultados por los vientos.

La escenografía de *El amor brujo* firmada por Manuel Zuriaga se limitó a la disposición de paneles de intensos colores como fondo (sí, al estilo Saura), con sólo dos momentos consecutivos realmente memorables en la misma conclusión. La coreografía de Goyo Montero funcionó sin mayores proble-

mas. No así la parte vocal, donde los versos ni se dijeron ni se cantaron con un mínimo de adecuación. Aquí Wellber careció aún más de un idiomatismo que a lo largo de toda la velada sólo algunos de sus solistas demostraron conocer.

Alfredo Brotons Muñoz

Chapí y la ópera nacional

RECUPERACIÓN EN CONDICIONES

Valencia. Palau de la Música. 10-III-2012. Ana María Sánchez, Javier Palacios, Stefano Palatchi, José Antonio López. Coro de la Generalitat. Orquesta de Valencia. Director: **Miguel Ángel Gómez-Martínez**. Chapí, *Roger de Flor* (versión de concierto).

Tras el fallido intento de su estreno en el Palau el 9 de octubre de 2009, provocado por la bochornosa manipulación del libreto a mayor gloria del paletismo valencianero, que trocó "catalanes" por "aragoneses", al fin se ha podido oír por primera vez la obra tal y como se compuso, cantada en castellano, no como su estreno en el Teatro Real en 1878, que se cantó en italiano (!). Compuesta en París

en 1877 como culminación de su beca de estudios, es todo un manifiesto acerca de lo que Chapí consideraba que debía ser la "ópera nacional": tema histórico, gran formato y, ante todo, música perfectamente europea. No hay concesión alguna al folclore. Su modelo musical, es la *grand opéra* meyerbeeriana. En conjunto, la obra es más que estimable aunque difícilmente se hará un hueco en el repertorio.

No sólo es que el libreto es malo hasta decir basta, sino que es difícil que una ópera tan pendiente del modelo sobreviva al descrédito de éste: Meyerbeer ha envejecido mal. Pero en 1878 Meyerbeer era dios y, quien quisiera acceder al Parnaso, debía rendirle pleitesía. El gran aparato musical, con la intervención destacada de los coros, que estuvieron muy bien, fue controlado con acierto por Miguel Ángel

Gómez-Martínez, aunque a veces pareció desentenderse de las voces. Éstas, forzadas a tesituras incómodas y a lidiar con un libreto poco *cantabile*, salieron airoso de la prueba. A destacar Ana María Sánchez (María) y José Antonio López (Basila). En todo caso, un muy meritorio empeño del Palau en la recuperación de nuestro patrimonio musical.

José Simó

Poder y corrupción

RABIOSA ACTUALIDAD

Teatro Calderón. 9-II-2012. Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea*. Sabina Puértolas, David Hansen, Manuela Custer, José Manuel Zapata. I Turchini. Director musical: **Antonio Florio**. Director de escena: **Emilio Sagi**. Escenografía: Patricia Sagi.

VALLADOLID Tremenda, magistral esta ópera de la traición y la maldad triunfante. Después del montaje de Pizzi en el Real con Christie en la orquesta, llega éste, muy diferente, con otro especialista barroco como Antonio Florio al frente de la orquesta I Turchini. Tres horas y media de gran teatro musical con sus arias y dúos, y la intervención de muchos personajes. Sorpresa, la tremenda actualidad de la obra. El mundo corrupto que pinta ya ha sido hoy superado. Muchas frases que dicen los personajes podrían corresponder a sus sucesores del año 2012.

La actualización elegida por Sagi sirve y no perjudica en nada a la ópera. Se ha realizado con gran respeto, con una magnífica dirección

de actores, más allá de una inexpresividad que tantas veces afecta a este tipo de obras. Escenografía sencilla y compleja a la vez. Por una parte, el espacio abierto; por otra, una serie de elementos que bajan del techo y que en algún momento pueden parecer excesivos. Negrura general, rota con el fondo luminoso en momentos. Intervenciones importantes para los servidores de escena. Sagi en el último y maravilloso dúo de Nerón y Poppea encierra a ésta en una jaula de color rojo. La coronación no es triunfal y la proclamación del amor, efímera. Poppea, tan enamorada del poder, perecería años después a manos de éste, como el maestro (y casi cómplice) Séneca que le había precedido.



Con instrumentos de época, los quince componentes de I Turchini y el maestro Florio mantuvieron la tensión necesaria, cosa nada fácil, y sostuvieron muy bien al extenso reparto, que cumplió sobradamente. Me gustaron especialmente Sabina Puértolas, una Poppea

muy sensual y que clava el personaje, el contratenor David Hansen en un Nerón de categoría y la prestación de José Manuel Zapata en una antológica incorporación de Arnalta, la nodriza de Poppea, otro personaje que en el día de hoy es fácilmente reconocible.

La imposición de estas óperas tempranas del barroco es un hecho. *L'incoronazione di Poppea* es habitual en los grandes escenarios del género y cada vez va sumando nuevos adeptos. Esta producción, con un reparto solvente y unos músicos especiales, y una puesta en escena cuidadísima de todos los detalles hace honor a esta obra maestra. Un gran motivo de satisfacción.

Fernando Herrero

Solistas y batutas

BRAHMS Y MÚSICA DE HOY

Valladolid. Auditorio. 17-II-2012. Marc Coopey, violonchelo. Sinfónica de Castilla y León. Director: **Jimmy Chiang**. Obras de Dvorák, Carter y Varèse. 24-II-2012. Joshua Bell, violín. Filarmónica de Londres. Director: **Vladimir Jurowski**. Obras de Mozart, Brahms y Rachmaninov. 8-III-2012. Elena Frutos, José María Villegas, piano; Ignacio Soler, fagot. SCyL. Director: **Alejandro Posada**. Obras de Weber, Mendelssohn y Rachmaninov. 15-III-2012. Nicholas Angelich, piano. SCyL. Director: **Eiji Oue**. Obras de Brahms.

Un estreno extraordinario ha sido el del *Concierto para violonchelo y orquesta* de Elliott Carter. A sus 93 años lo dio a conocer en USA interpretado por Yo-Yo Ma. Hoy, a los 103 años, decano de los compositores y todavía con plena lucidez ve su obra en los atriles de diversas orquestas. Por un lado, el solista, magnífico Marc Coopey, por otro el conjunto bien trabajado. Los solos con los que comienza y finaliza la pieza son significativos de su intención: dar al instrumento todas las posibilidades técnicas para su lucimiento. Obra densa, difícil, que se impone a medida que se desarrolla.

Correcta versión de la *Sinfonía del "Nuevo Mundo"* y espectacular la de *Amériques* de Varèse en su versión más limitada, con esa percusión múltiple que creó un estilo. Atmosférica, vital, la obra se mantiene viva en el repertorio. Gran violinista Bell, en esa versión técnicamente perfecta del *Concierto* de Brahms (faltó quizá ese plus de profundidad que requiere), estu- penda la orquesta londinense y magnífico Jurowski, en una breve *Sinfonía n.º 32* de Mozart bien expresada, y unas estupendas *Variaciones sinfónicas*, última obra de Rachmaninov que contiene uno de los temas más bellos

de su autor. Éxito y propina, la *Vocalise* del mismo compositor. De los tres solistas intérpretes del concierto de abono de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León (correctos el fagot y Elena Frutos, con Weber y Mendelssohn, *Concierto n.º 1*), destacó José María Villegas que escogió el endemoniado *n.º 3* de Rachmaninov. Buena pulsación, fuerza, memoria, en una versión que adquirirá mayor profundidad pero que es válida y prometedora. Correcto igualmente Posada en un programa no muy lucido para el director de orquesta. Lástima que el agotamiento de Lionel Bringuier le impidiera com-

pletar el programa Brahms, pensado como vital para la orquesta. Le substituyó Eiji Oue que respetó el programa establecido. Maestro interesante y muy plástico dirigiendo sin batuta, que supo entender al músico hamburgués en esos momentos en los que la orquesta parece desleírse y que es necesario afrontar desde la afinación y el sonido. Lo consiguió en bastantes ocasiones tanto en la *Segunda Sinfonía* como en el *Concierto n.º 1* que Nicholas Angelich tocó con fuerza, naturalidad e idiomatismo. Habrá que volver a verle.

Fernando Herrero

En clave de diversión

MARTINI DE MAÑANA

Dresde. Semperoper. 4-III-2012. Martini, **La Dirindina.** Christa Mayer, Aaron Pegram, Valer Barna-Sabadus. Capella Saggitariana. Director musical: **Felice Venanzoni.** Director de escena: **Alexander Brendel.** Coreografía: Mandy Garbrecht.



Matthias Creutziger

Escena de *La Dirindina* de Martini en la Semperoper de Dresde

DRESDE Una caja de escaleras blanca, un armario empotrado y un tresillo pueden recordarnos sesiones de *matinée* con intermedios. Tal es el caso de *La Dirindina* de Giovanni Battista Martini. Data de 1737 y es verosímil que nunca haya sido representada. La puesta en escena de Alexander Brendel con dirección musical de Felice Venanzoni incluye una pequeña sinfonía u obertura de Jommelli, discípulo del padre Martini, entre unas cuantas celebridades. A la izquierda del escenario se situó la Capella Saggitariana de Dresde, con instrumentos originales a los que se añadió una batería de *jazz band* para injertar el famoso *Money, money* de la opereta *Cabaret* de Kander. Pareció ajeno y cuestionable en una obra barroca donde se respetó el estilo de canto de la época. Christa Mayer hizo de diva diletante, conforme al título alemán del pastiche en juego, y Valer

Barna-Sabadus encarnó al castrado Liscione, aquí fuera de lugar por su falta de empuje vocal y de mordiente, y su escasa preparación para la danza coreografiada por Mandy Garbrecht.

El sueño de *Dirindina*, hacer una gran carrera y alcanzar la riqueza, habría sido mejor ilustrado con otra pieza barroca. Incluso con el aria de Haendel *Stille amare*, extraída de su ópera *Tolomeo* e incluida en la segunda parte, dio mejores oportunidades a la cantante e hizo pensar en la *Dido* de Purcell donde habría lucido más su cálido, caudaloso y cultivado medio de contralto, deslizado con dignidad sonora por su canto. Lo mismo puede decirse del contratenor rumano, de voz dúctil, rica de agudos, de arrebatador timbre, aunque sólo durante su aria *Quelli vostre pupille*, ornada por una cadencia de bravura. El maestro de canto de *Dirindina*, Don Carissimo, tipo de contable antiguo, escaso de

cabellos, fue personificado por el tenor norteamericano Aaron Pegram, quien cantó su pieza añadida con flexible y vertiginosa agilidad.

La dirección escénica mezcló chistes de alta comedia y elegancias de *commedia dell'arte* con bromas chabacanas, alocados barullos y torpes jugueteos eróticos, algunos difíciles de entender. Durante la obertura de Jommelli hubo una pantomima con Liscione y Don Carissimo, quienes competían por los favores de un amante semidesnudo y oculto en un armario —el bailarín Jiri Sieber— en tanto *Dirindina* y las alumnas del maestro aparecían como chicas del coro, entre las cuales un travesti rubio, que resultó ser el número más divertido de la noche, cuando escenificó una lección junto a Don Carissimo. El público recibió la propuesta como un divertimento y así lo celebró.

Bernd Hoppe

Festival Telemann

REJAS Y ORNAMENTO

Gartensaal. 5-III-2012. Telemann, **Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho.** Directora musical: **Michi Gaigg.** Director de escena: **Jakob-Peters Messer.** **Opernhaus.** 7-III-2012. Telemann, **Miriways.** Director musical: **Felix Koch.** Directora de escena: **Claudia Isabel Martin.**

MAGDEBURGO El singspiel *Miriways* de Telemann fue estrenado en Hamburgo en 1728 y desde entonces no se ha repuesto escénicamente. En 1992 se dio en versión de concierto y en Magdeburgo. La acción sucede, supuestamente, en la ciudad de Isfahan, donde vive exiliado un rey afgano. Comisiones, deberes y amores bien y mal encarados traman un embrollo que acaba felizmente con cada mochuelo en su olivo. No obstante esta nitidez, la puesta en escena de Jakob-Peters Messer deja una apertura pues mientras brilla “el sol de la dicha” según se canta en la conclusión, el traidor Zemir oculta una pistola sembrando la duda sobre el futuro. El escenógrafo Markus Meyer trazó una decorativa estructura, centrada en un enorme tapiz persa

que funge como telón pero que permite ver su cañamazo. Detrás, un marco sirve de falso techo y crea un espacio donde ocurren algunas acciones previas a la intriga. Enrejados delanteros y traseros simbolizan las intrigas políticas y los conflictos privados. En el vestuario se mezclan con sensatez elementos orientales, barrocos y de alta costura actual. Igualmente graciosos son los animales de pacotilla que componen el cortejo de algún personaje: un mono y un leopardo que hace malabares, en tanto un rey persa aparece en medio de una neblina con una máscara mortuoria de gran efecto. Lo mismo en cuanto a otro personaje, Sophi, al cual se atribuye el papel de un oráculo, con la condigna voz megafónica. Así se introducen un par de figuras ultraterrenas.

Michi Gaigg condujo la orquesta barroca L’Orfeo, por ella fundada, que consiguió colorear externamente el doble juego del compositor: la seriedad patética italiana y los ramalazos del Oriente. Apenas alguna pifia del trompa alteró el hechizo de la versión. Los dos principales papeles fueron confiados a sendos barítonos, Markus Volpert y Stefan Zenkl, uno más sólido y el otro más lírico, pero ambos de probada musicalidad y excelente técnica de coloratura. En el Pabellón del Jardín de Magdeburgo se ejecutó la serenata de Telemann *Don Quijote en las bodas de Camacho* a cargo de la Escuela Superior de Música de Mainz con su conjunto vocal e instrumental especializado en el barroco. Condujo Felix Koch con frescura a los jóvenes cantantes y al Neumeyer Consort y

obtuvo placenteros resultados. Se trata de una obra tardía del autor, estrenada en 1761 y basada en un conocido episodio cervantino. Telemann, a pesar de la edad, demostró conservar toda su fuerza imaginativa. La puesta en escena de Claudia Isabel Martin fue amablemente irónica y excelente en la dirección de actores. Los cantantes exhibieron parejas virtudes: solvencia vocal, dominio del estilo, buenas agilidades, carácter escénico. Un Quijote de imponente altura compuso el barítono Roman Tsotsalas, en tanto el bajo bufo Julius Vecsey hizo de Sancho. Conste que, a falta de una obertura, la orquesta tocó una suite telemanniana, que sonó colorida, gozosa, bien humorada y finamente cómica.

Bernd Hoppe

René Jacobs recupera el *Telemaco* de Gluck

ENTUSIASMO 250 AÑOS DESPUÉS

Theater an der Wien. 2-III-2012. Gluck, **Telemaco.** Rainer Trost, Bejun Mehta, Anett Fritsch, Alexandrina Pendatchanska, Valentina Farcas. Director musical: **René Jacobs.** Director musical: **Torsten Fischer.** Decorados y vestuario: Vasilis Triantafillopoulos, Herbert Schäfer.

VIENA La oscura isla de la maga Circe la convirtió Christoph Willibald Gluck en 1765 en el lugar de acción de su hoy olvidado dramma per musica *Telemaco*. El mundo de los protagonistas es una esfera —un mundo en movimiento reflejado por una estructura de espejos paralela que pende del techo, en el centro de la cual, a través de una rampa practicable, se proyecta en la sala la imagen estilizada del mundo de la isla, mientras en un panorama se muestran, a modo de contraste, abstractos cuadros de soledad en blanco y negro y coreografías con violentas

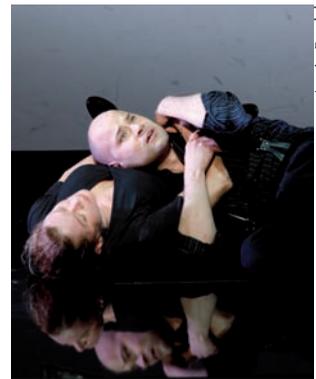
escenas de batalla.

René Jacobs, al frente de la Academia de Música Antigua de Berlín, interpreta con impulso y dinamismo esta obra, escrita por Gluck a toda prisa para la boda del emperador José II con María Josefa de Baviera. Debido a esta circunstancia, es evidente la mezcla de elementos de la antigua ópera seria y la nueva reforma operística impulsada por su autor. Sin embargo, *Telemaco* tiene también momentos conmovedores y profundos, cautivadores dúos y escenas de carácter de mucha vivacidad.

Mostraron gran estabilidad —en el amplio sentido

de la palabra— sobre el escenario inclinado las voces de Valentina Farcas como etérea Asteria con su resplandeciente timbre de soprano, al que Anett Fritsch como su hermano Merione aportó un contrapunto de mayor densidad. Junto a ellas, y al contratener Bejun Mehta, tan querido en Viena, se impuso Alexandrina Pendatchanska, que representó a la hechicera como atractiva viuda negra.

Al final, Circe, tras ser abandonada por su amante Odiseo, destruye su mundo. El director de escena renuncia al final feliz pensado por Gluck a través de un *deus ex machina*, mostrando el jue-



Anna F. Srna y Bejun Mehta

go de la búsqueda, el encuentro y la pérdida como una sombría tragedia.

Gran éxito para toda la compañía y el director, así como, una vez más, para el Coro Arnold Schoenberg, que, además de su intervención canora, supo dominar a la perfección la coreografía del montaje.

Christian Springer

Un teatro emprendedor

A SANGRE Y FUEGO

Opéra National. 9-III-2012. Wagner, *Parsifal*. Grochowski, Gysen, Zeppenfeld, Schukoff, Marco-Buhmester, Zhidkova. Director musical: **Kazushi Ono**. Director de escena: **François Girard**. **Théâtre de la Croix-Rouge.** 10-III-2012. Combier, *Terre et cendres*. Negulesco, Javdan, Benítez, Gourbeix, Breton, Hernández, Vafadari. Director musical: **Philippe Forget**. Director de escena: **Yoshi Oida**.

LYON En materia de ópera, Lyon es más emprendedora que París. Después del *Triptyque+* del mes pasado, el Teatro de la Ópera presentaba, uno tras otro, un par de acontecimientos de importancia: una nueva producción de *Parsifal* que irá en 2013 al MET, y el estreno mundial de *Terre et cendres* de Jérôme Combier. François Girard subraya en su *Parsifal* el maniqueísmo del libreto de Wagner, quien celebra la ascesis a través de la pureza del cuerpo y la sangre de Cristo y la contamina con la del ángel caído Klingsor y su ilusorio jardín paradisiaco que oculta el infierno, los dos universos que habita la sublime figura de Kundry. Entrando en la sala glacial de la Ópera, el público se da de bruces con un telón negro que le invita al abismo y a la introspección. Los colores del espectáculo son crudos y sombríos y la sangre omnipresente. Desde



Escena de *Terre et cendres* de Jérôme Combier

el inicio el sol es sombrío y la sangre reseca se escinde en dos partes por un nervio que evoca la herida de Cristo y la de Amfortas. Al fondo pasan imágenes que recuerdan *Melancolía* de Lars von Trier. El acto II es de una sorprendente belleza plástica, con las muchachas flor fundidas en unas lanzas clavadas en una vagina sanguinolenta. Kazushi Ono dirige sobriamente, con transparencia y tiempos vivos —menos en el acto central—, más introspectivo

que dramático. El reparto es de una vibrante juventud. Georg Zeppenfeld es un noble Gurnemanz de timbre luminoso y línea impecable, Gerd Grochowski un Amfortas conmovedor, Alejandro Marco-Buhmester un Klingsor vindicativo y Nikolai Schukoff un Parsifal radiante que evoluciona con naturalidad de la pura inocencia a la madurez. Elena Zhidkova es una buena Kundry.

Terre et cendres, sobre un libreto del cineasta afgano

Atiq Rahimi, se desarrolla en la guerra de la independencia afgana contra la Unión Soviética y cuenta la historia de un hombre que ha de anunciar a su hijo la destrucción de su casa y la muerte de su familia bajo los bombardeos. Dividida en tres partes —*La espera*, *La duda* y *La dignidad*— proviene de la atracción del compositor Jérôme Combier —alumno de Nunes y Levinas— por las músicas tradicionales, que utiliza con criterio. Yoshi Oida escinde el espacio escénico en dos partes: en una de ellas un impresionante decorado de Tom Schenk que no deja lugar al onirismo querido por el compositor pero que no afecta a la música ni al excelente reparto que reúne cantantes y actores acompañados, desde la otra, por trece solistas de la Orquesta de la Ópera.

Bruno Serrou

Relectura de un cuento de hadas

ATERORIZADA KITEJ

Het Muziektheater. 26-II-2012. Rimski-Korsakov, *La leyenda de la ciudad invisible de Kitej y la doncella Fevronia*. Svetlana Ignatovich, Mairam Sokolova, Margarita Nekrasova, John Daszak, Maxim Aksenov, Alexei Markov, Gennadi Bezzubenko, Ante Jerkunica, Vladimir Ognovenko, Vladimir Vaneev. Filarmónica de los Países Bajos. Director musical: **Marc Albrecht**. Director de escena, escenografía y vestuario: **Dimitri Cherniakov**.

ÁMSTERDAM Para un público occidental, el problema que hay con la mayoría de las óperas de Nikolai Rimski-Korsakov es que casi todas se basan en leyendas y cuentos de hadas rusos. Son obras escritas para un público que conoce desde la niñez estas historias folclóricas y está familiarizado con sus personajes que son, en muchos casos, simbólicos. Y para los rusos que conocen al dedillo los cuentos también sus prota-

gonistas pueden ser reconocidos como seres humanos, sin embargo para otros públicos una producción de ópera de cuentos rusos tradicionales o del folclore puede resultar encantadora pero a la vez tan aburrida como un libro de dibujos para niños.

Al comienzo de la producción del director ruso Dimitri Cherniakov, *La leyenda de la ciudad invisible de Kitej y la doncella Fevronia* (que se va a poner en París, Barcelona y Milán) mostró el ambiente de un cuento de

hadas. En el primer acto, una moderna Fevronia vive en un bosque idílico con animales y está en paz con la naturaleza y consigo misma. Su encuentro con el hijo del gobernador local marca el final de todo eso y en el siguiente acto prepara su boda en una ciudad moderna llena de seres impersonales y prácticos.

Las cosas empeoran cuando un grupo de terroristas se dedica a matar a todo el mundo blandiendo sus kalashnikovs, con la excep-

ción de Fevronia, cuyo destino es ser la recompensa de uno de sus líderes y el borracho de Grishka tiene que señalarles los sitios donde pueden encontrar nuevas riquezas. Las oraciones de Fevronia y la salvación de Kitej, gracias a una invisibilidad milagrosa, es lo que se supone que ocurre en el siguiente acto, que está situado en un espacio cerrado que parece ser un viejo teatro lleno de refugiados.

Todo esto desemboca en el acto final, que fue más o

La riqueza musical de la ópera de Adams supera toda polémica

COMPRENDER

English National Opera. 25-II-2012. Adams, **The Death of Klinghoffer.** Alan Opie, Christopher Magiera, Michaela Martens, Edwin Vega. Director musical: **Baldur Brönnimann.** Director de escena: **Tom Morris.** Escenografía: **Tom Pye.**

LONDRES Los medios de comunicación británicos hicieron un enérgico intento de provocar un escándalo antes del estreno londinense de la nueva producción de la English National Opera de *The Death of Klinghoffer* de John Adams. Acudimos creyendo que íbamos a tener que enfrentarnos con un muro de policías antidisturbios a las puertas del teatro. Pero había un solo hombre llevando una pequeña pancarta de protesta pidiendo que recordáramos que la familia de Leon Klinghoffer se oponía a que su padre, asesinado a bordo del *Achille Lauro*, el crucero secuestrado en 1985, fuera el protagonista de una ópera.

Sin embargo la coproducción con el Metropolitan de Nueva York, dirigida por Tom Morris, con decorados de Tom Pye y dirigida musicalmente por Baldur Brönnimann, fue aclamada calurosamente tanto por haber



Edwin Vega, Christopher Magiera y James Cleverton en *La muerte de Klinghoffer* de John Adams

podido representarse como por ser un éxito por sí misma. Adams ha reescrito la pieza más de una vez y esta versión se inauguró con dos coros, primero el de los palestinos y luego el de los judíos. La polémica creada por la ópera tiene que ver con aquellos que opinan que los terroristas palestinos reciben mejor tratamiento que los judíos. Creo que la

partitura de Adams y el libreto de Alice Goodman representan un intento de comprender y durante este breve espacio dejan el politiquero a otros.

Dado que la acción tiene lugar principalmente sobre cubierta bajo un sol de justicia, una parte de la escenificación es oscura y poco definida a pesar de algunos momentos brillantes: sobre

todo el pintura coreografiada de Klinghoffer (Alan Opie) y su silla de ruedas cayendo al fondo del océano en el *Aria of the Falling Body*. Un reparto de primera en conjunto mereció sin excepción grandes elogios. La Orquesta del ENO fue fiel a las riquezas disonantes de esta gloriosa partitura.

Fiona Maddocks



Svetlana Ignatovich y Maxim Aksenov en *La leyenda de la ciudad...*

menos lo contrario de lo que quería como apoteosis Rimski-Korsakov. Fevronia y Grishka escapan de los terroristas y luego se pierdan en un

oscuro bosque. Ahí muere Favronia a manos del loco de Grisha que la ataca y en los últimos momentos sueña con la pacífica naturaleza que

conoció cuando era joven, en la que todos los que ella quería (con un coro al fondo) la están rodeando en su sencilla cabaña.

A pesar de todas las discrepancias con el libreto, Cherniakov consiguió dar a la ópera de Rimski una fuerza dramática que se hizo incluso más efectiva gracias a la impresionante interpretación del Coro de la Ópera de los Países Bajos. La riqueza de la partitura y la colorida instrumentación de Rimski fueron realizadas por las soberbias contribuciones del director Marc Albrecht y la Orquesta de la Filarmónica de los Países Bajos.

El reparto, predominantemente ruso, lo encabezó la soprano Svetlana Ignatovich con una dramática interpretación que lamentablemente careció de una aterciopelada

voz en los momentos más líricos de su escena en solitario del último acto. Posiblemente fuera un problema de la producción, ya que algo similar ocurrió con el borracho Grishka, interpretado con emoción por el tenor John Daszak, pero sin el toque melancólico que este personaje puede tener en una producción más tradicional. Entre las mejores interpretaciones estuvieron la del tenor Alexei Markov, en el papel de Fiodor, conmovedor al relatar la crueldad que tuvo que sufrir la gente del Pequeño Kitej, y el bajo Gennadi Bezzubenko en el papel pequeño pero impresionante del músico que toca el gusli al principio del tercer acto.

Paul Korenhof

Claus Guth se presenta en la Scala

EL SUEÑO DE LA GACELA

Teatro alla Scala. 11-III-2012. Strauss, **Die Frau ohne Schatten.** Johan Botha, Emily Magee, Michaela Schuster, Falk Struckmann, Elena Pankratova. Director musical: **Marc Albrecht.** Director de escena: **Claus Guth.**

MILÁN En la nueva producción de *Die Frau ohne Schatten* de Strauss en la Scala (en coproducción con el Covent Garden) el director Claus Guth (por primera vez en Milán, donde el próximo 7 de diciembre asumirá la dirección del *Lobengrin* inaugural) imagina que la acción es el sueño de una mujer (que se identifica con la Emperatriz) recogida acaso en una clínica psiquiátrica. Sacrifica así las sugerencias fantástico-fabulosas que pertenecen a la naturaleza de *Die Frau ohne Schatten*, rechaza la distinción entre el mundo del Emperador y el del tintorero Barak (para subrayar que sus historias están estrechamente entrelazadas) y crea un espectáculo de gran coherencia y fuerza teatral. Los ambientes de la clínica están siempre presentes (la escenografía de Christian Schmidt es una estructu-

ra fija con una parte central que cambia al girar), siendo importantes la iluminación de Olaf Winter y las proyecciones de Andi A. Müller (en los interludios), y de las indicaciones del libreto sólo permanecen las rocas negras donde se pierde el Emperador. Las imágenes del sueño se inspiran posiblemente en el surrealismo de Magritte y Ernst (los exponentes del mundo de Keikobad tienen las alas demoníacas que se ven en los *collages* de *Martes de Una semana de bondad*), son frecuentes la presencia de hombres animalísticos y el juego de desdoblamiento (por ejemplo, una mujer con cabeza de gacela es la doble de la Emperatriz). Se alcanzan resultados visionarios de extraordinaria intensidad en el Finale II, o algo menos convincentes en la conclusión del III acto, pero en conjunto el contrapunto



Monika Rittenshaus

entre la severidad del montaje y la riqueza fantástica de la música funciona persuasivamente, y el recorrido de la Emperatriz hacia una completa humanidad y una consciente asunción de la responsabilidad es subrayado con claridad. La dirección de

Marc Albrecht (que sustituyó a un Bichkov indispuerto) reveló por completo la visionaria belleza de la partitura (en muchos aspectos un caso aparte en la música de Strauss), con el equilibrio, la nobleza y la limpia seguridad que revelan un profundo conocimiento.

Del reparto, excelente en conjunto, sobresalieron los acentos heroicos de Johan Botha (el Emperador) y la sólida y segura fuerza de Elena Pankratova (la mujer del tintorero). Estupendas también Michaela Schuster, demoníaca nodriza, y Emily Magee, lírica y noble Emperatriz con algunos límites en el registro grave. Un poco cansado pero siempre noble Falk Struckmann (Barak) y bien todos los demás: citemos al menos al Mensajero de Samuel Youn.

Paolo Petazzi

Fin de la trilogía Da Ponte en la ciudad de los canales

CLAUSTROFOBIA EN UN HOTEL

Teatro La Fenice. 16-II-2012. Mozart, **Così fan tutte.** Maria Bengtsson, José María Lo Monaco, Markus Werba, Marlin Miller, Caterina Di Tonno, Andrea Concetti. Director musical: **Antonello Manacorda.** Director de escena: **Damiano Michieletto.**

VENECIA Después del *Don Giovanni* ambientado en un palacio dieciochesco y las *Bodas de Fígaro* decimonónicas, *Così fan tutte* ha sido situado en un hotel de nuestros días, y en la escenografía de Paolo Fantin la plataforma giratoria, que a petición de La Fenice es la estructura común a las tres producciones, aparece una y otra vez como la recepción, un espacio frente a un ascensor, el bar y una habitación con baño. Como en las obras anteriores, todo se desarrolla en interiores con claustrofóbica eficacia. La rotación se muestra siempre funcional,

aunque se tuvo la impresión de que en la frenética carrera de *Don Giovanni* tuvo una sugestión particular e irreplicable. En *Così fan tutte*, la ambientación contemporánea hace de Don Alfonso el responsable de la recepción del hotel (y es un personaje desagradable), de Fiordiligi y Dorabella dos clientes. Despina permanece como sirvienta, Guglielmo y Ferrando llevan al principio la divisa blanca de la marina, luego se travisten de hijos de las flores, con camisas y cabellos largos al gusto *bippy*. La acción es conducida con un ágil ritmo teatral y una desenvoltura eficazí-

ma, aun si inevitablemente sacrifica algo de la ambigüedad, los claroscuros, las melancolías arcanas y el juego intelectual de la ópera. Todo se dirige velozmente hacia la conclusión, que es tal vez la mejor idea: las jóvenes parejas no se recomponen, cada uno permanece solo, en una profunda y desolada desorientación.

La dirección de Antonello Manacorda parece posiblemente entrar en conflicto con este ritmo teatral: posee soltura, equilibrio y nitidez analítica, pero se concede *tempi* de extrema lentitud en los sublimes momentos líricos, que requieren demorar-

se, pero no una dilatación excesiva. Los cantantes actuaron bien y constituyeron un grupo vocal en conjunto bien equilibrado, del que sobresalieron Maria Bengtsson (Fiordiligi), admirable a pesar de estar privada de las necesarias notas graves y Markus Werba (Guglielmo). Una discreta Dorabella fue José María Lo Monaco. Marlin Miller (Ferrando), Caterina Di Tonno (Despina) y Andrea Concetti (Don Alfonso) no estuvieron vocalmente impecables, pero rigieron sus partes con inteligente desenvoltura.

Paolo Petazzi

La mezzosoprano italiana prosigue su aventura rossiniana con *Otello*

TRES TENORES PARA CECILIA BARTOLI

Opernhaus. 10-III-2012. Rossini, *Otello ossia Il moro di Venezia*. Cecilia Bartoli, Liliana Nikiteanu, John Osborn, Javier Camarena, Edgardo Rocha, Peter Kálmán, Nicola Pamio. Director musical: **Muhai Tang**. Directores de escena: **Moshe Leiser, Patrice Caurier**. Escenografía: Christian Fenouillat. Vestuario: Agostino Cavalca.

ZÜRICH El *Otello* de Rossini ha sido inevitablemente eclipsado por la grandiosa versión de Verdi. Pero no sólo por ello: en 1816 en Nápoles no hubo demasiado tiempo para elaborar un libreto dramáticamente compacto. El montaje de la pareja de directores de escena franco-belgas Moshe Leiser y Patrice Caurier sólo pudo descifrar marginalmente los confusos hilos de la acción. *Otello* no es únicamente negro, sino también musulmán y procede de una clase social oprimida de emigrantes. Al parecer, la historia transcurre en un pasado cercano, pero no están claramente determinados el tiempo ni el lugar. En cualquier caso, no es la Venecia que

imaginaba el compositor, puesto que allí resultaría poco adecuada la vespa que usa el protagonista para trasladarse. Por lo demás, hubo pocas ideas interesantes.

Hay otro motivo por el que el *Otello* de Rossini se representa muy poco en los escenarios de hoy: son necesarios no menos de cinco tenores, tres de los cuales han de tener una absoluta seguridad en los agudos y la coloratura. En este caso, la Ópera de Zúrich pudo triunfar, pues junto a la como siempre soberana Cecilia Bartoli, que desplegó su completa artillería en las agudezas y exhibió todos los registros de su arte para el matiz, también brillaron Javier Camarena como



Hans Joerg Michel

Bartoli y Osborn en *Otello ossia...*

Rodrigo, Edgardo Rocha como Jago y, en el papel titular, John Osborn, quien después de un primer acto

algo reservado supo encontrar los contornos de su tesitura y, al igual que sus colegas, demostró flexibilidad, capacidad expresiva y un evidente placer en el ritmo y el virtuosismo.

Éstas son algunas de las exigencias que tiene que cumplir también una orquesta rossiniana. En el día del estreno, la formación de instrumentos originales La Scintilla de la Orquesta de la Ópera tocó con sugestivos colores y creó delicados *piani* en los números lentos, pero a la dirección de Muhai Tang le faltó un poco más de brío y electricidad, en detrimento de un marcado dramatismo.

Reinmar Wagner

Imponentes debuts en el *Don Carlo* en cinco actos

UNA NEGRA MELANCOLÍA

Zúrich. Opernhaus. 4-III-2012. Verdi, *Don Carlo*. Anja Harteros, Vesselina Kasarova, Fabio Sartori, Massimo Cavaletti, Matti Salminen, Alfred Muff, Bettina Schneebeli. Director musical: **Zubin Mehta**. Director de escena: **Sven-Eric Bechtolf**. Decorados: Rolf Glittenberg. Vestuario: Marianne Glittenberg.

Negro era el cartel, negro el escenario, negros los trajes, negro el ambiente. Nada de un *Siglo de oro*. Sólo vestía de oro el emperador Carlos V, que vive feliz con su corona y su osamenta en la cripta de Yuste. A Sven-Eric Bechtolf no le importa en absoluto la realidad histórica. Pero, sin embargo, ha logrado crear una ambientación: Rolf Glittenberg ha diseñado los decorados con cortinajes, una enorme escalera y algunos objetos en el estilo de El Greco o Velázquez. Cuando un par de gigantescas cruces blancas para el cuadro del auto de fe penden como martillos sobre la masa, resultan en este contexto casi vanguardistas. El director de escena supo además mover

aquí a las masas corales con suma inteligencia. Y con los personajes funcionó el lema: quien tenga algo que cantar, que se busque un bonito lugar en la corbata del escenario y dirija sus arias al público.

Por ello abandonamos las tristes imágenes y nos dedicamos a la música, que tenía muchos más colores. Gracias, en primer lugar, al maestro Zubin Mehta, que dirigía por primera vez en la Ópera de Zúrich y supo manejar desde el primer momento todos los hilos en su mano con motivadora elasticidad. Este Verdi no fue siempre extremadamente preciso, pero a cambio tuvo en todo momento un apasionado aliento. Mehta sorprendió con un adecuado sentido

teatral y una dinámica permanentemente favorable a los cantantes, que sin embargo no privó a la obra en ningún instante de su sentido dramático ni de sus sugerentes contrastes tímbricos en la orquesta.

En su esperado debut como Elisabetta, Anja Harteros supo estar a la altura de las expectativas. Después de un comienzo algo contenido, la soprano se fue creciendo a lo largo de la representación, hasta ofrecer un canto extraordinariamente bello y seguro. En el dúo final con Don Carlo supo incentivar aún más, gracias a su extrema facilidad, a Fabio Sartori, quien por su parte había brindado una actuación magistral en todos los aspectos. No menos que Vesselina

Kasarova en su primera actuación como Eboli, que diseñó con toda una panoplia de emociones: una Eboli con garras y dientes, con ardiente pasión y el más profundo de los odios así como el más amargo de los arrepentimientos. Junto a ella palideció un poco el otro debutante en su papel —Massimo Cavalletti como Posa—, aunque también brindó un sólido y diferenciado retrato. Matti Salminen, por el contrario —¡a causa de una gripe!— sólo consiguió apuntar lo que habría podido ser su rey Felipe II. En cualquier caso, sólo estos bocetos tuvieron un mayor formato que el unidimensional Gran Inquisidor de Alfred Muff.

Reinmar Wagner



61 FES TI VAL GRA NA DA

FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE MÚSICA
Y DANZA DE
GRANADA
FEX FESTIVAL
EXTENSIÓN
43 CURSOS
MANUEL DE FALLA

22/JUNIO 8/JULIO 2012

61 FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA Y DANZA DE GRANADA

22 JUNIO – 8 JULIO 2012

22 JUNIO | PALACIO DE CARLOS V, 22.30 H ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Coro Nacional de España
(Joan Cabero director)
Mariola Cantarero soprano, Marina Pardo mezzosoprano, Ángel Odena barítono, José Ferrero tenor, José Antonio López barítono, Leticia Rodríguez soprano, Estrella Morente cantora, Gustavo Peña tenor, José Carbonell «Montoyita» guitarra flamenca Josep Pons director
C. Debussy: *Ibèria*, de *Images*
M. de Falla: *La vida breve*

23 JUNIO | SANTA IGLESIA CATEDRAL, 12.00 H

CORO BIZANTINO «SAN JUAN DAMASCENO» DEL ARZOBISPADO DE CHIPRE
Padre Dimitrios Demosthenous director
Obras del repertorio cristiano ortodoxo greco-chipriota
En colaboración con el Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas

23 JUNIO | TEATRO DEL GENERALIFE, 22.30 H

LOS BALLETS DE ROLAND PETIT
50 ANIVERSARIO DE ROLAND PETIT EN GRANADA

Luigi Bonino dirección artística
Jean Michel Desire dirección técnica e iluminación
Eleonora Abbagnato (Primera bailarina, Ópera de París)
Oksana Kucheruk (Primera bailarina, Ópera de Burdeos)
Svetlana Lunkina (Primera bailarina, Ballet Bolshoi)
Emanuela Montanari (Solista, Scala de Milán)
Marta Romagna (Primera bailarina, Scala de Milán)
Luigi Bonino (Primer bailarín, Roland Petit)
Lienz Chang (Primer bailarín, Roland Petit)
Ruslan Skvortsov (Primer bailarín, Ballet Bolshoi)
Hervé Moreau (Estrella, Ópera de París)
Igor Yebra (Primer bailarín, Ópera de Burdeos)
Mick Zeni (Primer bailarín, Scala de Milán)
La Prisonnière – Carmen – Coppélia (Paso a Dos de *La Muñeca*) – *La Rose malade – L'Arlesienne – Le jeune homme et la mort – Charlot danse avec nous – Le Rendez-vous – Thais – Le Lac des cygnes et ses malefices – Dancer in Love – Cheek to Cheek*

Patrocinador Principal



24 JUNIO | PALACIO DE CARLOS V, 22.30 H ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Coro Nacional de España
(Joan Cabero director)
Coro de RTVE
(Jordi Casas Bayer director)
Caroline Stein soprano, Charlotte Hellekant mezzosoprano, José Ferrero tenor, José Antonio López barítono Josep Pons director
G. Ligeti: *Requiem*
L. van Beethoven: *Sinfonía núm. 9*, op. 125

Con la colaboración extraordinaria de



25 DE JUNIO | PATIO DE LOS ARRAYANES, 22.30 H

JAVIER PERIANES piano
Obras de F. Chopin, C. Debussy, M. de Falla
Javier Perianes, artista en residencia
Socio Colaborador
Construcciones Otero

26 JUNIO | PALACIO DE CARLOS V, 22.30 H

CARMEN LINARES cantante
ENSAYO FLAMENCO 2012

27 JUNIO | TEATRO DEL GENERALIFE, 22.30 H

BAYERISCHES STAATSBALLETT MÜNCHEN
Ivan Liška director artístico

STEPS & TICES
Scènes de Ballet
Five Brahms Waltzes in the manner of Isadora Duncan
Voices of Spring, Pas de Deux
Das Lied von der Erde

Patrocinador



28 JUNIO | PARROQUIA DE LOS SANTOS JUSTO Y PASTOR, 21.00 H

JUAN MARÍA PEDRERO órgano
CABANILLES EN SU TIEMPO
Obras de J. Cabanilles, N. A. Lebègue, D. Buxtehude, G. Muffat, B. Pasquini

28 JUNIO | PALACIO DE CARLOS V, 22.30 H ORQUESTA CIUDAD DE GRANADA

Isabelle van Keulen violín
Asier Polo violonchelo
Juanjo Mena director
T. Marco: *Through the Looking-Brahms*
J. Brahms: *Doble concierto para violín y violonchelo*, op. 102, *Sinfonía núm. 3*, op. 90

Patrocinador



29 JUNIO | TEATRO DEL GENERALIFE, 22.30 H

BAYERISCHES STAATSBALLETT MÜNCHEN
Ivan Liška director artístico
EL LAGO DE LOS CISNES

Patrocinador Principal



30 JUNIO | MONASTERIO DE SAN JERÓNIMO, 12.00 H

HUELGAS ENSEMBLE

Paul Van Nevel director
OBRAS ESPAÑOLAS Y FRANCO-FLAMENCAS DEL S. XVI
Obras de F. Gallet, B. Hoyoul, D. de Pontac, C. non Papa, A. Barea, G. De Wert, V. Lusitano y O. di Lasso

30 JUNIO | TEATRO ISABEL LA CATÓLICA, 22.30 H

OLGA PERICET baile
ROSA, METAL Y CENIZA

Socio colaborador
DDP Vino de Calidad de Granada

30 JUNIO | PALACIO DE CARLOS V, 22.30 H

ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA
Charles Dutoit director
C. Debussy: *Prélude à l'après-midi d'un faune*, *La Mer*
P. I. Chaikovski: *Sinfonía núm. 5*, op. 64

Entidad Protectora



1 DE JULIO | PALACIO DE CARLOS V, 22.30 H

ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA
Charles Dutoit director
M. Ravel: *Ma mère l'Oye*, *La Valse*
M. de Falla: *Suite núm. 2 de El sombrero de tres picos*
D. Respighi: *Fontane di Roma*, *Pini di Roma*

2 DE JULIO | TEATRO DEL GENERALIFE, 22.30 H

MARÍA PAGÉS COMPAÑÍA
María Pagés directora
UTOPIA

Patrocinador



3 DE JULIO | PATIO DE LOS ARRAYANES, 22.30 H

TABEA ZIMMERMANN viola
SILKE AVENHAUS piano
R. Schumann: *Märchenbilder*, op. 113
P. Hindemith: *Sonata op. 11 núm. 4*
A. Berg: *Sieben frühe Lieder*
G. Kurtág: *Jelek, jätékok és úzenetek* (Selección)
C. Franck: *Sonata en La mayor*

4 DE JULIO | PALACIO DE CARLOS V, 22.30 H

FREIBURGER BAROCKORCHESTER
Pablo Heras-Casado director

F. Mendelssohn: *Scherzo*, *Intermezzo y Notturmo*, de *Ein Sommernachtstraum*, op. 61
F. Schubert: *Sinfonía núm. 3*, D 200, *Sinfonía núm. 4*, D 417

Patrocinador Principal



5 DE JULIO | PARROQUIA DE NUESTRO SALVADOR, 21.00 H

JUAN MARÍA PEDRERO órgano

CABANILLES Y BACH
Obras de J. Cabanilles, J. S. Bach

5 DE JULIO | TEATRO DEL GENERALIFE, 22.30 H

BIRMINGHAM ROYAL BALLET

David Bintley director
Orquesta Ciudad de Granada
Paul Murphy director musical

COPPELLIA

Patrocinador



6 DE JULIO | PALACIO DE CARLOS V, 22.30 H

ORCHESTRE NATIONAL DU CAPITOLE DE TOULOUSE
Javier Perianes piano
Tugan Sokhiev director

A. Dvořák: *Obertura Carnaval*, op. 92
R. Schumann: *Concierto para piano*, op. 54
N. Rimski-Kórsakov: *Sheherezade*, op. 35

Javier Perianes, artista en residencia

7 DE JULIO | MONASTERIO DE SAN JERÓNIMO, 12.00 H

CORO TOMÁS LUIS DE VICTORIA
(Pablo García Miranda director)
ENSEMBLE LA DANSERYE
(Fernando Pérez Valera director)
Lluís Vilamajó director

Obras de T. L. de Victoria, F. Guerrero

7 DE JULIO | TEATRO DEL GENERALIFE, 22.30 H

BIRMINGHAM ROYAL BALLET

David Bintley director
The Colin Towns Band
Orquesta Ciudad de Granada
Paul Murphy director musical

SUMMER CELEBRATION
The Grand Tour
Take Five
The Dream

Patrocinador Principal



8 DE JULIO | PALACIO DE CARLOS V, 22.30 H

ORCHESTRE NATIONAL DU CAPITOLE DE TOULOUSE

Cor de la Generalitat Valenciana (Francesc Perales director)
Larissa Diadkova mezzosoprano
Tugan Sokhiev director
M. Mussorgski-D. Shostakovich: *Canciones y danzas de la muerte*
M. Mussorgski-M. Ravel: *Tableaux d'une Exposition*
S. Prokofiev: *Aleksandr Nevskiy*, op. 78

EL FESTIVAL DE LOS PEQUEÑOS

25 26 Y 27 JUNIO | TEATRO ALHAMBRA, 19.30 H

LA CASA FLOTANTE LA MAQUINÉ

Estreno. Coproducción del Gran Teatre del Liceu, La Maquiné y Festival Internacional de Música y Danza de Granada, con motivo del centenario del nacimiento de Xavier Montsalvatge

2 3 Y 4 DE JULIO | TEATRO MUNICIPAL DEL ZAIDÍN, 19.30 H

YO SOY LA LOCURA COMPAÑÍA CLAROSCURO



www.granadafestival.org
T 958 221 844 F 958 220 691

JORGE LUIS PRATS: “ESTOY MÁS VIVO QUE NUNCA”

Con más de veinte años transitando por la zona que dejan en sombra los focos que se centran exclusivamente en la primera línea, Jorge Luis Prats (Camagüey, 1956) reconoce abiertamente sentirse ilusionado ante los proyectos que se apuntan en el horizonte. A diferencia de lo que suele ocurrir con las carreras fulgurantes de mediáticas estrellas juveniles, el éxito arrollador que lo está rescatando de esa especie de particular olvido, llevándole en volandas sobre titulares de portadas en los principales medios de la prensa internacional, le ha pillado de vuelta de casi todo. Sin embargo, confiesa sentirse hoy más fuerte y más activo que nunca. Para este nuevo tramo del viaje, la experiencia le ha enseñado a aligerar la maleta dejando dentro sólo lo fundamental: el amor al trabajo, su fidelidad a la amistad, su honradez y un pequeño espacio que reserva celosamente a la nostalgia.



Descubrir a Jorge Luis Prats ha significado para muchos una sorpresa mayúscula. Incluso para alguien como Paul Moseley, Director General de Decca, acostumbrado a calibrar a diario decenas de nombres de artistas que parecen prometer ese gancho que tanto necesita la industria discográfica actual, resultaba increíble que alguien como Prats pudiese haber permanecido alejado de los principales escenarios internacionales hasta cumplidos los cincuenta. Producto del flechazo que surgió entre la compañía multinacional y el potencial artístico del pianista surgió un proyecto que acaba de aparecer en el mercado. En el disco se recoge íntegramente un recital ofrecido en el Auditorio de Zaragoza en el mes de marzo de 2011, confeccionado a base de obras de Enrique Granados, Heitor Villa-Lobos y autores cubanos de diversas épocas, como Ignacio Cervantes, Ernesto Lecuona o Carlos Fariñas.

Hablar con Jorge Luis Prats es entrar en conversación con alguien que no le teme al lenguaje ni rebusca las respuestas. Alguien que prefiere la llaneza de trato al petulante ambiente esnobista al que tal vez estamos demasiado habituados. Su franqueza, unida a una curiosa mezcla de espontaneidad, cortesía y a una necesidad de comunicación que despliega tanto en el escenario como en la distancia corta, hacen de este artista cubano afincado en Miami un músico que se diría del pasado; uno de aquellos pianistas de la era prefonográfica capaces de darlo todo y de arriesgarse hasta lo inverosímil a cambio de sentir a flor de piel la cercanía del público.

Permítame serle directo. ¿Dónde ha estado usted metido durante todo este tiempo?

Mire, últimamente me han preguntado cosas parecidas y, la verdad, es que yo podría hacer la misma pregunta. ¿Dónde estaban, durante tantos años, muchos a quienes no tuve la oportunidad de conocer. El mundo es muy grande y he de decir que yo me limité a hacer mi vida, a ir allí donde me invitaban a tocar y, sobre todo a estudiar y prepararme sin perder un solo minuto de mi tiempo. Toqué en Cuba, en gran parte de Iberoamérica, en Estados Unidos y en algunos lugares de Europa, principalmente en los países del Este por su conexión con Cuba.

En un determinado momento, empiezan a abrirse las puertas antes cerradas. ¿Qué sucedió? ¿En qué se fijaron? ¿Les mostró algo en lo que antes no hubiesen reparado?

Creo que, en gran medida, todo se desencadenó gracias a Marco Riaskoff. Su agencia de conciertos en Ámsterdam me brindó la oportunidad de tocar en la gran sala del Concertgebouw en 2008. Tocar allí supuso para mí entrar por pri-

mera vez en un lugar mítico. El valor emblemático de esa sala que ha acogido la principal música del mundo, te inspira un grado de respeto diría que reverencial. Allí han tocado todos esos grandes artistas a los que uno sigue admirando y ser invitado a tocar en ese escenario significó un gran honor. Guardo un recuerdo maravilloso.

¿Cómo supo Riaskoff de usted?

Miami, 2007. De una actuación mía en su Festival Internacional de piano salió un DVD que llegó a manos de Riaskoff. Algo de lo que viera allí que le interesó por algún motivo.

Hasta entonces no hay mucho de Jorge Luis Prats que rastrear en la discografía, excepto un viejo LP de Deutsche Grammophon de finales de los setenta...

¡Qué bárbaro! ¡Se remonta usted al siglo pasado! Aquel disco se grabó a raíz de ganar varios premios internacionales, fundamentalmente el Marguerite Long de París en 1977. Era un recital con obras de Beethoven, de Schumann y creo recordar que también de Ravel. Hace una vida de aquello. Treinta y cinco años de vivencias de todo tipo, lo suficiente como para estar seguro de que hoy no tocaría una sola nota como pude tocar entonces.

Sin embargo, aquel primer fogonazo de un joven prometedor no llegó a cuajar en la industria discográfica internacional...

Bueno, mire, en primer lugar, después de aquel premio yo me centré en estudiar, fundamentalmente porque hasta ese momento mi preparación, que había sido cubana al cien por cien, todavía requería de mayor profundización. Así, me refugié en el piano, sin negarme a ofrecer ocasionalmente algunos conciertos, pero dedicado, sobre todo, a prepararme mejor y seguir aprendiendo. Me marché a Moscú, donde estudié en el Conservatorio Chaikovski. Aquella fue una época tremenda, en la que, para estudiar el nivel superior había que estudiar también cosas como economía política o historia del movimiento soviético y no estaba dispuesto a perder el tiempo con eso. Guardo, eso sí, un gran recuerdo de mi maestro allí, en Moscú, Rudolf Kerer. Así que, al cabo de un año y medio estudiando un curso de posgraduado, me marché a Viena. Allí tuve la inmensa suerte de ser admitido como alumno por Paul Badura-Skoda, que ya me conocía desde el concurso de París, en el que él había sido miembro del jurado. A lo largo de diez años me empapé de todo acontecimiento musical que pudiese darse en la ciudad. Aparte de esto, el estar en contacto permanente con Badura-Skoda significó convivir con alguien que es parte viva de la historia de la música y hasta diría que de la humanidad. A partir de ahí, durante la siguiente década, incursioné en la música

ca sinfónica y en otros estilos, como el jazz o la música ligera, viviendo y trabajando en Cuba y otros países como Colombia o Méjico.

Aparte de eso, uno tampoco es lo que se dice muy hábil en cuestiones de gestión y ese asunto tiene también mucho que ver con la proyección hacia el público de una carrera artística. Siendo sincero, tengo que decirle que no siento ningún cargo de conciencia respecto a si podría haber alcanzado más fama o reconocimiento. Un músico, un artista, es, lo queramos o no, producto de su propia vida. Cuántas veces no habremos visto pianistas que deslumbran en un momento y luego desaparecen para siempre. Cuando eso ocurre, generalmente, es porque no había nada nuevo que decir.

Y usted mismo, ¿tiene ahora algo nuevo que decirnos?

Humildemente, creo que sí. Me importa mucho, cuando afronto una obra, tener la capacidad de sentirme libre. Dicho eso, asumo inmediatamente que lo más difícil para un músico es llegar a la esencia del estilo. Si, como es mi caso, te sientes interesado por épocas dispares, la dificultad y, al mismo tiempo, el placer de profundizar en el estilo aumenta. El paso del tiempo, las experiencias que vas teniendo en la vida, te van haciendo como eres y, en consecuencia, cómo ves la música. Además, creo que, en cualquier época, los compositores tienen siempre un punto en común, y es precisamente el hecho de ser hombres, de haber sido personas, seres humanos. Ese meollo de humanidad es algo que ahora busco y que me importa especialmente encontrar reflejado en la partitura. No puedes pensar en, digamos, el misticismo de un Brahms y olvidar que, al mismo tiempo, era un hombre que vagabundeaba por las calles, disfrutando de la vida; o admirar la perfección formal de Mozart sin darte cuenta de que, ¡simultáneamente, era alguien que llevaba el diablo dentro! Para interpretar una obra tengo que valorar quién era de verdad ese hombre, la persona que escribió aquello, incluso con todas sus contradicciones.

Y todo eso que el artista debe tener que decir, ¿de dónde sale?

Eso, como usted lo llama, hay que llevarlo dentro. Mire, yo creo que para tocar Albéniz y Falla, por ejemplo, hay que tener el toro dentro, hay que llevarlo en la sangre. Hay estilos tan marcados por la idiosincrasia que uno tiene que haber vivido y respirado esa cultura para adentrarse en su esencia. Ocurre, en cierta forma también, aunque no de manera tan marcada, con autores como Beethoven o Rachmaninov. Para tocar la música de Cervantes, de Fariñas o de Lecuona, por citarle otros casos,



hay que tener el ritmo de la música cubana, de una música que no se baila con los pies, que se baila con la cintura, que es *sabrosa*. En nuestra música no hay exactitud ni marcialidad; al contrario, todo es sensualmente inexacto. El ritmo se mueve con la gracia, con el salero con el que se mueve la gente cubana. Y si hablamos de Villa-Lobos, ¡qué le cuento! Un hombre cuya música es enorme, como enorme es su país. Es enorme, ya le digo, y es pasional, es profunda.... Como se suele decir, cada cosa tiene lo suyo.

Eso nos lleva directamente a hablar del contenido de su nuevo disco, todo él con música iberoamericana. Se trata de una declaración de principios, ¿no?

Tener la oportunidad de grabarlo ha sido muy importante para mí, por varios motivos. Fundamentalmente, porque supone una especie de presentación mundial con un repertorio que me es muy cercano y muy querido. Siento mucho, mucho, mucho orgullo de toda la música que hay ahí. Por una parte, la música española, que llevo en la sangre y es parte de mí. Tocar *Goyescas*, significa tocar España, revivir el carácter de mis padres, de mis abuelos, con ese fuego y toda esa ternura que va por dentro. Por cierto que, antes de que me lo pregunte, le quiero aclarar que dejo fuera el *Epílogo* porque, tras la devastación de *El amor y la muerte*, creo que no hay más que decir. Al igual

que otros muchos dramas de la literatura y la música española, considero que la muerte debería ser el final lógico.

Además, hay otras obras iberoamericanas de enorme valor. Ignacio Cervantes fue casi contemporáneo de Chopin, con la diferencia de que vivir confinado al pequeño espacio de una isla antillana le restó muchísimo protagonismo en aquel momento, pero eso no quita valor a su producción.

Para redondear el recital escogí algunos bisés de música cubana e iberoamericana. En definitiva, es tanto como decir *aquí me tienen; éste soy yo*. **¿Ernesto Lecuona es la culminación de ese pianismo llamado de salón?**

Bueno, Lecuona es un compositor de enorme talla pero no es la culminación de nada. Proviene de una tradición en la que hay elementos dispares, empezando por compositores como Manuel Saumel o Espadero. Cuando oímos a Saumel estamos oyendo a alguien que está componiendo con los mismos elementos que utilizaba Scarlatti, con la diferencia de que lo estaba haciendo en el Caribe. Es una música transparente y rica en recursos expresivos acordes a la sonoridad de los instrumentos de la época.

En Cuba se da una maravillosa mezcla de sangres entre españoles y negros, fundamentalmente. De ahí surge una forma de ser y de expresarse que aúna espontaneidad y desparpajo,

virilidad y sensualidad... Lecuona es todo eso, melodía española y ritmo de raíz africana.

¿Qué perspectivas de futuro tiene con Decca?

Hay planes de grabar mucho más. Sigo preparando repertorio español e iberoamericano, desde Lecuona o Saumel, de los que acabo de hablarle, hasta Mompou, por ejemplo. Decca ha acogido con gusto mis deseos de dar a conocer mucha música y eso me mantiene enormemente ilusionado. Ese montón de proyectos me hacen sentirme más vivo que nunca.

A pesar de haberse prodigado poco en disco, es posible encontrarse con usted donde uno menos lo espera. Por ejemplo, en medio de un monográfico Rachmaninov reeditado no hace mucho por Brilliant Classics o, sin salirnos del repertorio ruso, en un valiente álbum dedicado a Shostakovich, junto a Jesús Amigo y la Orquesta de Extremadura.

Gran disco ése, y no lo digo por la parte que me toque sino, sobre todo, por el resultado orquestal. ¿Qué orquesta ha tocado mejor esos conciertos de Shostakovich que la de Extremadura? Es una gran orquesta, llena de fantásticos músicos, capaz de interpretar a Shostakovich. Sólo por eso merecen ya todo el respeto. ¡Qué maravilla! Conocí a Jesús Amigo en Méjico y, tras tocar juntos el *Concierto* de Ravel, me invitó a venir a Extremadura. Es un director con una gran preparación.

Y, después de todo, ¿por qué el piano?

Realmente, no es así. De hecho, no es sólo el piano. La orquesta, por ejemplo, es una debilidad mía. Durante diez años fui el Director General de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba. Al igual que otros colegas míos, no me considero tanto un pianista como un músico. Lo que ocurre es que me expreso a través del piano, igual que otros lo hacen a través del chelo o del canto. En mi manera de verlo, creo que soy un pianista del siglo diecinueve desde el momento en que asumo todos los riesgos posibles y le doy más importancia a lo que quiero transmitir que al movimiento de un solo dedo. Jamás subo al escenario con la premisa de no cometer un solo fallo si para eso tengo que sacrificar algo del mensaje incluido en la obra. Cuando estoy frente al público siento un deseo enorme de transmitirle lo que entiendo en esa pieza, de comunicarme con todas esas personas. El rendimiento en ese momento es mucho mayor que durante cualquiera de las sesiones de trabajo en mi casa. Es más, sería incapaz de repetir en casa lo que puede surgir durante una actuación.

¿Qué opina del mundo pianístico actual?

Creo que las cosas han cambiado mucho en los últimos treinta años. El avance técnico es notable pero también el descenso en el valor artístico de las interpretaciones. Por ponerle un ejemplo, hay pianistas en los conservatorios que se dedican exclusivamente a participar en concursos internacionales como modo de ganar dinero. Sólo tocan aquello que presentan a concursos, una y otra vez, semana a semana, mes a mes, año a año. Llegan a tocarlo

como máquinas.

¿Cómo ve el panorama cultural derivado del seísmo económico que estamos viviendo?

La España musical y artística de hoy tiene muy poco que ver con la de hace cuarenta o cincuenta años. Ahora bien, es muy importante que las autoridades se den cuenta de que, aun el pueblo con más dinero del mundo, sin cultura, es un pueblo pobre. La cultura enriquece al ser humano y lo hace libre. El problema de las crisis es que, además de económicas, sean espirituales. Tras una época de crecimiento tan acelerado como el que hemos vivido durante las pasadas décadas, el futuro inmediato se presenta más cauteloso pero, insisto, no deberíamos dejar que los valores culturales y espirituales dejen de estar presentes.

Tierra de grandes talentos musicales, Cuba: desde Jorge Bolet hasta usted, la lista podría ser interminable. Así, de pronto, Frank Fernández, Margot Rojas, José Antonio Bornot, María Felicia Pérez. No todos han tenido la misma suerte, a pesar de ser excelentes profesionales...

Sí. Todos ellos son personas de una preparación muy sólida pero con trayectorias dispares. En Cuba se ha disfrutado de un nivel cultural elevado y, musicalmente hablando, especialmente alto.

Decía una ilustre maestra del piano, precisamente cubana, que "no hay plan de estudios capaz de sustituir el trabajo de un profesor". ¿Qué opina de las tendencias pedagógicas que abogan por la autoformación del alumno?

Mire, la educación musical es algo completamente tutorial. En última instancia, solamente funciona en la relación directa de un alumno con un maestro. Éste ha de ser mucho más que

una persona que cumple un horario de clase. Debe ser alguien capaz de sembrar en el alumno con cariño, como se siembra una planta en un jardín.

Ahora que lo menciona, alguien me ha dicho que le gusta la jardinería... ¿Cómo es el Jorge Luis Prats no pianista?

Bueno, sí, la jardinería es una de las cosas con las que me entretengo. Cuando, como en esta época, estoy estudiando mucho a diario, interrumpo la tarea de vez en cuando para hacer algunos arreglos en el jardín, o para cocinar, que es algo que también me gusta. Disfruto también jugando al dominó con mis amigos, o contando chistes. Soy un hombre normal al que lo que más le gusta es la música y la vida.

¿Qué le queda por hacer? ¿Hay algo que se le haya quedado por el camino?

Desgraciadamente, sí. La mía no ha sido una vida fácil. He tenido que trabajar muy duro, saltar muchos capítulos y renunciar a cosas que hubiese querido tener y no pude. Quedan en la memoria cosas muy lindas pero también otras muy tristes. Sin embargo, los cubanos somos gente con gran capacidad para resistir la dureza con gran dignidad y alegría. Así, pues, para no terminar nuestra conversación con una nota amarga le confesaré algo que le parecerá curioso. Si pienso en algo que aún signifique un sueño dorado, para mí sería poder bailar. Mire que he hecho cosas dispares, pero jamás he podido dar un solo paso de baile. Me encantaría saber hacerlo, sobre todo porque cuando yo toco, parece que todo el mundo tiene que ponerse a bailar.

Juan García-Rico

XVII CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO DE SANTANDER PALOMA O'SHEA

DEDICADO A ALICIA DE LARROCHA
25 DE JULIO 7 AGOSTO 2012 Palacio de Festivales de Cantabria, Santander

ARTISTAS INVITADOS

Cuarteto Casals

Real Filharmonía de Galicia. Director: Juanjo Mena

Orquesta Sinfónica de Madrid. Director: Jesús López Cobos

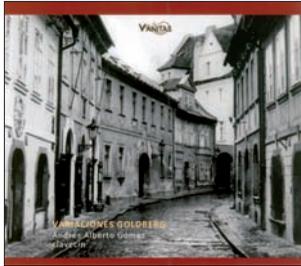
www.concursodepianodesantander.com www.classicalplanet.com/LIVE



LOS DISCOS EXCEPCIONALES DEL MES DE ABRIL



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



BACH: Variaciones Goldberg BWV 988. Cánones BWV 1087. ANDRÉS ALBERTO GÓMEZ, clave. LA REVERENCIA. VANITAS ACC 24232

Optimista pero equilibrada entre el calor emocional y el desafío intelectual es la concepción que Gómez demuestra poseer de la partitura. **A.B.M.** Pg. 51



GRANADOS: Valses poéticos. Goyescas. LUIS FERNANDO PÉREZ, PIANO. MIRARE MIR 138

Entusiasmo, lirismo, dolor, alegría, vida y muerte, contenida opulencia sonora, sentido trágico (y también popular), romanticismo, melodismo, ternura a raudales... Se acaban los adjetivos. **J.R.** Pg. 58



BACH: Suites para orquesta BWV 1066-1069.

ORQUESTA BARROCA DE FRIBURGO. Directores: PETRA MÜLLEJANS, GOTTFRIED VON DER GOLTZ. 2 CD HARMONIA MUNDI 902113.14.

Asombra el acierto en la elección del tono interpretativo, la inspiración para dotar a cada danza de su identidad característica. **A.B.M.** Pg. 52



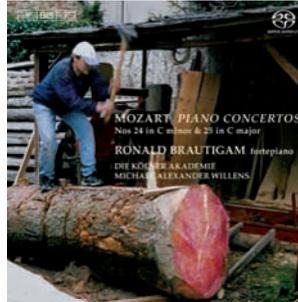
IVES: Sonatas para violín y piano. HILARY HAHN, violín; VALENTINA LISITSA, piano. DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 9435

Una integral insuperable, con vida y virtuosismo, con deseos (correspondidos) de desentrañar una música, no sólo de volverla a descubrir. **S.M.B.** Pg. 59



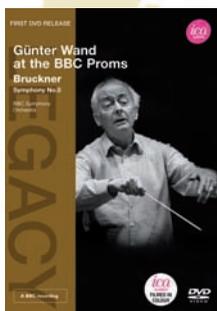
BEETHOVEN: Concerto para violín. BERG: Concerto para violín. ISABELLE FAUST, violín. ORQUESTA MOZART. Director: CLAUDIO ABBADO. HARMONIA MUNDI 902105.

Faust y Abbado nos han dejado una auténtica joya para la posteridad y uno de esos discos que realmente hay que escuchar para creer. **A.V.U.** Pg. 52



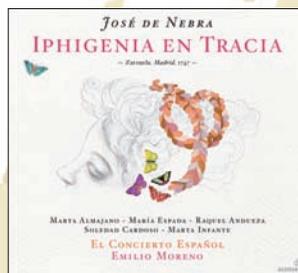
MOZART: Concertos para piano n.ºs 24 y 25. RONALD BRAUTIGAM, FORTEPIANO. LA ACADEMIA DE COLONIA. DIRECTOR: MICHAEL A. WILLENS. BIS SACD-1894

Cuando terminamos de escuchar un disco como éste, se tiene la sensación de que la música ha quedado dichat y como debe ser. **J.G.-R.** Pg. 61



BRUCKNER: Sinfonía n.º 5. ORQUESTA SINFÓNICA DE LA BBC. Director: GÜNTHER WAND. ICAD 5049

Una soberbia recreación de este maestro de 78 años que nos vuelve a demostrar que no sólo está al frente de su sinfonía favorita de Bruckner sino que también es una de sus mayores afinidades electivas. **E.P.A.** Pg. 48



NEBRA: Iphigenia en Tracia. M. ALMAJANO, M. ESPADA, R. ANDUEZA, S. CARDOSO, M. INFANTE. EL CONCIERTO ESPAÑOL. Director: EMILIO MORENO. 2 CD GLOSSA GCD 920311

Moreno dirige con vigor, El Concierto Español responde con buen empaste y el elenco de mujeres es de lo mejor que puede ofrecer hoy la música antigua española. **P.J.V.** Pg. 62



FRESCOBALDI: Edición completa. ENSEMBLE CONCERTO MUSICO. SCHOLA GREGORIANA. MODO ANTIQUO. ROBERTO LOREGGIAN, CLAVE, ÓRGANO Y DIRECTOR. 15 CD BRILLIANT 94111

Loreggian es un solista elegante y de una notable coherencia interpretativa, variado en el uso de recursos a su disposición. **P.J.V.** Pg. 56

schërzo DISCOS

Año XXVII – nº 273 – Abril 2012



VUELVE MELODIYA

De la mano de la distribuidora Diverdi, los discos de la firma Melodiya llegan de nuevo a España tras años de aparecer con cuentagotas. Los mismos años, es cierto, que la firma nacida en la URSS trataba de amoldarse a la realidad de la nueva Rusia. Las cosas parecen ir bien pues aparecen entre nosotros reediciones de alto calibre y se esperan novedades de altura. Entre aquéllas, por ejemplo, el reencuentro con ese director gigantesco que fue Evgeni Svetlanov, siempre con su Orquesta Sinfónica del Estado de la URSS, y sus grabaciones de obras de Rimski-Korsakov —*Tamara*, *Antar*, con la *Rapsodia oriental* de Glazunov—, Liadov —sus poemas sinfónicos completos—, Chaikovski —los tres ballets—, o Prokofiev —*Alexander Nevski* y la curiosa *Zdravitsa*, una oda a Stalin tan de obligado cumplimiento como los elogios que le dedicaron artistas dignos de todo respeto. Del mismo Prokofiev aparecen *El amor de las tres naranjas* —*Dalgat*— y *Esponsales en el monasterio* —*Abdullaiev*— y de Stravinski *El beso del hada* con Rozhdestvenski. Llegan también *Almas muertas* de Shchedrin por Temirkanov y la versión Rimski de *Khovanshchina* de Musorgski dirigida por Boris Khaikin a un reparto que incluye a Piavko y Arkhipova. Tampoco está mal *La novia del zar* de Rimski, con Vishnevskaja, Atlantov, Arkhipova y Nesterenko, dirigidos todos por Mantsurov en 1973. Y de las leyendas del canto ruso a las del piano, como lo fue la gran Maria Yudina, de la que se rescatan sus *Variaciones Goldberg*. Para los meses por venir se anuncian también las *Sinfonías* de Schumann en la rarísima pero extraordinaria versión de Rozhdestvenski con la Orquesta Sinfónica de Estonia, las obras orquestales de Borodin y Glazunov con Svetlanov y el conocido y mítico *Onegin* con Vishnevskaja como Tatiana.

Y entre los nuevos proyectos, uno verdaderamente apasionante. Se trata de la *Antología de la Música para Piano de Compositores Rusos y Soviéticos* que, en colaboración con la Fundación Khrennikov, comprenderá treinta discos que incluirán desde música del nacionalismo anterior a la Revolución hasta obras de autores tan de hoy como Galina Ustvolskaia. Además, Miaskovski, Khachaturian, Shostakovich, Eshpai, Khrennikov, Roslavets, Shebalin, Weinberg, Shchedrin, Alexandrov, Babajanian, Kabalevski, o Makarov-Rakitin entre otros. Y todo a cargo de jóvenes pianistas rusos, incluido entre ellos el brillantísimo Andrei Korobeinikov, recién fichado por el sello Mirare y que fue una de las sensaciones del último Musika-Música.

SUMARIO

ACTUALIDAD:

Vuelve Melodiya 41

REFERENCIAS:

Mozart: Las bodas de Fígaro. A.R. 42

ESTUDIOS:

Dos tipos de clasicismo. A.R. 44

Werner Gura: Canto inteligente. A.R. 45

Gurlitt y Wozzeck: Una resurrección. S.M.B. 45

BREVES:

Columna Música: Músicas viajeras. J.L.F. 46

Bruckner: ¿Quién dijo miedo?. J.T.S. 47

REEDICIONES:

ICA: Un gran bruckneriano. E.P.A. 48

Cinco grandes pianistas. R.A. 48

DISCOS de la A a la Z 50

DVD de la A a la Z 70

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS. 72

Wolfgang Amadeus Mozart

LAS BODAS DE FÍGARO

Si en duda, *Las bodas de Fígaro* es una de las óperas más perfectas de la historia, incluso partiendo de la perfección en la que se ve envuelta tantas veces la obra de Mozart. Todo funciona en ella como un reloj... viviente, en el que no hay nada realmente mecánico. La narración, equilibrada, bien ensamblada, fluida, en la que brillan tanto la melodía como los factores armónicos y constructivos, la certera pintura de personajes, finamente caracterizados, el humor discreto y el erotismo que todo lo perfuma hacen de esta ópera un prodigio que ha de ser analizado rigurosamente y expuesto con refinamiento y, sobre todo, naturalidad, sin énfasis, sin gangas de una falsa expresividad, sin retóricas. Ha de servir las premisas del arte de canto del propio Mozart: "El sonido es una respiración que resuena y que cuando se canta, es preciso dejar resonar naturalmente; como se habla, aunque respetando la medida de la música". Son palabras que hemos extraído de unas declaraciones de la eximia soprano suiza, hoy ya muy anciana, Lisa Della Casa, y que tantas veces pusiera en práctica a lo largo de su carrera

más cumplidas y logradas.

En primer lugar anotamos la interpretación gobernada por la batuta de **Fritz Busch** (Pearl 9375/Naxos 8.110186-87), que ofrece una interpretación refinada, precisa, clara de texturas, llena de vida teatral e intensidad. Un clásico, que, desgraciadamente, no incluye los recitativos, algo fundamental. Aulikki Rautawaara es, pese a la abundancia de sonidos fijos y una cierta falta de armónicos, una elegante, dulce y muy musical Condesa. Susanna, Audrey Mildmay, no vale gran cosa por su voz pequeña y trémula, pero estaba casada con el millonario John Christie, fundador de Glyndebourne, donde se desarrolló la interpretación que se recoge. Roy Henderson —que años más tarde sería maestro de Kathleen Ferrier— arruina la nobleza del Conde por su mal italiano y su canto deficiente. Pero el Fígaro de Willi Domgraf-Fassbaender tiene prestancia, agilidad, excelente dicción y una emisión aérea, nada germánica, aunque descolorida y en parte engolada del do agudo para abajo. Louise Hellegruber es un Cherubino algo gutural y con tendencia a la fijeza, pero de tim-

bre luminoso y buen comportamiento como intérprete, eso sí, sin demasiada gracia. El sonido es aceptable para la época.

De los años cuarenta son un par de grabaciones del Met dirigidas, respectivamente, por Bruno Walter (AS Disc, 1944) y por, nuevamente, Busch (Melodram, 1949), que poseen una notable dimensión teatral y un Conde de excepción, el australiano John Brownlee, que convence siempre por su porte señorial, su immaculada dicción y su línea, más que por la enjundia de su instrumento de barítono lírico. Está muy bien acompañado en

ambos casos por cantantes de la talla de Eleanor Steber, Ezio Pinza, Bidu Sayao o Italo Tajo. Seguimos en el Met porque allí se grabó también, en 1952, con un sonido más bien deficiente, aunque eso importa relativamente a los no puristas de lo acústico, la recreación dirigida por un refinadísimo y exacto **Fritz Reiner** (nueva edición, Columna Música VdA 5, 2 CDs, con cortes), que impone un ritmo impar, contagioso, arrebatado. De todas formas, aun reconociendo el valor de las aportaciones de Siepi —en plena elaboración de su Fígaro— o de Giuseppe Valdengo, en un Conde de curiosa expresividad, lo más importante es la presencia de una joven Victoria de Los Ángeles, en el único testimonio sonoro de su Rosina mozartiana, papel en el que hizo sus primeras armas y en el que derrochaba todo su encanto y desparramaba el milagro de su timbre. Las desigualdades de emisión contribuyen incluso a dotar de humanidad, femineidad y gracia a su cálido canto.

De muy poco después, 1959, es otra grabación referencial, aunque, lástima, sin recitativos, la de **Herbert von Kara-**

agudo. El Cherubino de Sena Jurinac es de una elegancia y justeza proverbiales, mientras que el Conde de George London resulta impresionante por el caudal, más que por su línea mozartiana. Karajan resalta sobre todo, apoyado en la Filarmónica de Viena, los aspectos instrumentales.

Enseguida hay que hacer referencia a la que posiblemente sea la versión más lograda: la de **Erich Kleiber** (Decca 417315, 1955), con Alfred Poell, Lisa della Casa, Hilde Güden, Cesare Siepi, Susanne Danco, Hilde Rössl-Majdan, Fernando Corena, Murray Dickie, el Coro de la Ópera de Viena y la Orquesta Filarmónica de Viena. La grabación es un auténtico milagro. Aunque no todas las voces poseen la misma calidad y algunas no pronuncian bien el italiano. Pero Kleiber consiguió aquí, con una nitidez, una transparencia —favorecidas por una toma de sonido muy presente, que no ha envejecido— y un verbo únicos retratar mejor que nadie el verdadero espíritu mozartiano, una mezcla profunda de *italianità* y germanismo. La vida misma es lo que se nos ofrece en este registro, donde brillan



afrontando justamente este repertorio, que, junto al strausiano, tan afín y tan heredero de él, marcaría su vida.

Pero de lo que se trata en este artículo, que ha de ajustarse a lo que el epígrafe Referencias nos demanda, es que les digamos cuáles son las mejores versiones discográficas —en CD y en DVD— que pueden localizarse hoy en el mercado, de las que citaremos unas cuantas de las en torno a cuarenta hoy encontrables; por orden cronológico consignando las características esenciales de las elegidas, dedicando lógicamente más espacio a las que, de entre ellas, creemos

bre luminoso y buen comportamiento como intérprete, eso sí, sin demasiada gracia. El sonido es aceptable para la época.

De los años cuarenta son un par de grabaciones del Met dirigidas, respectivamente, por Bruno Walter (AS Disc, 1944) y por, nuevamente, Busch (Melodram, 1949), que poseen una notable dimensión teatral y un Conde de excepción, el australiano John Brownlee, que convence siempre por su porte señorial, su immaculada dicción y su línea, más que por la enjundia de su instrumento de barítono lírico. Está muy bien acompañado en

ambos casos por cantantes de la talla de Eleanor Steber, Ezio Pinza, Bidu Sayao o Italo Tajo. Seguimos en el Met porque allí se grabó también, en 1952, con un sonido más bien deficiente, aunque eso importa relativamente a los no puristas de lo acústico, la recreación dirigida por un refinadísimo y exacto **Fritz Reiner** (nueva edición, Columna Música VdA 5, 2 CDs, con cortes), que impone un ritmo impar, contagioso, arrebatado. De todas formas, aun reconociendo el valor de las aportaciones de Siepi —en plena elaboración de su Fígaro— o de Giuseppe Valdengo, en un Conde de curiosa expresividad, lo más importante es la presencia de una joven Victoria de Los Ángeles, en el único testimonio sonoro de su Rosina mozartiana, papel en el que hizo sus primeras armas y en el que derrochaba todo su encanto y desparramaba el milagro de su timbre. Las desigualdades de emisión contribuyen incluso a dotar de humanidad, femineidad y gracia a su cálido canto.

sobre todo unos fabulosos Cesare Siepi y Lisa della Casa.

A no mucha distancia se sitúa el registro de **Carlo Maria Giulini** (EMI 763 266-2, 1960) con la Philharmonia en el foso, que quizá no tenga ese punto mágico de la anterior, pero el director italiano consigue una interpretación de una fluidez, una dimensión napolitana, una gracia extraordinarias, con todo en su sitio y unos *tempi* muy medidos. El equipo de cantantes es fenomenal, con algunos de ellos en su mejor momento. Giuseppe Taddei, un barítono de expresividad magnífica, es un Fígaro más propio que Siepi, puede

que resulte en exceso oscuro. Elisabeth Schwarzkopf, ahí se anda con Della Casa. Es posible que si Eberhard Waechter, muy en su sitio como Conde, tuviera un italiano mejor, estuviéramos cerca de la buscada perfección.

Tras Ferenc Fricsay, en su Mozart menos logrado (DG de ese mismo año, **Karl Böhm (Deutsche Grammophon 455520, 1968)**, al frente de la Deutsche Oper de Berlín —cuya orquesta es simplemente aceptable— marca asimismo una alta cota, pero en un nivel ligeramente inferior (en lo que es su cuarta contribución al disco con esta ópera. Es coherente y equilibrado y gobierna una compañía de canto bien acoplada, con Fischer-Dieskau como alquitarado y un punto amanerado Conde, Prey como vitalista y decidido Fígaro, Janowitz como Condesa frágil, musical y cristalina, Troyanos en un Cherubino de muy bello timbre e impulso vocal contagioso. Puede que la Susanna de Edith Mathis sea en exceso pálida y sosita. Todo está bien engrazado, aunque el sabor napolitano no quede demasiado presente. Lo está en mayor medida en la grabación que algunos de estos cantantes y el propio Böhm realizaron en 1976 para el vídeo, en una producción dirigida por **Jean-Pierre Ponnelle (DG 0734034)**, que tiene una gracia fina y un discurrir escénico e imaginativo. Repiten a satisfacción Dieskau y Prey, pero aquí la Con-

despecho de su liviandad, la Susanna de Kathleen Battle que se muestra menos afectada que otras veces, es sobresaliente. Margaret Price es una Condesa ejemplar por elegancia, afinación y carácter. Allen, aquí como Conde, se desempeña inteligentemente.

Menos interesantes, y por distintos motivos, son las grabaciones de Haitink (EMI, 1987), Östmann (L'Oiseau-Lyre, 1988), Levine (DG, 1990), la segunda de Davis (RCA, 1991), Barenboim (Erato, 1991), Gardiner (Archiv, 1993), Mehta (Sony, 1993) y Harnoncourt (Teldec, 1993). Nos detenemos en la segunda de **Claudio Abbado (DG 445 903-2, 1994)**. Estamos ante una aproximación vital, muy italiana y transparente y, lo que en este caso no está reñido con el limpio análisis, aunque esta óptica no lastra, sino que otorga transparencia a las texturas y a la narración propiamente dicha. La tensión mantenida en todo instante, y el colorido tímbrico, matizado hasta el límite, son factores que se suman a un importante haber que incluye un reparto con escasas fisuras que incorpora los nombres de Bo Skovjus, Cheryl Studer, Sylvia McNair (lástima de su ñoñería), Lucio Gallo y Cecilia Bartoli. La diafanidad es magnífica. Lo es aún más la interpretación teatral que el propio Abbado había conseguido en 1992 con la Ópera de Viena en espléndida puesta en escena

Cronológicamente, el siguiente punto de interés, sorteada la escasa enjundia de la versión de Marriner, con Raimondi, Popp, Hendricks y Van Dam (Philips, 1985), es **Riccardo Muti (EMI 7 47978 8, 1986)**, cuya labor se centra en una —de nuevo— resplandeciente Filarmónica de Viena (bien que la toma sonora sea

de Jonathan Miller y un reparto diverso aunque manteniendo a Gallo y a Studer. Raimondi, mal cantante, hace un Conde superior en lo teatral. Una representación que editó en su día Sony. Hemos de anotar que el director milanés tiene una versión de La Scala de 1974, hoy difícil de encontrar, con Berganza, Prey, Freni y Van Dam, que alcanza una altura poética considerable.

De 2003 es la última versión de gran nivel. Viene dirigida por el inquieto **René Jacobs (Harmonia Mundi HMC 901818.20)** y se suma a la encomiable serie mozartiana inaugurada por un sensacional

Così fan tutte. La calidad no es tan alta aquí, pero el resultado es de todos modos importante. El barítono lírico británico Simon Keenlyside, un maleable e inteligente Conde, encabeza un reparto muy acoplado a las directrices de la nerviosa batuta. Figuran junto a él Véronique Gens, Patricia Ciofi, Lorenzo Regazzo, Angelika Kirchschlager, Marie McLaughlin, Antonio Abete y Koble van Rensburg. El Collegium Vocale y Concerto Köln son agrupaciones muy sólidas. Muy original es la aproximación a la partitura, que aparece organizada sobre un minucioso estudio de los aspectos danzables que la pueblan. Sonoridad espléndida, con instrumentos de época, de tímbrica excitante.

De entre las modernas interpretaciones con imagen, que nos van llegando con cuentagotas, debemos citar, en primer término, la de la Ópera de Zurich de 2007, dirigida con gusto aunque con respiraciones algo constreñidas, por **Franz Welser Möst (EMI 2 34481 9, 2 DVD)**, que no evita un tipo de fraseo algo seco. Son loables la Condesa de Marlin Hartelius, de voz sólida y arte cuidado, el Fígaro de Erwin Schrott, oscuro y flexible, y el Conde de Michael Volle, de notables medios y buen arte actoral. Todo se plantea como un juego en la mente del director de escena Sven-Eric Bechtolf. En segundo lugar, mención para la antigua pero eternamente bella



desa es la exquisita Kiri Te Kanawa y, lo más importante, Susanna no es Mathis, sino Mirella Freni, un auténtico prodigio, que siempre nos encandila en la maravillosa aria *Deh, vieni, non tardar*.

Aunque la soprano de Módena, que ha cantado y grabado muchas veces la ópera, aún estaba mejor en la primera grabación discográfica de **Colin Davis (Philips 426195-2)**, la de 1971. En el seno de una versión vigorosa, dinámica y muy teatral, la soprano demostraba ya que es la Susanna ideal por su timbre perfumado de lírica, por su gracia en el fraseo, por la intensidad eró-

un tanto desvaída). Visión de gran poder evocativo, que aúna el pulso operístico de Giulini y la clarividencia de Kleiber, aunque no llegue a la misma respectiva altura; es decir, a la fastuosidad y verbo de aquél (que tiene un equipo vocal evidentemente mejor), ni a la concisión suprema y reveladora de éste. Con todo, versión cuidada, luminosa, elocuente, con recitativos al fortepiano —que en los últimos tiempos se han puesto de moda. El elenco, con nombres de oro en el firmamento de la época, es irregular, pero sus componentes se integran en el bien engrasado conjunto. A

de Jonathan Miller y un reparto diverso aunque manteniendo a Gallo y a Studer. Raimondi, mal cantante, hace un Conde superior en lo teatral. Una representación que editó en su día Sony. Hemos de anotar que el director milanés tiene una versión de La Scala de 1974, hoy difícil de encontrar, con Berganza, Prey, Freni y Van Dam, que alcanza una altura poética considerable.

De 2003 es la última versión de gran nivel. Viene dirigida por el inquieto **René Jacobs (Harmonia Mundi HMC 901818.20)** y se suma a la encomiable serie mozartiana inaugurada por un sensacional

recreación de Giorgio Strehler estrenada en La Scala hace muchos años repuesta en 2006 (Arthaus 101 589, 2 DVD). Podemos colocar aquí la nada despreciable producción del Real de 2009 con López Cobos en el foso y escena de Sagi, que, a su modo, pero con mayor realismo poético y algún exceso, se mantiene en la línea Strehler. Barbara Frittoli, Marina Comparato, Ludovic Tézier y Luca Pisaroni componen un reparto muy decente.

Gérard Korsten, Jesús López Cobos

DOS TIPOS DE CLASICISMO

**MOZART: Le nozze di Figaro.**

ILDEBRANDO D'ARCANGELO (Figaro), DIANA DAMRAU (Susanna), PIETRO SPAGNOLI (Conde), MARCELLA ORSATTI TALAMANCA (Condesa), MONICA BACELLI (Cherubino), JEANNETTE FISCHER (Marcellina), MAURIZIO MURARO (Bartolo), GREGORY BONFATTI (Basilio), ORIANA KURTRESHI (Barbarina), NICOLA PAMIO (don Curcio), MATTEO PEIRONE (Antonio). CORO Y ORQUESTA DEL TEATRO ALLA SCALA. Director musical: GÉRARD KORSTEN. Director de escena: GIORGIO STREHLER (actualizada por Marina Bianchi). Director de vídeo: FAUSTO DALL'OLIO. 2 DVD ARTHAUS 101 589 (Ferysa). 2006. 187'. **PN**

LUCA PISARONI (Figaro), ISABEL REY (Susanna), LUDOVIC TÉZIER (Conde), BARBARA FRITTOLE (Condesa), MARINA COMPARATO (Cherubino), JEANNETTE FISCHER (Marcellina), CARLOS CHAUSSON (Bartolo), RAÚL JIMÉNEZ (Basilio), SOLEDAD CARDOSO (Barbarina), ENRIQUE VIANA (don Curcio), MIGUEL SOLA (Antonio). CORO DEL TEATRO REAL. ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID. Director musical: JESÚS LÓPEZ COBOS. Director de escena: EMILIO SAGI. 2 DVD TEATRO REAL TR9700 (Diverdi). 2009. 205'. **PN**

Das hermosas producciones de esta obra maestra mozartiana. Ambas conservan, actualizándolas, las esencias del estilo en virtud de un fino clasicismo en el fondo y en las formas. Desde un punto de vista escénico, la de Strehler (recreada por Marina Bianchi) es más rectilínea, austera, sobria y elegante; la de Sagi más barroca, variada, colorista. Una y otra son minuciosas en los comportamientos, refinadas en las situaciones, elaboradas

en las reacciones y en las psicologías. Más carnal, sensual, en busca de un erotismo directo, la española; más rigurosa, lineal y estilizada la italiana. Pero en los dos casos da gusto ver lo ordenado de los movimientos, lo cuidado de los gestos, lo natural de las narraciones, lo gracioso de las vivencias.

Como teníamos ocasión de resaltar en nuestra crítica a este espectáculo del Real, de julio de 2009, Sagi nos ofrece una acción cargada de resonancias eróticas y humanistas desarrollada en una mansión sevillana —muy bien diseñada por Daniel Bianco— de época goyesca. Nos parecen discutibles la forma en la que la condesa y Susanna empujan el codo durante la *Canzonetta sull'aria* y el manejo no siempre eficaz de un telón a veces translúcido, que sube o baja según el momento y que sirve, por ejemplo, para dar pie a Figaro a cantar su misógina aria del cuarto acto, *Aprite un po' quell'occhi*, en el borde

del escenario con las luces de la sala a medias encendidas; un buen efecto.

La mirada de Strehler, más severa, sin los efectos escénicos del español, que en ocasiones quizá abusa un poco, siguiendo inveterada costumbre, de acciones paralelas, resulta a la postre más profunda. Se sirve de un decorado algo menos ornado, aunque de la misma época, y mantiene en todo momento un tono contenido, menos efervescente. Lo que no implica que todas las emociones que surcan la partitura y el libreto no accedan a primer plano de manera muy clara y determinante. A ello se pliega la animada y espirituosa dirección musical del sudafricano Gérard Korsten, que mantiene el pulso firme del discurso y concede un toque a veces camerístico al foso, en donde toca una muy aceptable Orquesta de La Scala, afinada y casi siempre precisa.

La dirección de López Cobos, cuya orquesta es algo más gris y no tan ajustada, brilla por la variedad de acentuaciones y por un fraseo más intencionado, que destaca en números clave como el gran sexteto *Riconosci in questo amplesso*. Hay fluidez, inteligente construcción rítmica. Los finale funcionan bien gracias a la claridad expositiva de la batuta y a la espléndida concepción de los *tempi*. Es cierto que las gradaciones dinámicas no son siempre perfectas, pero todo suena engrasado, quizá

con menor carga bufa de la que se habría deseado.

Con los dos repartos haríamos uno excelente, aunque ninguno de los dos sea deseable por sí mismo. En la versión del Real, Pisaroni, voz de bajo-barítono homogénea, es algo pobre tímbricamente, pero resultón. No es el Figaro espumoso ideal pero canta con gusto y musicalidad. En este sentido, mejor que D'Arcangelo, que es más monolítico, aunque goza de un instrumento más pleno y oscuro y un porte más convincente; y no lleva una peluca tan fea como la de su colega. Pero en la citada aria de Figaro evidencia claramente un menor fiato. De las dos Condesas hay que preferir a Orsatti Talamanca, de timbre más cálido, que el un tanto agresivo y vibrátil de Frittoli. La italiana revela también maneras más distinguidas y aire más soñador. Y está más desahogada en la zona alta.

Entre las dos Susannas asimismo nos quedamos con la de La Scala, Damrau, de instrumento coloreado y dúctil, manejado con intachable afinación e indudable gracia. Su personaje tiene todo lo que hay que tener y que posee en menor medida la muy grácil e inteligente Rey. A la par los dos Cherubinos, pero nos gusta más Comparato, da más el tipo de jovencito sensual. Su voz es más cálida que la de la nada desdeñable Bacelli. Elegimos sin dudarlo el Conde de Tézier, un barítono lírico timbrado e intencionado, antes que al pálido Spagnoli, de afinación insegura, opaco y con eventuales sonidos en la nariz. Puede que sea mejor actor, lo que no es suficiente. También abusa de sonidos nasales Giménez, el Basilio del Real, pero está agudamente matizado y muy en el papel, al contrario que su par italiano, un inexpresivo y demasiado juvenil Bonfatti. La Marcellina es causalmente la misma, la eficaz Fischer. Chausson es bastante más variado e intencionado, está más en el papel, que Muraro, bien que éste lo supere en densidad vocal. Gana el Real evidentemente en Barbarina, la gentil Cardoso, y en Antonio, el contundente Sola. Equiparables Viana en un caso y Pamio en el otro.

Arturo Reverter

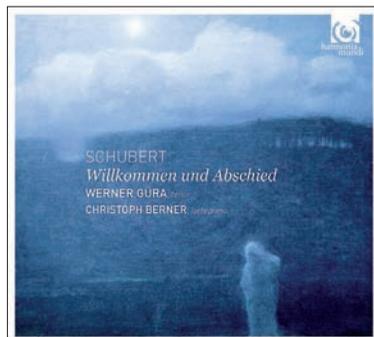
PluralEnsemble
convoca a concurso a compositores españoles o residentes en España, menores de 35 años, para incluir sus obras en la Gira Nacional 2012 - 2013

Consultar bases en la web:
www.pluralensemble.com
Plazo de envío hasta el 30/05/2012

CONCURSO

Werner Güra, Christoph Berner

CANTO INTELIGENTE



SCHUBERT: Willkommen und Abschied. *Bienvenida y adiós: Lieder para distintas edades de la vida.* WERNER GÜRA, tenor; CHRISTOPH BERNER, fortepiano. HARMONIA MUNDI HMC 902112. 2011. 67'. DDD. **PN**

Como se sabe, Schubert escribió usualmente sus lieder en clave de sol pensando en la voz de tenor, que era la suya, o en la de soprano. Las ediciones habituales respetan esas premisas. Aunque, cosa curiosa, muchos de ellos fueron estrenados por el barítono Michael Vogl, amigo personal del músico. Imaginamos que en algún caso, o en muchos, después del correspondiente cambio de tono. Importantes barítonos contemporáneos como Schlusnus, Hüscher, Rehkemper, Schmitt-Walter, Prey o Dieskau y, más modernamente, Quasthoff, Goerne, Gerhaher o Trekel, han cantado un tono o tono y medio más grave. E intérpretes más oscuros como Greindl, Hotter o Moll lo han hecho dos tonos, lo que no invalida la belleza de la recreación. Por referirnos exclusivamente a voces masculinas.

Por tanto, esas modificaciones de tonalidad están totalmente admitidas desde

hace muchísimo tiempo; incluso por el mismo compositor, como hemos apuntado. Pero, la verdad, aunque para muchos lieder dramáticos sea preferible un instrumento grave, lo cierto es que de vez en cuando apetece escuchar las canciones por el tipo vocal primigenio. Y nos lo hemos pasado muy bien siguiendo las recreaciones de Erb,

Patzak, Wunderlich o Haefliger, insignes tenores del inmediato pasado. Los de hoy nos parecen en general en exceso desmedrados, dotados de voces isósceles (buena base en graves, centro bien puesto y agudos, a partir del pasaje, escuálidos en virtud de una falta de proyección y de un empleo excesivo del falsete o registro ligero).

En ese apartado colocamos a Bostridge, Padmore o Prégardien. Y, en cierta medida, a Werner Güra, protagonista de este CD, bien que este tenor muniqué, como aquellos un lírico-ligero, posea una mayor amplitud, una impostación más conseguida y un brillo en zona alta dotado de mayor lustre. Camelea menos, lo que no quiere decir que su emisión sea siempre correcta, pero es más sana, menos esforzada; y su arte, apoyado en una sólida técnica, más convincente, ya que además huye de efectismos y de languideces. Canta por derecho y con la expresión justa, con timbre suficientemente coloreado y unos grados de matización nada despreciables. Buenas notas bajas, centro amplio y agudos ligeramente engolados a veces abiertos pero con timbre y su miaja de metal.

Navega a partir del la³. En todo caso, la tesitura le conviene. Claro que, cucamente, se sube o baja de tono algunas de las canciones del disco, lo que, teniendo en cuenta los antecedentes, tampoco es tan importante.

La grabación, que es lo que muchos lectores de preguntarán, está muy bien, la verdad. Parte de una idea muy bella, que se acoge al título general, la de situar al romántico protagonista en distintas etapas de su vida, desde las primeras emociones, su contacto con la naturaleza, sus interrogantes vitales y su lugar en el mundo. Es el viajero schubertiano que concluye, en el último lied, el maravilloso *Nachtstück*, contemplando de cerca la muerte. En esta pieza Güra, apoyado en el exquisito fortepianista Berner —que con el tenor es un avezado defensor de la literatura del músico—, logra en sus cuatro tan distintas estrofas (es una canción en continuo desarrollo) una notable concentración y sabe pintar delicadamente la desesperanza que se encontrará más tarde en *Der Leiermann*, último lied de *Winterreise*.

Pese a la claridad del timbre, especialmente en la franja superior, el cantante transmite y expresa sin recurrir a excesivos portamentos o a falsetes demasiado dulcorados. Práctica, con el teclado, adecuadas retenciones en *Heidenröslein*, establece oportunos contrastes dinámicos en *Geheimnis*, administra los *tempi* en la intensa y cambiante *Ganymed*, cantada impecablemente, aunque quizá sin la emoción que se desprende de texto y música, en donde emite un fa³ abierto con total comodidad.

Apreciamos excelente control del ritmo en la *motórica*

Auf der Bruck, con un la bemol agudo de cierre no muy afortunado; emplea una exquisita media voz en *Der Fischer* y aquilata inteligentemente los silencios en la parte final de *Dass sie hier gewesen*. Nos gusta la variedad y la energía que proporciona a *Bei dir allein*, el apasionamiento que otorga a *Der Schiffer*, con aéreas agilitades, y el canto bizarro, de dicción impoluta, de *Willkommen und Abschied*, (título a la publicación), que nos muestra una criticable, aunque suave, aplicación de la gola. *Der Wanderer* es natural que la prefiramos en una voz más oscura y llena, lo que no contradice la buena interpretación, que permite apreciar la bien provista zona inferior del cantante. Intimismo y concentración conseguidos en *Wandrer's Nachtlid I*, gracia en *Der Einsame* y sentido del rubato en *Der Winterabend* son notas positivas. En *Herbst* aplaudimos la avispada manera de diferenciar las cuatro estrofas por su contenido expresivo.

Sumando pros y contras, seguramente no deberíamos conceder a este CD la *e*, porque queda lejos de lo excepcional. Sin embargo, la labor del cantante, con sus lagunas, pero también sus virtudes, el trabajo del fortepianista, que mantiene en todo momento la pulsación sin ser inexpressivo, nos mueven a ser generosos. Güra es en todo caso un ejemplo de intérprete juicioso, de tenor inteligente, que canta muy bien usando unos medios relativos y que nos sabe hacer llegar un timbre grato unido a un fraseo rigurosamente schubertiano, viril y pleno.

Arturo Reverter

Gerd Albrecht

GURLITT Y WOZZECK: UNA RESURRECCIÓN

GURLITT: Wozzeck.

ROLAND HERMANN (Wozzeck), CELINA LINDSLEY (Marie), ANTON SCHARINGER (Capitán), ROBERT WÖRLER (Doctor), JÖRG GOTTSCHICK (Tambor Mayor), ENDRIK WOTTRICH (Andrés). RIAS-KAMMERCHOR. RUNDfunk-KINDERCHOR BERLIN. SINFÓNICA ALEMANA DE BERLÍN. Director: GERD ALBRECHT.

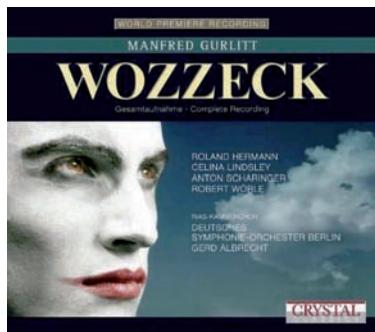
CRYSTAL N 67 081 (Diverdi). 1993. 74'. DDD. **PN**

Es oportuno volver a traer fonogramas antiguos o incluso algunos recientes que se han "visto" poco, que se han distribuido con cuentagotas o que pasaron inadvertidos por cuestiones ajenas a su

valor artístico. Por ejemplo, este registro del *Wozzeck* de Manfred Gurlitt. La reedición es oportuna, y hay que recomendarla no ya a pesar de que existe el insuperable *Wozzeck* de Berg, sino precisamente porque es de gran interés comparar ambas visiones de idéntico drama. Eso sí, es ine-

vitante referirse a la obra de Gurlitt comparándola con la de Berg. No podemos hacer como si ésta no existiera y la ópera de Gurlitt fuera una propuesta como tantas.

Nada más empezar, quienes están familiarizados con el *Wozzeck* de Berg comprobarán las diferencias. Estamos en



otro mundo, sin duda, pero no lejano por completo. El mundo de Gurlitt es a veces diatónico y a menudo diatónico-cromático, mientras que el de Berg es "casi" plenamente cromático. Bueno, el caso es que se trata de la misma escena con que da comienzo la ópera de Berg: Wozzeck afeitada al capitán. La línea de canto de éste es, en Gurlitt, un arioso cantabile sobre fondo coral que retrata de manera menos esperpéntica al siniestro personaje uniformado, y al mismo tiempo nos encontramos dentro del mundo tonal. De todas maneras, no olvidemos que si la ópera de Berg es el grandísimo título del siglo XX que todos sabemos es por razones como ésta: que no es plenamente ajena a la atracción tonal, a los acordes tonales, a las líneas de referencia jerárquica tonal, todo eso. Otra comparación, entre varias: la escena del baile y el canto de Marie: "Immer zu!". Más ácida, más esperpéntica y penetrante en Berg, de un dramatismo

humanísimo en Gurlitt: propuestas necesarias, en ambos casos. El caso es que casi todas las escenas son "a comparar", aunque en Gurlitt hay alguna que no está en Berg, como la de la compra del cuchillo al tendero judío. Por cierto, las escenas de Gurlitt son todavía más breves, la secuencia es aún más cinematográfica, y se prescinde de los elementos de "unidad sonora formal" que son preocupación esencial en el *Wozzeck* de Berg. En fin, las escenas son cada vez más ajenas a las de Berg a medida que avanza la acción. Y la obra de Gurlitt dura una media hora menos.

En fin, como siempre, hay que lamentar por Gurlitt que se le ocurriera adaptar textos teatrales que después serían llevados a la ópera por manos tan maestras como las de Berg y Zimmermann: recordemos que su otra ópera conocida, aunque tiene más, es *Soldados*, basada en el dramón de Lenz, emparentado por filia y estudio con Büchner, autor de un estudio sobre Lenz y del *Woyzeck* original que permaneció oculto muchas décadas. Un círculo interesante, hay que recordarlo a veces. En fin, los otros dos dramas de Büchner también tuvieron fortuna operística, aunque no se puede comparar: *Leonci y Lena* por Paul Dessau, *La muerte de Danton* por Gottfried von Einem.

Gerd Albrecht, una vez

más, se compromete con un título que rescata de las tinieblas, del olvido o del descuido. Hemos oído esta ópera en el Teatro Real, en versión de concierto, en una muy buena traducción sonora de Jesús López Cobos. Ya existía esta lectura, y su escucha nos sirvió a los aficionados a este hermoso repertorio para comprender mejor la propuesta del maestro español. Albrecht contaba hace casi veinte años, en 1993, con un excelente grupo vocal sin divos, sin grandes nombres, pero que constituían un plantel de profesionales de alto nivel. Como Roland Hermann y Celina Lindsley en los papeles protagonistas, barítono y soprano como en Berg; ambos diseñan y acarician sus personajes con sensibilidad y capacidad canora, voces poderosas y penetrantes. Lo mismo puede decirse de los secundarios, si es que lo son y no merecen la categoría de coprotagonistas: Scharinger, el capitán cantarín que aquí es barítono; Gottschick, un tambor mayor menos ridículo que en Berg; Robert Wörle, espléndido médico, papel que Gurlitt reserva para un tenor, con lo que médico y capitán tienen voces contrarias a las de la ópera de Berg; en Gurlitt, el "muñeco" de timbre emasculado es el médico. En fin, Wottrich, un muy buen Andrés; y Margaret, fugaz papel para mezzo, aquí servida por la hermosa voz de Christiane Berggold.

Albrecht y los conjuntos

berlineses bordan esta propuesta más breve que la de Berg, tan intensa a veces como la de Berg, menos atrevida y menos trascendente para la música vigente y para el futuro. Ya sabemos que la batuta de Albrecht es magistral y que gusta de explorar lo no manido. Pero lo de Gurlitt es una propuesta en sí misma de un gran nivel dentro de aquella herencia operista que la llegada del nazismo destruyó por completo (sólo dejaron seguir al ya viejo Richard Strauss, que aún cantó mucho en los escenarios, aunque ya sabemos; y a Orff, y a Egk, los pobres), la de los postwagnerianos que vienen de Humperdinck, que siguieron con Strauss, o que eclosionaron como operistas, en rigor, antes que éste, como Zemlinsky y Schreker, incluso el rabioso Pfitzner, gran maestro sumido en el olvido de casi todos, ahora recuperado, como casi todos; en fin, aquellos que los siguieron "a sus maneras", operistas como Korngold y Gurlitt. Por eso Gurlitt tiene que ser recuperado. Existe por ahí un registro poco conocido de *Soldados*. También Albrecht y los conjuntos berlineses, y también Celina Lindsley. Era el sello Orfeo. Acaso Crystal lo tenga también en cartera. En fin, no se pierdan este *Wozzeck* si no tuvieron ocasión en su día. Posee valores propios y, además, permite una comparación fértil.

Santiago Martín Bermúdez

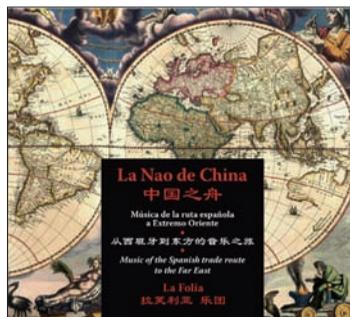
Columna Música

MÚSICAS VIAJERAS

La editora catalana, distribuida por Diverdi, ofrece dos discos interpretados por el grupo de música barroca La Folia que dirige el flautista Pedro Bonet, ambos dedicados a mostrar relaciones musicales entre España y otros países o regiones del mundo. El llamado *La nao de China* contiene ejemplos de música de la ruta española a Extremo Oriente vía Méjico, mientras que el titulado *Corona áurea* es un muestrario de composiciones de músicos españoles y polacos del siglo XVII, incluidas tres de Tarquinio Merula que no fue ni lo uno ni lo otro pero que trabajó varios años en Varsovia para Segismundo III de Polonia. En ambos discos conviene

leer las notas firmadas por el propio Pedro Bonet para intentar comprender la justificación de los respectivos contenidos.

En el llamado *La nao de China* encontramos obras o transcripciones para dos flautas de pico que van desde el Cancionero de Uppsala o Antonio de Cabezón a compositores del siglo XVIII y finalizan con una escrita expresamente por David del Puerto para completar esta grabación. Convinciente la justificación del uso de las flautas en las naves por su facilidad de transporte y si no que le pregunten a mi amigo Manuel Vilas cuando tiene que



andar con sus arpas de acá para allá.

En *Corona áurea* el conjunto instrumental es más amplio, pues consta de las dos flautas, un violonchelo, un bajón y un clave y contiene las tres mencionadas obras de Merula, cinco de Bartolomé de Selma y varias de Jan de Lublin (s. XVI) y otros compositores polacos del siguiente siglo como Adam Jarzebski,



una de cuyas obras da título al disco. Destacar la labor de los intérpretes, particularmente de los flautistas Pedro Bonet y Belén González Castaño. Dos discos a los que no se puede acusar de repertorio trillado y aunque a veces dé la impresión de que se coge el rábano por las hojas, gustarán a los amantes del barroco.

José Luis Fernández

MDG, CPO, Hänssler Profil y Hallé

¿QUIÉN DIJO MIEDO?

Hoy, más que nunca, Bruckner está al alcance de cualquier intérprete. Hace ya tiempo que la obra del compositor austríaco se ha democratizado y no es patrimonio exclusivo de los especialistas, de las más afamadas agrupaciones sinfónicas europeas y americanas, y de las grandes multinacionales. En la actualidad, directores más o menos jóvenes o poco conocidos y orquestas y sellos modestos sacan a la luz sus grabaciones de las *Sinfonías* del de Ansfelden, sin temor a la abundantísima jurisprudencia o a la veneración de la crítica por los modelos impuestos por las más legendarias batutas brucknerianas.

Stefan Blunier (MDG 937 1673-6, Diverdi) es uno de esos directores relativamente jóvenes a los que nos referimos (nació en el 64). Grabada en directo en 2010, su *Sinfonía n.º 0* (ed. Nowak) está dirigida con gran introspección y lentitud (superando incluso en duración global a Maazel con la Orquesta Sinfónica de la Radio Bávara. BR Klassik, 1999). La *Zeroth* de Blunier —detallada, intensa, franca...— está sumida en la penumbra y habitada por fantasmas. Sin necesidad de alcanzar las cúspides de virtuosismo de la Sinfónica de Chicago —Barenboim (DG, 1979) y Solti (Decca, 1995)—, la Orquesta Beethoven de Bonn cumple perfectamente con su cometido. La agrupación alemana es un noble instrumento, de una profesionalidad sin rémoras y su sonido es empastado, denso, bello y otoñal. Más que otros colegas de mayor reputación, Blunier conecta a este Bruckner “primerizo” con el de madurez. También son excelentes las propinas: la *Marcha WAB 96* y las *3 Piezas orquestales WAB 97*. Una opción a tener muy en cuenta. Y una verdadera sorpresa.

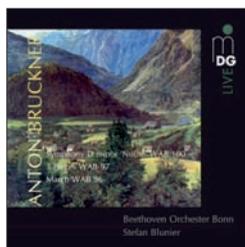
El alemán Gerd Schaller es otro de los representantes de esta nueva generación de directores brucknerianos a la que aludíamos al principio. Hänssler Profil (4 CD PH 11028, Gaudisc) publica sus versiones de las *Sinfonías n.ºs 4, 7 y 9*, grabadas en vivo. El director nacido en Bamberg

en 1965 demuestra en estos discos una incuestionable evolución como intérprete bruckneriano. Tras una aburrida e impersonal *Cuarta* (Nowak, grabada en 2007), hallamos unas mucho más consistentes *Séptima* (Nowak, 2008) y *Novena* (2010). En rasgos generales, no obstante, el Bruckner de Schaller es voluntariamente biensonante, ultrarromántico y a veces intrascendente. El director parece conectar mejor con los tiempos lentos: los de la *Séptima* y la *Novena*, aunque sentimentales y conformistas, son bastante proporcionados y hermosos. La competente Philharmonie Festiva (formada por componentes de la Filarmónica de Múnich, la Sinfónica de la Radio Bávara y la Orquesta de la Ópera Estatal múniquesa) obtiene unos resultados variables. El álbum incluye como gancho una de las numerosas componendas del “imposible” Finale de la *Novena*. Como ustedes saben, Bruckner dejó escritos más de 400 compases (algunos de ellos a medio orquestar) de los seiscientos sesenta y tantos previstos; mimbres, a todas luces, insuficientes para una reconstrucción fidedigna del susodicho movimiento. Fritz Oeser, Gottfried von Einem, William

también (como ya hiciera Oeser en 1940) de algún tema procedente del *Te Deum*. ¿Y cómo suena esa enésima reconstrucción del último movimiento de la *Novena* de Bruckner? Pues en comparación con los sublimes tres primeros movimientos que todos conocemos, el Finale de Carragan es —en mi opinión— muy inferior en inspiración, franqueza expresiva, claridad de ideas, definición estilística o unidad estructural. Sinceramente, sigo pensando que lo mejor es dejar las cosas como están, pues no hay mejor ni más adecuada música para cerrar esta *Sinfonía* testamentaria, que la contenida en su desgarrador Adagio (pluscuamperfecto resumen del último pensamiento bruckneriano).

Mario Venzago y Cristian Mandeal (ambos sexagenarios) son mucho más veteranos que Blunier y Schaller. Aunque sus nombres no estén ligados a las grandes agencias de contratación y compañías discográficas, Venzago y Mandeal no son totalmente desconocidos para el melómano (el maestro rumano, más concretamente, fue durante años titular de la Sinfónica de Euskadi) ni son nuevos en el mundo del disco. Venzago presenta la primera entrega (con la *Cuarta* y la

su extensa declaración de principios contenida en el cuadernillo adjunto, Venzago nos dice, por ejemplo, que el metal (cuyas frases cumplen, según él, la función del coral mariano) debe evitar el estruendo, buscando la delicada y profunda sonoridad de las voces masculinas. Aunque este tipo de reconsideraciones históricas corren el peligro de caer en la autocomplacencia científica o pueden despertar sospechas de oportunismo, Venzago no se pierde en la teoría y es concienzudo, hondo y coherente con sus singulares principios. En la práctica, los argumentos del suizo afloran mucho más claramente en la *Cuarta* que en la *Séptima*. A pesar de ser interpretaciones de trazo fino y rápido, no hay frivolidades ni arbitrariedades en ellas. Son construcciones sólidas con una óptica sonora distinta. Si bien es cierto que para quienes hemos crecido admirando la amplitud cósmica de Celibidache, este Bruckner transparente, enjuto y conciso puede causarnos cierta confusión (de hecho, lo confieso, he tenido que escuchar tres veces estas versiones, para hacerme una opinión, en la medida de mis posibilidades, liberada de prejuicios). Notable la Orquesta Sinfónica de



Carragan, Nicola Samale y Giuseppe Mazzuca, Peter Jan Marthe, Sebastien Letocart... han sido algunos de los intrépidos que se han aventurado a poner orden en los bocetos del de Ansfelden. El mencionado Carragan cuenta con varias ediciones de su Finale: la redacción original (1979-1983) y sus posteriores revisiones (2003, 2006 y 2010), la más reciente de cuales es la utilizada por Schaller. El musicólogo norteamericano, que describe los avatares de su aventura con todo lujo de detalles en el cuadernillo del álbum, parte —obviamente— de los borradores del compositor y se sirve

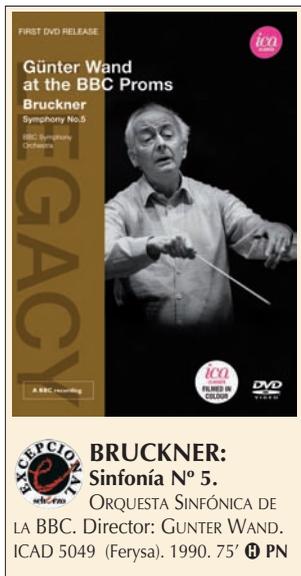
Séptima) de la que será la primera integral “auténtica” —eso opina, al menos, su responsable— de las *Sinfonías* brucknerianas (2 CD CPO 7776152, Diverdi). El director suizo, que también tiene previsto grabar la *n.º 0*, aboga por un Bruckner íntimo y claro, basado en los manuscritos (la revisión de 1879-1880 de la *Cuarta* y la redacción de 1881-1883 de la *Séptima*), contemplado desde Schubert, exento de su tradicional solemnidad expresiva, diseccionado con una orquesta de presupuestos numéricamente inferiores a los tradicionales y cuestionado en sus *tempi*, dinámicas y timbres. En

Basilea. Habrá que seguir con atención el progreso de la susodicha integral.

Esta serie de lanzamientos sinfónicos brucknerianos concluye con una *Novena* registrada en 2007 (Hallé CD HLL 7534, Diverdi). El mencionado Cristian Mandeal, que acude a la más habitual de las ediciones de la obra (Nowak), firma una versión ampulosa y afectada, casi hollywoodiense. Bruckner brilla en ella por su ausencia. La Orquesta Hallé responde a sus órdenes, desde el punto de vista técnico, con constatable certeza.

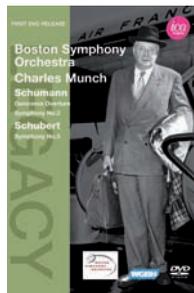
ICA

UN ÚNICO BRUCKNERIANO



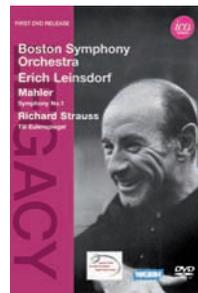
(sí, efectivamente, una catedral sonora), ausencia total de cualquier artificio, sobria economía de gestos (el libreto nos cuenta que un poco a la manera de George Szell, a quien Wand admiraba profundamente), en fin, una soberbia recreación de este maestro de 78 años que nos vuelve a demostrar que no sólo está al frente de su sinfonía favorita de Bruckner sino que también es una de sus mayores afinidades electivas. El documento nos trae también una pequeña entrevista en alemán (subtítulos en inglés-francés) en la que Wand se explica sobre la estructura de las sinfonías de Bruckner y en su profundo significado espiritual e incluso metafísico. Un documento excepcional, por supuesto, que recomendamos para todo el mundo con el mayor entusiasmo.

Los dos DVDs que completan este pequeño lanzamiento son de la Boston Symphony con dos de sus principales directores: Charles Munch y Erich Leinsdorf. Del primero, dos páginas de Schumann (*Genoveva*, *Segunda Sinfonía*) y una de Schubert (*Quinta Sinfonía*) en conciertos de 1959, 1961 y 1962 (ICAD 5052). Incendiario y apasionadísimo el Schumann, que arrastra y conmueve al oyente hasta en sus menores detalles,



se conoce una versión de esta sinfonía por Munch. La obertura *Genoveva* es una de las versiones más cálidas y expresivas de todas las conocidas por quien esto les cuenta. El Schubert no tiene ese nivel, pero hay matices de poesía y fraseo propios de un schubertiano consumado. En suma, un magnífico DVD apropiado para los que ya tengan cierto rodaje, con aceptable filmación y toma monofónica de calidad.

El otro lo protagoniza Leinsdorf con la *Primera* de Mahler y el *Till* de Strauss en conciertos de 1962, además de un Bonus con el Adagietto de la *Quinta* tomado en un concierto de 1963 (ICAD 5051). Magnífica la *Primera*, de la que ya intuíamos su calidad al conocer su registro discográfico para RCA (Leinsdorf grabó para ese sello las *Sinfonías n.ºs 1, 3, 5 y 6*), de sonido suntuoso, técnica refinada y precisión



con sonoridades aéreas, limpias y efervescentes, y además con la ventaja de ser la primera vez que indiscutible sello personal. El *Till* también recuerdo haberlo visto en TVE un domingo por la mañana allá a mediados de la década de los sesenta, con su virtuosismo orquestal superlativo y la maestría narrativa del director, una de las muchas versiones excelentes que hoy pueblan la discografía. Buenos sonido y filmación para las fechas en que fueron hechos.

En suma, imprescindible la *Quinta* de Bruckner por Wand y sobresalientes conciertos de Munch y Leinsdorf con la Sinfónica de Boston. Todo tiene interés y cualquiera que vea estas veladas disfrutará ampliamente con ellas. No hace falta insistir, para los brucknerianos con carnet, que sería un grave error dejar pasar la versión de Wand de la *Quinta*.

Enrique Pérez Adrián

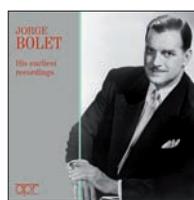
Naxos, Hänssler, Appian

CINCO GRANDES PIANISTAS DEL SIGLO XX

Naxos nos ha acostumbrado a interesantes retrospectivas sobre el arte del piano en el siglo XX. En esta ocasión se le unen los sellos Hänssler y Appian; este último, inglés, poco asiduo de estas páginas, trae novedades de gran interés. Comencemos por ellas. Jorge Bolet (1914-1990) nació en La Habana y recibió en su hogar las bases muy sólidas de una formación técnica excepcional que completó en el Curtis Institute de Filadelfia con Saperton, Godowski y Rosenthal. También estudió allí dirección de orquesta con Fritz Reiner y empuñó la batuta en más de una ocasión. Por sus registros para Decca, y otros anteriores para Ensayo y RCA, sabíamos

que Bolet fue un pianista extraordinario. Pero, pese a ello, al éxito que le acompañó siempre en sus conciertos y a la amplitud de su repertorio, su reconocimiento fonográfico fue muy tardío. De ahí el interés de la publicación en CD de sus primeros discos LP. Y aunque la calidad de sonido es inferior a la que las grandes marcas ofrecían en los años 50, sus méritos artísticos les hacen acreedores a la máxima calificación.

Los dos LPs Boston fechados en 1952 que integran el primer CD, componen un recital variado, que va desde Beethoven, con un precioso *Andante favori*, y Mendelssohn, del que Bolet nos ofrece una fulgurante versión del



Rondó caprichoso, hasta a Moszkowski, pasando por los *Funerales* de Liszt —los registros de sus obras para Decca han garantizado a Bolet la inmortalidad en disco— y un deslumbrante, sensacional *Estudio en forma de vals op. 52, n.º 6* de Saint-Saëns. El otro LP comprende piezas españolas de Lecuona, Albéniz, Falla y Granados en interpretaciones imaginativas, intensas, cálidas, muy personales, dignas de comparación con la referencia, Alicia de Larrocha. Es un pla-

cer escuchar a Bolet en este repertorio; lástima que pocas muestras se conservan. El segundo CD, formado por dos LPs Remington, de 1953, contiene el estreno fonográfico del *Segundo Concierto* de Prokofiev, especialidad de Bolet, en versión muy notable y los cuatro *Scherzi* de Chopin, también admirables. Los aficionados al piano deben aprovechar la ocasión de descubrir al joven Bolet. (2 CD Appian APR 6009, 1952-1953, distribuidor: Harmonia Mundi).

La personalidad musical de Sergei Rachmaninov (1873-1943) fue extraordinariamente rica: compositor, director de orquesta y pianista. Aquí le escuchamos en esta última faceta, que fue su medio de



vida durante sus primeros años de emigración, cuando la revolución de 1917 le obligó a huir de Rusia con su familia. El recital que Naxos (8.112058, 1925-1942, distribuidor: Ferysa) presenta incluye grabaciones realizadas en EE UU por RCA, en su mayoría durante los años 20 —sólo hay dos posteriores, de 1935 y 1942— de piezas breves o muy breves, a causa de las limitaciones impuestas por el formato de 78 rpm. Ello da una imagen parcial de un pianista venerado unánimemente en su época por público, críticos y colegas, e incluso por muchos pianistas actuales. Más representativos de su arte son los registros que realizó de sus obras para piano solo, de sus cuatro *Conciertos* y de la *Rapsodia Paganini*, y de unas *Sonatas* de violín y piano de Beethoven, Schubert y Grieg con Fritz Kreisler.

Naxos (8.112063, 1938-1940) dedica un nuevo CD a Walter Gieseking (1895-1956) que incluye las *Sonatas para piano n.ºs 20, 21, 23, 28 y 30* de Beethoven. El pianista nacido en Lyon se muestra fiel a su estilo objetivo, más orientado hacia la claridad francesa que a la densidad germánica. Era previsible el acierto en el *Op. 49, n.º 2*, una joya en sus manos; pero la *Sonata Waldstein* es también magnífica, con un poético Adagio molto y unos movimientos extremos impecables técnicamente y contruidos a la perfección. Asimismo excelentes las *Sonatas opp. 101 y 109*. En la *Appassionata* escuchamos al Gieseking de los días menos buenos, distante e impersonal, en unos movimientos extremos apresurados, ajenos al carácter de la *Sonata*. En suma, un gran CD: cuatro plenos sobre cinco y buena calidad sonora.

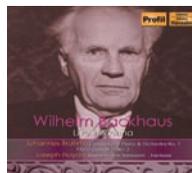
El tercer CD Naxos (8.11366, 1950) de esta entrega recoge el último recital de Dinu Lipatti (1917-1950), pianista y músico fuera de serie, llamado a ser uno de los más



grandes del siglo XX; pero la leucemia se lo llevó a los 33 años.

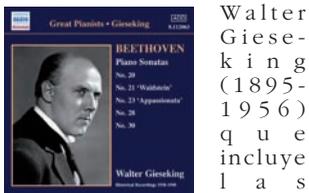
Este concierto, ofrecido en Besançon pocos meses antes de su fallecimiento, incluye repertorio que Lipatti había grabado poco antes en estudio y que figura en el estuche clásico de EMI, bien conocido. Las versiones de este recital son tan bellas o más que las captadas en estudio y apreciablemente diferentes en *tempo* y fraseo. Los *Valses* de Chopin siguen siendo —y han pasado 60 años largos— los más bellos de la discografía por su poética combinación de belleza tímbrica, precisión, elegancia danzable y riqueza de contrastes. Una maravilla en aceptable sonido.

Por último, Hänssler (2 CD ADD Profil Hänssler PH 11051,



1952-1959, distribuidor: Diverdi) propone los dos *Conciertos* para

piano y orquesta de Brahms que Wilhelm Backhaus (1884-1969) grabó en los años 50 para Decca. Backhaus fue un pianista de espléndida técnica y estilo sobrio, clásico —que resultaba revolucionario cuando, muy joven, saltó a la fama a comienzos del siglo XX— estilo y técnica que mantuvo hasta el final de su larguísima carrera. Backhaus daba lo mejor de sí mismo en público y, sobre todo, en la obra de Beethoven. Aquí el *Segundo Concierto* de Brahms es superior al *Primero* por la estimulante presencia de Carl Schuricht, cuya animadísima batuta obtiene maravillas de la Filarmonía de Viena (inolvidable solo de violonchelo en el Andante). Por descontado, la colaboración de Böhm en el *Op. 15* es notable, pero falta el arrebato que caracteriza al joven Brahms. Los CDs se completan con tres piezas de Haydn procedentes de un concierto en 1959: la *Sonata n.º 52*, la *Fantasia en do* y el maravilloso *Andante con variaciones*, que Backhaus toca a la perfección. Excelente calidad sonora.



Walter Gieseking (1895-1956) que incluye las *Sonatas para piano n.ºs 20, 21, 23, 28 y 30* de Beethoven. El pianista nacido en Lyon se muestra fiel a su estilo objetivo, más orientado hacia la claridad francesa que a la densidad germánica. Era previsible el acierto en el *Op. 49, n.º 2*, una joya en sus manos; pero la *Sonata Waldstein* es también magnífica, con un poético Adagio molto y unos movimientos extremos impecables técnicamente y contruidos a la perfección. Asimismo excelentes las *Sonatas opp. 101 y 109*. En la *Appassionata* escuchamos al Gieseking de los días menos buenos, distante e impersonal, en unos movimientos extremos apresurados, ajenos al carácter de la *Sonata*. En suma, un gran CD: cuatro plenos sobre cinco y buena calidad sonora.

El tercer CD Naxos (8.11366, 1950) de esta entrega recoge el último recital de Dinu Lipatti (1917-1950), pianista y músico fuera de serie, llamado a ser uno de los más

Roberto Andrade

GUSTAVO DUDAMEL DISCOVERIES

CD+DVD

Con textos en castellano

GUSTAVO DUDAMEL

DISCOVERIES

Deutsche Grammophon reúne las grabaciones más destacadas de Gustavo Dudamel en su nuevo álbum "Discoveries"

Incluye el documental "La promesa de la música" sobre el Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela, un emocionante testimonio sobre un acontecimiento que está revolucionando el curso de la historia de la música.

Obras de Beethoven, Tchaikovsky, Bruckner, Shostakovich, Saint-Saens, Revueltas, Stravinsky, Márquez, Bernstein, etc.

Disponible en

iTunes

ÁLBUM DIGITAL
masterizado en exclusiva para iTunes [20/04/12]

UNIVERSAL CLASSICS SPAIN

BÚSCANDOS EN FACEBOOK

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

DISCOS

CRÍTICAS de la A a la Z

BACH:
Partitas n°s 1 y 2 BWV 825-826.
SCHUBERT: Impromptus op. 90
D. 899. SIMONE DINNERSTEIN, piano.
SONY 88697969852 (Sony-BMG). 2011.
76'. DDD. PN



Con una dicción clara y diáfana se presenta Simone Dinnerstein (1972) interpretando a Bach y Schubert: dos de sus autores favoritos, según ella misma relata en las notas que acompañan al disco. Esta alumna de Peter Serkin en Nueva York y de Maria Curcio en Londres, posee ciertamente poesía en su forma de expresarse. Con un toque cálido y suave, la pianista norteamericana aborda las partituras buscando una plasticidad sonora muy concreta. Finca en las articulaciones, ligera en el fraseo, presenta un Bach quizás demasiado plano en cuanto a dinámicas se refiere (casi siempre se mueve en el mismo registro sonoro) y que constantemente busca la circunspección contemplativa. Las suyas son unas interpretaciones dirigidas hacia un búsqueda estética muy determinada: ágil y rítmica en las danzas rápidas, reconcentrada y absorta en las lentas (casi levitando diríase), siempre toca bajo ese soplo de misticismo. El resultado es particular pero convincente. De su Schubert emana un sonido redondo y a la vez cálido, aquí el equilibrio es menos duradero, ya que los contrastes son más eficaces y buscados. Dinnerstein alterna la calma con los arrebatos buscando asimismo la intimidad con una atmósfera recogida y un tocar que pocas veces alcanza el *forte*. El *tempo* es tranquilo, la música se paladea, el discurso fluye amablemente (sin una pasión efervescente ni determinante), pero con impulso interior. Estamos ante una pianista peculiar que

imprime a sus interpretaciones su particular visión. A partir de ahí, cuestión de gustos.

Emili Blasco

BACH:
Suites francesas. Suites inglesas.
Toccatas. BLANDINE RANNOU, clave.
5 CD ZIG-ZAG TERRITOIRES 111002
(Diverdi). 2001-2005. 314'. DDD. PE

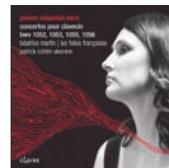


De la clavecinista Blaindine Rannou empezamos a saber muchos aficionados a la música antigua gracias a sus grabaciones con piezas de Jean-Philippe Rameau en un modesto sello francés, Zig-Zag Territories, hará cosa de unos quince años. Buena parte del muy sólido prestigio que hoy tiene esta intérprete se debe a las grabaciones bachianas que llegaron a continuación, cuando Zig-Zag ya había dejado de ser objeto de culto por parte de una minoría selecta para disfrutar de un amplio y merecido reconocimiento. Zig-Zag reedita ahora, en un único álbum, aquellas aclamadas lecturas de la música para clave del Kantor. Se trata de las *Suites francesas* (BWV 812-817), de las *Suites inglesas* (BWV 806-811) y de las *Toccatas* (BWV 910-916). Para tales interpretaciones, Rannou se sirvió de una copia realizada por Anthony Sidey de un Ruckers de 1636, reformado por Hemsch en 1763, de sonido cálido y envolvente. Poseedora de una fuerte personalidad que se plasma en cada nota y dotada de una robusta técnica, hay, en mi opinión, pasajes en estas lecturas que adolecen de cierta vigorexia. Un poco de sosiego en esos pasajes habría venido de maravilla para acercarse a la perfección que siempre se persigue y que nunca se consigue. No deja de ser, en cualquier caso, un pro-

blema menor, porque estas lecturas exhalan lirismo por los cuatro costados. Hay en el mercado numerosas versiones disponibles de estas obras y no resulta fácil establecer cuáles son las referenciales, sobre todo si se trata de hacer un *ranking* global (lo que tienen unas, a otras les falta), pero no resulta arriesgado sostener que las de Rannou están a la altura de las mejores. Aquéllos que no se hicieron en su momento con estos discos, tienen ahora la posibilidad de enmendar su error. Además, se librarán de las espantosas carátulas llenas de garabatos sin sentido que fueron antaño otro de los rasgos de identidad de Zig-Zag.

Eduardo Torrico

BACH:
Conciertos para clave BWV 1052, 1053, 1155 y 1156. BÉATRICE MARTIN, clave. LES FOLIES FRANÇOISES.
Director: PATRICK COHÉN-AKENINE.
CYPRES CYP 1661 (Gaudisc). 2009. 62'.
SACD. PN



Pocos discos se encontrarán con tantos motivos para el elogio como para la censura, y aproximadamente con la misma abundancia en ambos patillos. En dos de los cuatro conciertos reunidos, los BWV 1055 y BWV 1056, se utiliza un clave construido por Christian Zell en 1737 y actualmente conservado en el Museu de la Música de Barcelona, ciudad en cuya Escuela Superior de la Música ejerce por cierto la docencia Béatrice Martin; los BWV 1052 y BWV 1053 se interpretan con una copia del mismo instrumento realizada por Joan Martí en 2001. La irregularidad, sin embargo, no viene especialmente condicionada por este hecho. Desde luego no parece tener mucho que ver con

TIPO DE GRABACIÓN DISCOGRÁFICA

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

PRECIO DE VENTA AL PÚBLICO DEL DISCO

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

Andrés Alberto Gómez

UNAS GOLDBERG (POR FIN) ESPAÑOLAS



BACH: Variaciones Goldberg BWV 988. Cánones BWV 1087.

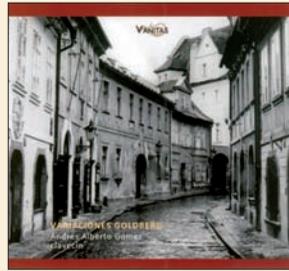
ANDRÉS ALBERTO GÓMEZ, clave. LA REVERENCIA. VANITAS ACC 24232 (Several Records). 2011. 109'. DDD. PN

Cualquiera que se embarque en una grabación de las *Goldberg* puede estar seguro de una cosa: no le van a faltar competidores. Lanzarse a esa aventura desde España, desde Albacete concretamente, parece, más que extraño, una temeridad. Pero el mundo es para los valientes y, desde luego, Andrés Alberto Gómez (Rueda, 1978) ha demostrado serlo y... no diremos que le han sonreído la fortuna sino que ha cosechado el premio merecido a un trabajo que, además de enorme (eso se sobreentiende), a la vista de los resultados no puede calificarse más que de absolutamente acertado en su orientación. Este disco no desmerecerá en ninguna discoteca; es más, no debe faltar, y en lugar de preferencia, en la de cualquier amante de Bach, es decir, de cualquier melómano.

Para empezar, técnicamente

la ejecución es impecable en un sentido que va más allá de la mecánica. Este es uno de los pocos intérpretes que parece haberse tomado al pie de la letra lo que implicaban la demanda por parte del conde Keyserlingk de unas variaciones fáciles de oír y entretenidas, y la intención manifestada por Bach en la primera edición de producir una obra para "el regocijo de los espíritus". Esto le lleva a un enfoque interpretativo que registra exhaustivamente pero jerarquizándolos todos los detalles de cada una de las variaciones sin que la atención se desvíe jamás hacia la dificultad técnica ni, menos aún, el esfuerzo para superarla. La música, así, fluye tersa y el oído es arrastrado por ella sin sentirse nunca coaccionado por otro asombro que el que provoca la propia belleza, sólo un ápice menos que natural, de lo que escucha.

Ni que decir tiene que el control del *tempo*, la precisión en la diferencia entre *legato* y *staccato* y el buen gusto para la administración de trinos y ornamentaciones resultan fundamentales a este respecto. Tam-



bién la disposición de un instrumento (un Couchet-Taskin construido por Joop Kinkhamer y cedido por el Conservatorio de Murcia) de texturas variadas entre lo más ligero y lo más denso, pero siempre claras, lo cual se adecúa perfectamente a una pulsación sin truco alguno.

Unas tomas tan firmemente centradas como minuciosas contribuyen asimismo al realce de la concepción que Gómez demuestra poseer de la partitura: optimista pero equilibrada entre el calor emocional y el desafío intelectual. Sin perder nunca de vista la nobleza de la forma, el moldeado de las frases, el tratamiento expresivo de las melodías están imbuidos de una poesía sin retórica que cau-

tiva de principio a fin. El reflejo de la *entente cordiale* así lograda entre las maneras musicales francesa y alemana lograda en su tiempo no sólo por Bach debe igualmente lo suyo a un sutil sentido del ritmo particularmente eficaz, por ejemplo, en la *nº 16*, una obertura francesa de robusto carácter en su primera sección, a la que sigue un *fugato* arrebatador por su agilidad nada exagerada. Otros momentos memorables y que por sí solos harían recomendable este registro los constituyen el aluvión de sonido que se nos llega a venir encima en la *nº 14*, la especial sonoridad de la *nº 19*, y el casi *fandango* en que con toda naturalidad se convierte la penúltima variación. Por si algo faltaba, muy oportuna la adición de los catorce cánones sobre las primeras ocho notas del bajo armónico de las *Variaciones (BWV 1087)*, a cargo de La Reverencia, el grupo que dirige este gran músico español que el que suscribe al menos acaba de descubrir para su más grata sorpresa.

Alfredo Brotons Muñoz

contrastes tan pronunciados como el que se da en el *BWV 1055*, cuyo primer movimiento suena chispeante y con una sonoridad tintineante que no gustará a todos, pero los otros dos resultan sencillamente sosos, sin alma. Este último tono domina los primeros 56 compases del Allegro inicial del *BWV 1052*: los que tarda en llegar el tercer *ritornello*, cuando todo se acelera repentinamente. Otro tanto sucederá en el movimiento lento del *BWV 1056*, aunque esta vez el cambio sólo afectará a los dos últimos compases. Los mejores momentos se dan por lo general en los movimientos rápidos, aunque sólo muy esporádicamente superando el nivel de la mera ejecución mecánica. En cuanto al concierto mejor interpretado, el escogido sería el *BWV 1053*, donde por fin se consigue algo muy aproximado al constantemente buscado diálogo de tú a tú entre solista y acompañamiento. Opción a lo sumo curiosa en un repertorio con muchas alternativas más interesantes.

Alfredo Brotons Muñoz

BACH: Cantatas BWV 82, 169 y 200 y fragmentos de BWV 150, 161 y 53. ANDREAS SCHOLL, contratenor. ORQUESTA DE CÁMARA DE BASILEA. Concertino-directora: JULIA SCHRÖDER. DECCA 478 2733 (Universal). 2011. 63'. DDD. PN



Andreas Scholl es un habitual del mundo de Bach, si bien nunca había grabado las obras aquí incluidas. La *BWV 82* es una de las cantatas más famosas del Cantor, y aunque se hizo popular en su versión de bajo, recientemente se han difundido también con éxito sus versiones para contralto y para soprano (ésta, con una flauta en lugar del oboe *obligado*). La *BWV 169* tiene un coral de cierre, al que se incorporan tres solistas. Singular es la *BWV 200*, pues se trata en realidad de un aria aislada de una cantata perdida. De la *BWV 150* se ofrece la *Sinfonía* de apertura y de la *BWV 161* el muy expresivo recitativo acompañado que antecede al coro y el coral de salida. Como se sabe bien, la *BWV*

53, la célebre *Schlage doch*, es apócrifa, ya que se trata en realidad de una obra de Georg Melchior Hoffmann.

Con voz homogénea, que con el tiempo ha parecido ganar solidez en los graves manteniendo la tersura bellísima del centro, el contratenor alemán ofrece una interpretación delicadísima, que en los momentos más tiernos se hace incluso frágil. Es con las arias lentas (como las dos primeras de la *BWV 82*) justo con las que Scholl logra una penetración expresiva más sugerente, mientras que las piezas más rápidas y robustas parecen mejor aprovechadas para mostrar agilidad, virtuosismo y detalles de color, que se apoyan en el intenso y empastado despliegue de una Orquesta de Cámara de Basilea que parece definitivamente asentada con sus instrumentos barrocos.

Pablo J. Vayón

BEETHOVEN: Cuartetos de cuerda op. 59. Quinteto op. 29. MARLEEN THIERS, viola. CUARTETO KUIJKEN. 2 CD CHALLENGE 72362 (Diverdi). 2006, 2009. 137'. DDD. PN



Afirman los intérpretes: "Pese a que nuestro nombre está habitualmente relacionado con la interpretación con instrumentos de época, los oyentes no deberían esperar o buscar una tendencia deliberada o específicamente historicista en esta grabación". Utilizan instrumentos modernos los Kuijken en la interpretación de estas bellas obras de cámara, los tres *Cuartetos op. 59* y el *Quinteto op. 29*, pese a lo cual aseguran en todo momento orden, sabiduría, elegancia, equilibrio, transparencia y una sólida base estilística. La música habla siempre con fluidez y naturalidad, respondiendo al lenguaje beethoveniano sin una articulación agresiva pero sí con acentos bien marcados. Aspectos problemáticos puntuales (como el sonido a veces un tanto seco del primer violín, en manos de Veronica) se ven relegados a un segundo plano ante la estupenda labor de conjunto y al hecho de que las interpretaciones parezcan nacer fruto de un acto de amor. Todo es tan

sensato y medurado que cuesta destacar unos u otros elementos, pero ahí van unas propuestas: el muy fino humor revelado en el Allegretto vivace e sempre scherzando del n.º 1, el concentrado y sentido lirismo evocado en el Adagio molto espressivo del Quinteto o la sorprendente claridad contrapuntística desplegada en el Allegro molto del n.º 3. Sí podrán decir algunos oyentes que los Kuijken no han echado mucha fantasía en este Beethoven, pero nunca que estas interpretaciones no son de veras muy respetables.

Asier Vallejo Ugarte

BRAGA SANTOS:
Abertura sinfónica n.º 3.
Cantares galegos. Tres esbozos sinfónicos. Concierto para viola y orquesta.

MARÍA ORÁN, soprano; GÉRARD CAUSSÉ, viola. ORQUESTA DE EXTREMADURA. Director: JESÚS AMIGO. ORQUESTA EXTREMADURA XXI-CD 2 1706 (Diverdi). 2011. 63'. DDD. **PN**



Dentro del programa de edición discográfica de la Orquesta de Extremadura (OEX), abierto a diferentes repertorios e incluyendo primeras grabaciones mundiales, aparece este compacto dedicado a la obra de uno de los compositores portugueses más reconocidos del siglo pasado, Joly Braga Santos (1924-1988). Autor de extenso catálogo, cultivador de una escritura enraizada en la polifonía renacentista de su país y en un melodismo de netos horizontes líricos, el lisboeta llegó en los años sesenta a incorporar tímidamente formas sonoras en mayor sintonía con las inquietudes de la época, aunque sin perder de vista como principales objetivos la claridad y la frescura expositiva. Sea como fuere, sus partituras resultan por lo general de sólida construcción y agradable escucha, por más que se les pueda reprochar en varios casos la falta de verdadero espesor musical y cierta carencia de fuerza para afectar profundamente al oyente.

En cualquier caso, la OEX entrega, bajo el mando de su director titular, Jesús Amigo, un más que sólido trabajo de recuperación de esta producción. A destacar en especial el vigor y flexibilidad de cuerdas y metales a la hora de abordar las cargadas y, por momentos, disonantes atmósferas que se suceden en la

Petra Müllejans, Gottfried von der Goltz

UN BACH DEFINITIVO



BACH: Suites para orquesta BWV 1066-1069. ORQUESTA BARROCA

DE FRIBURGO. Directores: PETRA MÜLLEJANS, GOTTFRIED VON DER GOLTZ. 2 CD HARMONIA MUNDI 902113.14. 2011. 134'. DDD. **PN**

Más o menos como en su día ocurrió con *Las cuatro estaciones* de Vivaldi e *Il Giardino Armonico*, de las *Suites para orquesta* de Bach no se podía verdaderamente pensar que existiera la versión discográfica definitiva a falta de conocer lo que sobre ellas tuvieran que decir la Orquesta Barroca de Friburgo y su dirección compartida. Por fin han "hablado" y el resultado ha sido, efectivamente, definitivo.

Descontamos por consabida la perfección técnica en materias como justeza de los ataques, ausencia de colas, afinación impecable, equilibrio de volúmenes o belleza de timbres. Más allá de todo eso, lo que en

cada uno de los pasajes sin excepción asombra es el acierto en la elección del tono interpretativo, lo cual tiene que ver, además de con lo dicho y más allá de los cambios de compás y *tempo*, con la inspiración para dotar a cada danza de su identidad característica.

El tono general es festivo, pero sin exagerar nada. Sin dejar de observar ninguna repetición, las variaciones de fraseo y los adornos se dosifican con aquella mezcla de decisión y prudencia que encuentra el punto medio entre lo escaso y lo excesivo. En aquella con solista, es decir, la *Segunda*, admira la facilidad mecánica y respiratoria de Karl Kaiser, pero sobre todo la compensación exacta que se da entre todas las componentes musicales, por ejemplo entre el rigor rítmico de la Polonesa y la fantasía desplegada en su Double. En puntos como el segundo Minueto de la *Primera*, donde ya no parece



concebible otra innovación y el oyente se siente agotado tras la bulliciosa Forlana, aparece Torssten Johann al clave desgranando con preciosista reposo sus acordes arpegiados.

Entre muchas otras, la mención de honor para el fagotista alicantino Javier Zafra se hace también indispensable. Asimismo, cómo no, la de los dos directores, pues tampoco es cosa al alcance de todos hacer un cesto perfecto por mucho que los mimbres lo sean.

Alfredo Brotons Muñoz

Isabelle Faust, Claudio Abbado

ESCUCHAR PARA CREER



BEETHOVEN:
Concierto para violín en re mayor op. 61.

BERG: Concierto para violín "A la memoria de un Ángel".

ISABELLE FAUST, violín. ORQUESTA MOZART. Director: CLAUDIO ABBADO. HARMONIA MUNDI 902105. 2010. 69'. DDD. **PN**

La primera vez que escuchamos a Isabelle Faust en el *Concierto para violín* de Beethoven (Festival Musika-Música de Bilbao, marzo de 2005) no podíamos imaginar que unos pocos años después nos traería desde el Auditorio Manzoni de Bolonia una de las grandes referencias modernas de la obra: una versión cantada con gran sentido poético y sometida a un lirismo límpido y diáfano que ilumina una y otra vez el a veces nebuloso, cuando no decididamente oscuro, horizonte beethoveniano. Y en ese punto la presencia de Abbado

se vuelve indispensable, y no sólo porque haga sonar a la Orquesta Mozart con una transparencia prodigiosa, sino porque prefiere dialogar con la solista, escucharla, arroparla y envolverla, en vez de seguir su propio camino para rendirse a la tentación (probablemente irresistible para maestros no más grandes pero sí más divos) de convertir esta obra maestra en una sinfonía con violín.

Y con esa misma luz, con esa misma claridad expositiva, Faust se sumerge en el mundo bergiano mostrando un sonido igualmente sensual e intenso y resaltando los perfiles líricos con una musicalidad libre de estridencias, pero a la vez sin negar las aristas de la obra o esos matices expresivos en los que aún resuenan los últimos ecos del romanticismo. Y una vez más, Abbado hace hablar a la música con la misma incandescencia que la solista, descu-



biendo compás a compás un Berg de innumerables colores que, pese a su inquietud dramática y a su fuerza interior, se acaba revelando en la catarsis final profundamente conmovedora... y aquí quizás más bello que nunca. De ahí que Faust y Abbado nos hayan dejado una auténtica joya para la posteridad y, junto con el concierto de Beethoven, uno de esos discos que realmente hay que escuchar para creer.

Asier Vallejo Ugarte



mejor pieza del disco, el *Concierto para viola y orquesta*, proporcionando al solista, el gran Gérard Caussé, un lujoso marco de actuación adecuado para sus intervenciones de vibrante cariz elegiaco. El CD presenta por vez primera *Cantares galegos*, con su dedicataria la soprano María Orán desenvolviéndose con atractiva espontaneidad entre estas cadencias populares, y se completa con *Abertura sinfónica*, de vivo espíritu descriptivo, y *Tres esbozos sinfónicos*, buena muestra del talante más contemporáneo del compositor y de su exploración del color armónico.

Javier Palacio

BRAHMS:

Lieder. Vol. 3. SIMON BODE, tenor; GRAHAM JOHNSON, piano. HYPERION CDJ 33123 (Harmonia Mundi). 2009. 61'. DDD. PN



La colección exhaustiva de la canción brahmsiana que lleva adelante Hyperion se acomoda, en cada compacto, a las cualidades vocales del seleccionado intérprete, en este caso con el apoyo siempre consular que se descuenta en Johnson. El pianista se sitúa como el mejor valor de la presente entrega, con sus sutiles cantos, su equilibrio de volumen y un fraseo delicado y minucioso. Hay que incidir en el tópico: es un maestro.

En el presente menú se anotan 26 páginas de distintas épocas, donde se mezclan sencillas melodías de textos anónimos — entre ellos la infaltable *Canción de cuna*— con más comprometidas partituras que sostienen los versos de Goethe, Herder y Mörike, por citar a los más ilustres. Bode se inscribe en la tradición del tenor lírico de cámara (Erb, Häfliger, Dermota, Schreier) con resultados de escolar corrección y modestos alcances. Su voz es recogida, estrecha de volumen, con un timbre agradable y bien explotado y un corto registro. Se presta, en este sentido, a la encomienda del género. Musicalmente alcanza la probidad. En lo expresivo, se acoge a un lirismo frágil y una dicción cuidada pero de muy contados matices. Queda bien en los compromisos más simples mas le falta entrega y decisión dramática o la exigible pasión amorosa en lo demás. Por desdorado, es preferible escuchar al pianista.

Blas Matamoros

BRUCKNER:

Sinfonía nº 3. (Versión de 1888/89, ED. NOWAK). BBC NORTHERN SYMPHONY ORCHESTRA. Director: KURT SANDERLING. ICA ICAC 5005 (Ferysa). 1978. 69'. ADD. PN



La noticia del reciente fallecimiento de Kurt Sanderling (1912-2011), el pasado 17 de septiembre, me sorprendió con este disco del nuevo sello ICA Classics pendiente de comentar. Faltaban dos días para su 99 cumpleaños y vivía retirado en Berlín tras una azarosa vida dedicada a la música con ingredientes comunes a tantas historias duras pero afortunadas de judíos exiliados fuera de Alemania durante el nazismo. Sanderling narró su biografía al exsenador socialdemócrata Ulrich Roloff-Momin y éste la convirtió en diciembre de 2002 en un magnífico libro conmemorativo de su noventa aniversario (y también de su definitiva retirada del podio) cuyo título es más que significativo: *Otros hicieron historia; yo hice música*; entre sus páginas encontramos algunos testimonios escalofriantes como su evacuación en 1941 a la estación de Alma Ata junto a su esposa y cómo ambos estaban dispuestos a ingerir una sobredosis de veronal si caían en manos de los nazis. Justo después vendría Leningrado y su relación con la Filarmónica, Mravinski, Shostakovich, su regreso a Alemania a finales de los cincuenta, el relanzamiento de la Berliner Sinfonie-Orchester, la Staatskapelle Dresden, etc... Pese a contar con algunas integrales destacadas (como las sinfonías de Beethoven con la Philharmonia, de Brahms en Dresde o de Sibelius en Berlín), Sanderling no fue muy pródigo a nivel fonográfico; lo reconoce en la entrevista de 1978 con Pier Burton-Page incluida aquí como bonus: "Prefiero la interpretación en directo frente al público". Quizá por ello fue un grandísimo bruckneriano que tan sólo registró tres de sus sinfonías: la *Tercera*, la *Cuarta* y la *Séptima*. De la *Tercera* existen hasta nueve registros suyos entre 1963 y 2001, todos a excepción del primero en la última versión de 1888/89 y en la edición Nowak, al que ahora sumamos este décimo inédito registrado por la BBC en Newcastle en 1978 frente a la BBC Northern Symphony (hoy la BBC Philharmonic de nuestro

Ibéria
Claude Debussy & Maurice Ravel
ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
JOSEP PONS

IBÉRIA
ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
JOSEP PONS

La Orquesta Nacional de España bajo la dirección de Josep Pons rinde homenaje a Debussy y Ravel en sus 150º y 75º aniversarios mostrando a través de su música la fascinación que sintieron los compositores franceses por España y su música popular.

DEBUSSY: IBÉRIA (DE IMAGES POUR ORCHESTRE)
RAVEL: RAPSOODIE ESPAGNOLE; ALBORADA DEL GRACIOSO; BOLÉRO
CD

OCNE
ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA
www.ocne.es

UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC GROUP
www.universal.es

UNIVERSAL CLASSICS SPAIN
BUSCANOS EN FACEBOOK

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

También disponible en formato digital: www.universalclasico.es

Juanjo Mena); una brillante interpretación con buen sonido para la época que refleja esa claridad de ideas, intensidad y rigor musical tan habitual en Sanderling sin mayores pretensiones o protagonismo, aunque en realidad no alcance aquí el nivel de su grabación lipsiense de 1963 (Berlin Classics).

Pablo L. Rodríguez

BRUCKNER:

Sinfonía nº 9 re menor.

SINFÓNICA DE LA RADIO DE STUTTGART. Director: ROGER NORRINGTON. HÄNSSLER CD 93. 273 (Diverdi). 2010. 52'. DDD.  



La *Novena* de Bruckner de Norrington sigue los patrones de los anteriores acercamientos

del director británico al compositor: limpieza, claridad, aligeramiento, detallismo, hallazgos tímbricos, eliminación del colosalismo... y la sensación de haber perdido demasiado a cambio. Así, en el primer movimiento, el tema lírico suena cansino, incapaz de levantar el vuelo. No hay el gran arco de los directores de la tradición bruckneriana, que Norrington debe considerar espuria, ni esa visión de un mundo al borde del fin, las culminaciones son de reducida escala, pero hay muchos más detalles perceptibles, en especial en las maderas. Los cambios dinámicos dan al traste con la tensión necesaria en la coda. El Scherzo aparece menos poderoso y obsesivo, pobre en acentos; lo más atrayente es la audibilidad del contracanto justo antes del Trío y toda esta sección en su conjunto. El Adagio final carece de misterio y sólo algunas mezclas tímbricas mantienen el interés de la escucha. Decepcionante en gran medida.

Enrique Martínez Miura

CAVALLI:

Vespro della Beata Vergine.

BARBARA BORDEN, EMILY VAN ÉVERA, sopranos; RODRIGO DEL POZO, contratenor; GERD TÜRK, MARK PADMORE, MARKUS BRUTSCHER, tenores; HARRY VAN DER KAMP, PETER ZIMPEL, bajo. CONCERTO PALATINO. Directores: BRUCE DICKEY, CHARLES TOET. 2 CD GLOSSA GCD 922509 (Diverdi). 1994. 120'. DDD.  



ese sello (SCHERZO nº 173, pág. 107). Desde luego lo recogido de la colección de la *Musiche sacre* de Cavalli, ordenado por los intérpretes hasta obtener un servicio mariano coherente con la liturgia, en la que el autor parece que nunca pensó, tiene valor por sí mismo como para volver a la fonografía viva. La lectura sobresale por la contribución de los metales de Concerto Palatino, capaces de aun de cantar, como queda demostrado, por ejemplo, en el ronsorio *Domine ad adjuvandum*. La lectura se construye a base de células que se van sumando, produciendo una clara sensación de espacialidad. Las partes vocales, con algunas desigualdades en la calidad de los solistas, van de lo meramente correcto a lo muy notable.

Enrique Martínez Miura

CHAIKOVSKI:

Concierto para violín en re mayor op. 35. MENDELSSOHN: Concierto para violín en mi menor op. 64. RAY CHEN, violín.

SINFÓNICA DE LA RADIO SUECA. DIRECTOR: DANIEL HARDING. SONY 88697984102 (Sony-BMG). 2011. 64'. DDD. N PN



Otro nombre oriental que añadir a la nómina de jóvenes talentosos que se ha apoderado de las portadas discográficas de la actualidad. Como no podía ser menos, el muchacho atesora algunos de los premios internacionales más punteros y, por supuesto, presenta unas credenciales técnicas apabullantes. Sus lecturas de estos dos pilares del repertorio violinístico son, al igual que su imagen, titánicas. Uno no sabría si decir qué hay más, si horas de estudio o de gimnasio. Los *tempi* son vertiginosos, por supuesto, y ante el raudal de diabluras que proponen ambas partituras, el caballero no sólo mantiene el tipo sino que se podría decir que ni se despeina. Su dominio del diapason y el control de la mano derecha son, por descontento, sobrenaturales. Dicho todo esto, y reconocido lo impresionante de la hazaña, han sido y son tantos y tantas los que ya han conseguido esas proezas que ya, casi, las damos por hecho. Mala cosa acostumbrarse a lo que encierra

tal grado de perfección virtuosística, sí, pero así es la historia. El problema es que algunos de esos y esas héroes y heroínas previos y previas también nos han enseñado que se puede esperar eso que la terminología crítica clásica denomina aliento poético. No es por recurrir a ese intangible lugar común, pero sí es cierto que cuando el discurso no encuentra espacios de remanso donde equilibrar las revoluciones de un motor puesto al límite, el resultado se resiente. Eso que, en un lugar no menos común, se viene dando en llamar musicalidad tiende, como ocurre aquí, a desaparecer de la escena y a dejar su hueco al mecanicismo. Para rematar el efecto *mil dedos*, la contribución de Daniel Harding no sólo no neutraliza sino que lo potencia con un acompañamiento que no deja un solo resquicio para que el pulso respire.

Juan García-Rico

CHOPIN:

Valses. STEPHEN HOUGH, piano. HYPERION 67849 (Harmonia Mundi). 2010. 60'. DDD.  



Este disco dedicado a *Valses* de Chopin está estructurado básicamente en dos partes: una selección, y otra con *Valses* no publicados, además de una parte final con alguna que otra pieza suelta del autor polaco (como el célebre *Nocturno op. 9, nº 2*). Obviamente la que más sorprende es la parte central, la dedicada a obras no publicadas en vida del compositor. Son versiones anteriores o paralelas de *Valses* conocidos, es decir, partituras con notas cambiadas (algunas incluso modifican funciones tonales para sorpresa del oyente) bastante parecidas al resultado final que ya todos conocemos, y que asombran por sus diferentes e inesperadas notas, frecuentemente incluso pertenecientes a la melodía. Rarezas aparte, Stephen Hough simboliza la elegancia y la finura en estas interpretaciones, donde el refinamiento y la pulcritud son parte fundamental. El intérprete aborda las piezas con elegancia y suma exquisitez, con un control del pedal esmerado y un discurso liviano mas penetrante; este es un Chopin sutil que busca la ligereza y la despreocupación, del que emana no obstante un profundo sentimiento emotivo.

Hough comprende esta mezcla de valores y propone ligereza y prestancia en el que es un Chopin activo y eficiente, preciso y correctamente dibujado.

Emili Blasco

DONIZETTI:

Lucia di Lammermoor. NATALIE DESSAY (Lucia), PIOTR BECZALA (Edgardo), VLADISLAV ŠULIMSKI (Enrico), ILIA BANNIK (Raimondo), DIMITRI VOROPAËV (Lord Arturo). CORO Y ORQUESTA DEL MARIINSKI. Director: VALERI GERGIEV. MARIINSKY MARO512 (Harmonia Mundi). 2010. 131'. DDD.  



Llama la atención que tras enfrentarse para su sello discográfico a Wagner, Schedrin o Stravinski, las huestes sampeterburguesas con el infalible Gergiev en cabeza, se midieran con esta tan popular (y aparentemente alejada de sus intereses) partitura. Gergiev aligera, suaviza el sonido de su orquesta, sin que la lectura carezca ni de color ni menos de tensión, donde sin perder protagonismo éste jamás desvirtúa o minimiza la labor del solista. Concienzudo como es, echa mano para la escena de la locura de la armónica de cristal (Sascha Reckert) prevista originalmente por el compositor. En suma y a nadie puede sorprender ello: Gergiev puede con todo lo que le sitúan en atril. Dessay, tras una brillante Lucie en francés (Lyon, 2002, Virgin), transita ahora nuevos derroteros. Es una protagonista menos ostentosa y menos dramática, más infantil la que, como alucinada, con un canto de una simpleza o naturalidad asombrosas, va configurando, en un apreciable y conseguido *crescendo* dramático, las vicisitudes de tan frágil heroína escocesa. Aunque la *mezzavoce* (al menos en esta ocasión) no sea el arma más reconocible en el canto de Beczala, el tenor tiene la belleza vocal, el colorido, el hálito y la pasión de inmediato asociables al tenor romántico, o sea, al tipo de cantante ideal para sacar adelante a Edgardo. El resto del equipo es el de la compañía rusa y, si bien nos deja encantados el Arturo de Voropaev y son importantes, a su manera, las presencias líricas de Bannik y Sulimski (encajando así muy bien con las de la pareja protagonista), parece infiltrarse la sensación de que no se hallan en su

Ingolf Wunder

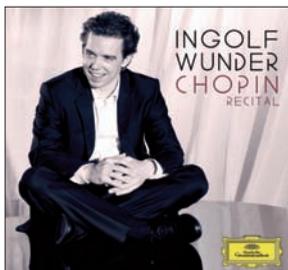
CAUTIVADOR Y PRECLARO

CHOPIN: Sonata nº 3 op. 58. Polonesa-Fantasia op. 61. Balada nº 4 op. 52. Andante spianato y gran polonesa brillante op. 22. INGOLF WUNDER, piano.

WUNDER, piano.
DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 9634
(Universal). 2011. 68'. DDD. **PN**

Ingolf Wunder (1985) es un pianista austríaco que acumula varios premios en certámenes internacionales, entre ellos el segundo premio en el Concurso Internacional Chopin de Varsovia, edición 2010. ¿Por qué? Si tienen posibilidad no se pierdan este compacto, sin duda sumamente revelador sobre la que ya es y será una de las figuras del piano en los años venideros. Este es un Chopin diferente en esencia de lo que habitualmente se escucha: sumamente cuidadoso con el sonido, este joven artista dota a sus interpretaciones de cálida poesía y pausada expresión. Esta es consecuencia de

una forma de sentir la música profunda y personal, donde lo importante es lo interior y una sencillez conmovedora: de esto se deriva una forma de tocar luminosa y refulgente, embriagadora y fascinante por su naturalidad. Wunder enfoca a Chopin segurísimo de que paladea cada nota con unas cualidades sonoras raramente existentes en pianistas de su juventud; no se trata únicamente de una variada paleta sonora (que también) sino de que cada una tiene su universo particular y una señal distintiva en relación a las demás. Conscientemente depurado en todos los registros, el joven artista brinda un Chopin preclaro que se distingue por un discurso lírico sin exageraciones ni excesos, unos *tempi* escogidos siempre razonablemente y pensados a favor de la musicalidad, y un espíritu estable. La riqueza emocional es evidente, así como la sorprendente madurez



que le acompaña. Casi sobran comentarios sobre las cualidades técnicas de Wunder; impecable y riguroso, muestra comodidad sobre el teclado y holgura con las dificultades que las partituras presentan. Con pinceladas de Horowitz, Michelangeli, o el mismísimo Rubinstein, se presenta un artista característico a través del cual se escucha a un Chopin vivo, inspirado y sobre todo cautivador por su estilo fiel al romanticismo más esencial.

Emili Blasco



Poco a poco van editándose en disco las obras de la generación de compositores españoles

nacidos en los años 50, un grupo de autores que, por extrañas circunstancias, no han visto realizados muchos de sus proyectos y, desde luego, uno de ellos hace referencia a la difusión de su música. Mientras que la generación siguiente goza de mayor predicamento, la música de un compositor como Jacobo Durán-Loriga (n. 1958) aún espera un reconocimiento mayor. Este disco del sello Verso viene a paliar algo este estado de cosas. La verdad es que merecía la pena la grabación de las obras que se programan en el presente disco de Verso, pues hay en la propuesta de Durán-Loriga la suficiente musicalidad como para llamar la atención del aficionado. Además, se trata, en el caso concreto de las piezas aquí recogidas, de una música de una enorme sencillez de planteamiento, lo que no está reñido con unos resultados, como en la inicial, *Petit ensemble bleu*, de gran atractivo en la escucha. El lenguaje de Durán-Loriga se muestra sereno, ya en las piezas de 1983, casi al principio de su carrera, como corresponde al *Kammerkonzert*, como si el autor madrileño dominara la suerte de la composición hasta el punto de no tener que recurrir, desde un principio, a técnicas de choque para demostrar su posición en el mundo de la composición. La plasticidad sonora que desprenden al menos cuatro de las obras de este disco, el punto exacto de espacialización y la sabia combinación de los colores instrumentales, en donde el material no se queda en el simple juego de los timbres, hacen que se pueda recomendar sin reservas la escucha de este programa, en el cual destaca por lo contrario, es decir, por el lado de la decepción, una pieza, *Antoianças*, que se despegaba del buen tono general; hay en ella un uso abusivo de temas *cantabiles* que hacen demasiado obvio el relato musical. Y se beneficia también Durán-Loriga de poder contar con una formación, el grupo Modus Novus, que sabe encontrar el matiz justo de esta música que camina fundamentalmente por la senda de la suavidad, de ciertos tonos estáticos, como en la segunda de las piezas, la exquisita *Petit ensemble jaune*, que parece surgir con el signo de la madurez

territorio habitual, natural o electivo. Especialmente en lo que respecta a la pronunciación. Unas sesiones previas con un buen docente (¡ay, esas erres!) no les vendrían nada mal.

Fernando Fraga

DONIZETTI:

Maria di Rohan. KRASSMIRA STOYANOVA (María), JOSÉ BROS (Riccardo), CHRISTOPHER PURVES (Enrico), ENKELEJDA SHKOSA (Gondi). CORO GEOFFREY MITCHEL. ORQUESTA THE AGE OF ENLIGHTENMENT. Director: MARK ELDER. 2 CD OPERA RARA ORC 44 (Diverdi). 2009. 121'. DDD. **PN**



Presentada con la habitual riqueza editorial y un tanto retrasado el proyecto que aseguraba su publicación en mayo de 2011 (posponiendo así las también esperadísimas *Il pirata belliniano* y *Aureliano in Pamiara rossiniano*) nos llega esta madura e importantísima partitura donizettiana, una de las más atractivas de su catálogo. Páginas sopraniles como *Cupa fatal mestizia* y *Havvi un Dio* o la tenoril *Alma soave o cara*, rescatan la obra, sucinta, directa, con

un remate originalísimo, por encima de otras más rutinarias consideraciones. Stoyanova, que sustituyó a la inicialmente prevista Patrizia Ciofi, es una cantante de enorme interés, en especial en algunas precedentes lecturas verdianas de suprema categoría e intención (Desdemona, la Miller, la Grimaldi, la Valery, Leonora del *Trovatore*, incluso la menos exigida Alice Ford) pero aunque su canto es cuidado y su voz supera sin problema cualquier exigencia técnica, se constata que no es lo mejor que una artista como ella puede ofrecernos. Al contrario que Bros que se encuentra como pez en el agua. Es raro encontrar hoy un tenor que pueda servir a Donizetti con un canto tan pulido, con una penetración en la esencia belcantista tan apropiada, con un registro lo suficientemente generoso (pese a algunas arideces en los extremos agudos) para desarrollarlo. Purves hace lo que puede con un personaje como el de Enrico necesitado de un barítono de mayores posibles y convergencias con el estilo. Como la grabación ha elegido la partitura del estreno vienes donde Gondi es un segundo (y apenas involucrado) tenor, hay que esperar al apéndice para comprobar cómo sonaba este personaje en voz de mezzo o contralto, tal como fue

adaptado para París y a mayor gloria de la espléndida Teresa Brambilla. Shkosa supera con creces el desafío, con su voz pastosa y sensual, en la balada de dicho apéndice; el resto lo ocupan una cabaletta para Gaetano Fraschini de 1844 y cambios en dos *duettini* entre soprano y tenor. Lástima que, sea de Donizetti o según estudios recientes de su alumno Matteo Salvi, no se incluya en la entrega, con lo puntillosos que son sus editores, la hermosísima cabaletta *A te, divina imagine*, que sí incluyeron Umberto Grilli, Giuseppe Morino y Octavio Arévalo en anteriores y más o menos oficiales grabaciones. De cualquier manera, se trata de una lectura, hasta hoy, definitiva de una obra merecedora de los mejores elogios, máxime si la apoyan un minucioso director, una orquesta de nivel y un coro de categoría.

Fernando Fraga

DURÁN-LORIGA:

Petit ensemble bleu. Petit ensemble jaune. Antoianças. La isla perdida. Kammerkonzert.

ANANDA SUKARLAN, piano; SUSANA CERMEÑO, arpa. MODUS NOVUS. Director: SANTIAGO SERRATE. VERSO VRS 2113 (Diverdi). 2008. 68'. DDD. **PN**

en 1987, cuando el autor sólo contabilizaba en su catálogo apenas una decena de obras.

Francisco Ramos

FERRARI:

Suite hétéroclite. Antisonate.

Sonatine Elyb. Visage I.

Collection de petites pièces.

Fragments d'un journal intime.

ELMAR SCHRAMMEL, piano.

WERGO WER 6737 2 (Diverdi). 2010.

74'. DDD.



De todos los músicos europeos de la generación nacida en los años veinte, Luc Ferrari (1929-2005) es probablemente el que practica un lenguaje menos ortodoxo. No es que Ferrari se aparte de la norma, adoptando la postura de un excéntrico, pues él ha tratado casi todos los géneros de la música instrumental, sino que aporta un tono diferente a las composiciones, en buena parte debido a que posee un sentido del humor fuera de lo común y a que su personalidad está muy presente en su obra. Muy poco tiempo después de la edición en Mode del excelente registro de *Après presque rien* y *Madame de Shanghai*, llega este otro disco, con el título general de *Souvenir, souvenir*, dedicado a piezas para piano, en una formidable prestación de Elmar Schrammel, el pianista al que conocimos en la versión de *For Philip Guston* para el sello Wergo. La prueba de que el catálogo de Ferrari contempla música que está dentro de las convenciones es la primera parte del programa. *Suite hétéroclite*, *Antisonate*, *Sonatine Elyb* y *Visage I* pertenecen al plan que en aquellos años, los cincuenta, siguen, de una forma u otra, los compositores que se dan cita en los cenáculos de vanguardia. Sin embargo, ya se percibe en Ferrari un gesto de distanciamiento en la primera de las piezas citadas, *Suite hétéroclite*, que es de 1954. No es la de fecha más temprana, pues antes compuso la *Sonatine*, pero las siete secciones de que consta la pieza, todas muy breves, dan cuenta de una personalidad que no parece dispuesta a continuar lo que hacen otros, empezando por el mismo título. Hay un tono de nostalgia en esta obra, un juego con las citas y con los nombres (una sección, se llama *Dodécaphostule*), que da la sensación de que ya en esos pri-

Roberto Loreggian

TODO FRESCOBALDI DE BARATILLO



FRESCOBALDI:

Edición completa.

ENSEMBLE CONSERTO

MUSICO. SCHOLA GREGORIANA. MODO ANTIQUO. ROBERTO LOREGGIAN, clave, órgano y director.

15 CD BRILLIANT 94111 (Cat Music).

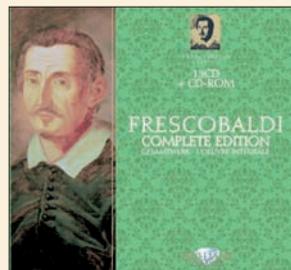
2007-2010. 971'. DDD.

Brilliant edita en 15 CDs (más un CD-ROM adicional con notas y textos) la integral de la obra de Frescobaldi realizada en torno al clavecinista y organista Roberto Loreggian, una serie que venía publicándose en volúmenes sueltos desde hace unos años, aunque ahora la numeración de los volúmenes ha cambiado, ya que originalmente la mayor parte de los álbumes eran dobles. Comentarios míos a los ahora doce primeros discos de la colección han ido apareciendo periódicamente en la revista desde diciembre de 2008 (SCHERZO n°s 236, 241, 243, 250, 251, 257 y 264) solo los volúmenes 13 (*Il Primo libro di Recercari*) 14 (dedicado a *Il Primo Libro delle Fantasiae a quattro*, la primera obra publicada por el compositor, en Milán, en 1608) y 15 (en torno a las *Canzoni alla francese* extraídas de diversas publicaciones) los únicos que me quedan por reseñar aquí. En los tres casos, es el *alma mater* de la colección, Roberto Loreggian, quien se encarga de la interpretación desde el teclado de un clave copia de un Giusti del siglo XVII y el órgano de la iglesia de San Bernardino de Verona, que han sido utilizados ya en otros discos de la serie.

meros años el lenguaje de Ferrari quería hacerse notar por su heterodoxia. No obstante, las otras piezas breves del disco, como la *Antisonate* y *Visage I*, denotan a un músico aún preocupado por la forma; *Visage I* es una obra escrita en riguroso serialismo. Conociendo la trayectoria posterior de Ferrari y sus abundantes piezas de improvisación y arte sonoro, choca escuchar una pieza tan abstracta como esta, pero pronto el programa guarda lo mejor, la sorprendente y muy atractiva *Collection de petites pièces*, que lleva un subtítulo, "36 enfilades (o hileras) para piano y cinta",

Las obras para tecla de la colección al completo están interpretadas, como se ha dicho, por Roberto Loreggian, que alterna diversos modelos de clave y de órgano. En las canciones, se le suma el conjunto ConSerto Musico y en las *Misas* el grupo La Stagione Armonica dirigido por Sergio Balestracci, con colaboraciones puntuales en ese y otros discos de la Schola Gregoriana. Las obras vocales profanas (madrigales y arias) son en cambio responsabilidad de Bettina Hoffmann y su Modo Antiquo. Los volúmenes que me quedaban por comentar confirman la sensación que causa el resto de la serie: Loreggian es un solista elegante y de una notable coherencia interpretativa, variado en el uso de recursos a su disposición, bien dispuesto a la fantasía ornamental en las piezas de más libre desarrollo como riguroso y claro en el tratamiento de las polifónicas. Si no siempre deslumbrantes, sus versiones resultan equilibradas, precisas y suficientemente variadas como para disfrutar de la obra de un compositor crucial en el devenir de la música europea.

En las canciones (CDs 3 y 4 de la nueva numeración) y ante la falta de concreción en la instrumentación, el ConSerto Musico se presenta como un conjunto amplio, en el que se integran una flauta travesera, dos cornetas, un par de violines, un violonchelo, violas da gamba, un fagot, laúd, archilaúd y varios instrumentos de teclado (hay dos órganos y un clave), con algunos nombres destacados de la música barro-



ca italiana (Federico Guglielmo, Cristiano Contadin, Ivano Zanenghi...) que ofrecen interpretaciones coloridas, fluidas y claras. En las *Misas* (CD 5), Sergio Balestracci contrasta con corrección el carácter íntimo y recogido de la escrita sobre *La Monica* con el exultante, brillante, con un aire casi de pieza de baile, de la escrita sobre *La Fiorenza*, en la que destacan los efectos antifonales. Versiones de notable claridad, si acaso no especialmente intensas en el terreno expresivo. En cuanto a las piezas profanas (que ocupan ahora los discos 9 a 11), Bettina Hoffmann potencia la horizontalidad, la distinción tímbrica y la intensidad expresiva en los Madrigales a 5, que además del continuo, se presentan con algunos otros instrumentos, mientras que en las arias monódicas, en su mayor parte para una sola voz, la protagonista es Elena Cecchi Fedi, que canta con buen estilo tanto los recitativos como las partes más ornamentadas, aunque las interpretaciones apuestan en general por la sobriedad de las voces, lo que corrobora un continuo de noble discreción.

Pablo J. Vayón

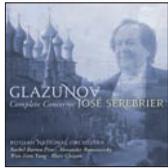
de 1985, que es ya un Ferrari auténtico, por decirlo así; liberado. Este músico, que confesaba siempre que en su breve estancia en los cursos de Darmstadt prefería irse de juerga antes que seguir aquellas clases, se encuentra en su salsa en esta colección de 36 breves piezas, donde el humor, la fantasía y el guiño a otras épocas de la música, o a la corriente moderna, están bien servidas. Hay una pieza que se llama *Dodécasonic*, de connotaciones evidentes, y otras muchas con títulos como *Danse*, *Hommage à Schumann* o *Thème et variation*, pero también *Les Brahms*

et la vie y *La voix est une énigme*, en las que Ferrari despliega su habitual desparpajo. La parte de cinta agrega ese tono relajado y risueño de su estilo, en el que conviven lo cotidiano con lo azaroso, la broma con el gusto por el inserto de efectos que distraigan del sonido uniforme del piano. Pero lo que de verdad resalta es la extraordinaria capacidad de Ferrari para escribir la parte de piano con una nada disimulada consonancia y que demuestra que no siempre el ruido o lo malsonante han de ser privativos de la modernidad.

Francisco Ramos

GLAZUNOV:

Conciertos. RACHEL BARTON PINE, violín; ALEXANDER ROMANOVSKI, piano; WEN-SINN YANG, violonchelo; MARC CHISSON, saxo; ALEXEI SEROV, trompa. ORQUESTA NACIONAL RUSA. Director: JOSÉ SEREBRIER. 2 CD WARNER 2564 67946-5. 2010. 114'. DDD. **PN**



Tras grabar la integral sinfónica de Glazunov, Serebrier nos presenta todas las obras concertantes del compositor ruso en dos CDs. Quien más quien menos conoce el *Chant du ménestrel* para violonchelo y orquesta, composición bellísima que es objeto aquí de una versión excelente protagonizada por Wen-Sinn Yang. También goza de cierta fama el concierto que Glazunov escribió para saxo, quizá por los pocos que existen para este instrumento pero que en realidad constituye una pieza sumamente interesante, lo mismo que el que escribió para violín que también tiene cierto predicamento y que aquí defiende de modo elocuente Rachel Barton Pine. De hecho, todos los solistas merecen nuestro reconocimiento, pues se toman muy en serio lo que tienen entre manos y están persuadidos de su valor, quizá influidos por Serebrier, siempre vehemente y musicalísimo como su admirado Stokowski, capaz de hacer maravillas con casi todo. Sea como fuere, este par de CDs es todo un descubrimiento y hay más de una perla que nos cautiva de inmediato, como el delicioso inicio del *Segundo concierto para piano* o el *Concerto ballata para violonchelo* —que dedicó a Casals y que, salvo error, éste nunca lo tocó, al menos en público— obra ciertamente compleja y brillante. En fin, que cada una de estas ocho obras merece atención y que ahora podemos disfrutar en óptimas condiciones todas juntas por un puñado de excelentes solistas junto a una orquesta estupenda guiada por un director de primerísima fila.

Josep Pascual

**GOLIJOV-GRAU:**

Nazareno. GINASTERA: Estancia, suite op. 8a. REVUELTAS: La noche de los mayas. KATIA Y MARIELLE LABÈQUE, pianos; GONZALO GRAU, PABLO BENCID, DAVID MOREIRA, percusión. SINFÓNICA DE CASTILLA Y LEÓN. Director: MIGUEL HARTH-BEDOYA. DEUTSCHE GRAMMOPHON 0028947645863 (Universal). 2011. 72'. DDD. **PN**



Este disco de sorprendente portada (el diseño es de Fred Langlais) contiene un programa enteramente latinoamericano en el que destaca enseguida *Nazareno*, una obra compuesta por el venezolano Gonzalo Grau para dos pianos, percusión y orquesta sobre *La Pasión según san Marcos* de Osvaldo Golijov, ese judío errante que en los últimos tiempos se está afianzando como uno de los grandes maestros de la composición contemporánea. *Nazareno* sonó por primera vez en París a inicios de 2010 (con Josep Pons al frente de la Orquesta de París) y se estrenó en España en el Miguel Delibes de Valladolid un año después, en enero de 2011, dando como resultando esta grabación sensacional en la que se siente una y otra vez el calor del concierto en vivo.

Juntos, Grau y Golijov han creado en *Nazareno* una música colorista y explosiva en la que resuenan ecos de la cultura yoruba, de la salsa y de la *battucada* brasileña; pero a la vez subyace en ella un desgarrado, una melancolía, una profunda tristeza interior, que aflora abiertamente en *Sur*. Ahí está el espíritu latino, entre la fiesta y la nostalgia, entre la pena y las ganas de vivir, y ahí está Golijov, entre lo tradicional y lo moderno, entre lo clásico y lo popular, sin unas raíces claras, entre todas las culturas del mundo. Aquí le debemos una obra fantástica y llena de humanidad. Y las Labèque están espléndidas, por supuesto, incisivas y contundentes, plenamente integradas en el exuberante universo rítmico de esta música.

Además, siempre es una alegría escuchar la suite *Estancia* (1943) de Alberto Ginastera, con esa plácida y serena *Danza del trigo* o ese impulso final típicamente gaucho, o *La noche de los mayas* (1939) de Silvestre Revueltas, con su espiritualidad, su fuerza ritual, sus sonos primitivos o sus resonancias pentafónicas. Las dos obras están graba-

das por Gustavo Dudamel con la Simón Bolívar (también en DG), pero Harth-Bedoya es tan latino, tan pasional y tan intenso como el venezolano, y la orquesta española no sólo se muestra absolutamente entregada, sino que acaba por llevar el nombre de Castilla y León al centro mismo de este mundo.

Asier Vallejo Ugarte

GÓMEZ:

Canciones. ANNA TONNA, mezzosoprano; JORGE ROBAINA, piano. VERSO VRS 2106 (Diverdi). 2010. 60'. DDD. **PN**



Dentro de las líneas generales que caracterizan la obra de Domingo Julio Gómez (Madrid, 1886-1973), es decir, su conexión con el romanticismo y con un depurado sentido nacionalista, además de ser un destacado intelectual, se ofrecen en este CD la mitad de la cincuenta de canciones que escribió para solista con acompañamiento de piano. Perteneciente a la generación intermedia entre las del 98 y la del 27, Gómez estaba empeñado en desarrollar una escuela propia en el apartado de la canción, en función de lo cual siempre utilizó textos poéticos sólo en castellano o, si eran de lenguas extranjeras, traducidos al castellano. Otra particularidad fue procurar adaptar siempre la música al espíritu de la letra a la que servía. Se reúnen aquí las piezas de cuatro colecciones: *Tres melodías, Tres canciones, Seis poemas líricos de Juana de Ibarbourou* y *Catorce poemas líricos puestos en música* (sólo tres de las piezas) y *Poesías japonesas*. Las demás son composiciones sueltas: *Esperanza, Coplas de amores, Remembranza, Villancico, Huerto matutino*. En todas ellas, el autor pone en práctica su idea de que la música española no tenía por qué imitar estilos extranjeros. En consecuencia, sigue una vía propia y, en cada caso, procura ceñirse al contenido de las poesías, pertenecientes a un heterogéneo grupo de autores: Heine, Zorrilla, Campoamor, Juan Ramón Jiménez, Manuel Machado, Rodríguez Marín, Vicente Medina, Álvarez Quintero, Radhi Billah, Juana de Ibarbourou, Unamuno, Lope de Vega... Un verdadero reto. La mezzosoprano estadounidense Anna Tonna, familiarizada con el repertorio hispano y

latinoamericano, de recio timbre, bello color de voz y facilidad en los agudos, hace frente al recital con todo crédito y ductilidad, siempre acompañada por la solvencia y seguridad del pianista canario Jorge Robaina.

José Guerrero Martín

HAENDEL:**Haendel antes de "El Mesías".**

Cantatas a una, dos y tres voces. REGINA IBERICA. Clave y directora: LAURA CASANOVA. VERSO VRS 2108 (Diverdi). 2010. 49'. DDD. **PN**



Poco a poco se va prestando atención a la bastante numerosa obra compuesta por el joven Haendel durante su estancia en Italia y un importante logro en esta empresa han sido los siete discos editados por la española Glossa y encomendados a Fabio Bonizzoni. Encontramos ahora otra aportación española al conocimiento y disfrute de obras de Haendel de esta época, dúos, tríos y cantatas, así como algunos de los dúos compuestos en el mismo estilo en Londres treinta años más tarde y que, a su vez, fueron parcialmente reutilizados para algunos coros de *El Mesías*.

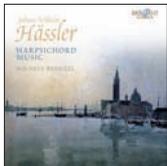
La cantata de cámara es para Haendel y otros compositores de la época un crisol donde experimentar nuevas formas y técnicas compositivas ante un reducido grupo de oyentes entendidos para poder aplicarlas después en géneros mayores como la ópera o el oratorio. Un cantante, dos o tres como máximo, más un bajo continuo eran suficientes para ello y un buen conocimiento del estilo de Haendel y el disfrute de su portentoso compositivo exigen no desconocer estas exquisitas obras.

El grupo Regina Iberica, integrado aquí por la soprano María Jesús Prieto, el tenor Miguel Bernal y el bajo Héctor Guerrero, más el violonchelo de Antoine Ladrette y su directora Laura Casanova al clave nos ofrece en este disco tres cantatas para cada una de las tres diferentes voces, dos dúos y dos tríos. Una delicia escucharlos, dadas su solvencia y buen gusto y, además, hay que agradecer su contribución a que comprendamos cada vez mejor la razón de la admiración de los italianos de entonces por el que llamaban "Il caro sassone".

José Luis Fernández

HÄSSLER:

Música para clave. MICHELE BENUZZI, clave. BRILLIANT 94293 (Cat Music). 2011. 68'. DDD. **PN**



Johann Wilhelm Hässler nació en 1747 en Erfurt, donde empezó sus estudios

musicales con su tío Johann Kitel, un antiguo alumno de Bach. Tuvo una extensa carrera como compositor e intérprete de música para teclado, que le llevó por toda Alemania, Londres y Rusia, país en el que acabó sus días en 1822. Michele Benuzzi ofrece aquí cuatro de las seis sonatas publicadas en Leipzig en 1776, que se conservan también en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Berlín: son obras de un estilo que bebe del *Empfindsamkeit* de Emanuel y Friedemann Bach, pues incluso llegaron a ser publicadas con el nombre del segundo, pero tiene también gotas de arte scarlattiano. A las *Sonatas*, en tres movimientos, se añaden una *Arietta* con variaciones, un *Rondeau* y una serie de *Fantasías* (la mayoría también escritas en Leipzig entre 1776 y 1786, aunque hay alguna de Erfurt, e incluso una moscovita, datada en 1803) que tienen también, por su inventiva, su virtuosismo y sus desarrollos insólitos cierto aire al arte del primogénito de Bach.

Benuzzi, un aventajado alumno de Ottavio Dantone, ofrece la música en un clave de brillante y poderoso sonido que fue fabricado en Londres en 1773 por Robert Falkener. Sus versiones están muy equilibradas entre virtuosismo y expresión. Admira, por ejemplo, la capacidad para mantener la tensión y obtener contrastes de notable dramatismo en la extraordinaria *Fantasia en do menor* que abre el CD. El estilo *sentimental* está presente, aunque no demasiado enfatizado, en los movimientos centrales (lentos) de las sonatas, muy especialmente en el Adagio de la *Sonata en la mayor*, mientras que en los Prestos conclusivos las manos vuelan con una agilidad deslumbrante. Muy elegantes resultan las variaciones de la *Arietta*, tocadas con cierto aire de despreocupada ligereza y con algunos atractivos detalles de color, que aporta el cambio de registro del instrumento.

Pablo J. Vayón

Luis Fernando Pérez

GRANADOS EN ESENCIA**GRANADOS: Valses poéticos. Goyescas.**

LUIS FERNANDO PÉREZ,

piano.

MIRARE MIR 138 (Harmonia Mundi). 2011. 76'. DDD. **PN**

Ha querido dedicar Luis Fernando Pérez (Madrid, 1977) su último CD, consagrado a Enrique Granados, a "mis profesoras Alicia de Larrocha y Carlota Garriga, esencias de Granados y de su Escuela". El compacto contiene una versión memorable de *Goyescas* y una realización plena de ligereza, frescura, melancolía, romanticismo y lirismo de los jóvenes *Valses poéticos*, publicados en 1887, cuando el compositor leridano apenas contaba 20 años. Luis Fernando Pérez se ha adentrado en el universo único e inconfundible de Granados desde el conocimiento, el dominio técnico, la sensibilidad y, sobre todo, desde un profundo amor a esta música que él presenta desde su más honda y auténtica esencia.

Se convierte así el pianista madrileño, tras sus sobresalientes incursiones discográficas en la *Iberia* de Albéniz y en sonatas de Antonio Soler,

en baluarte imprescindible del mejor repertorio pianístico español. Si con *Iberia* marcó un hito en la selecta discografía existente, ahora, con esta versión profunda, preciosista, apasionadamente hermosa, teñida de las sombras, oscuridades y colores goyescos que tan magistralmente inspiraron a Granados, se sitúa como referente junto a los más grandes realizadores de los pentagramas geniales de Granados, muy al lado de Alicia de Larrocha y de Joaquín Achúcarro.

Entusiasmo, lirismo, dolor, alegría, vida y muerte, contenido opulencia sonora, sentido trágico (y también popular), romanticismo, melodismo, ternura a raudales... Se acaban los adjetivos para describir una versión que únicamente puede apreciarse en plenitud escuchándola, sintiéndola y viviéndola. Una interpretación redonda e imprescindible para todo amante de la gran música, de la mejor música, es decir, también de la música española.

En su plenitud de artista y de pianista, Luis Fernando Pérez borda la música singular de Granados, que parece habi-



tar desde siempre en sus poros de madurez. Destila verdad y sinceridad. Versiones surgidas desde la entraña. Basta su interpretación de *El amor y la muerte* para tener certeza de ello. La grabación goza, además, de una muy cuidada toma de sonido, y está exenta del tradicional postizo de *El pelele*. En su lugar, Luis Fernando Pérez ha optado por intercalar entre los dos cuadernos de la obra maestra un muy poco conocido arreglo pianístico firmado por el propio Granados del célebre *Intermedio de Goyescas*, compuesto posteriormente para la versión operística y no incluido por el compositor en el original para teclado.

Justo Romero

HOSOKAWA:**Landscape V. Ceremonial dance. Sakura für Otto Tomek. Cloud and light.**

MAYUMI MIYATA, SHŌ. ORQUESTA DE CÁMARA DE MÚNICH. Director: ALEXANDER LIEBREICH. ECM 4763938 (Diverdi). 2009. 55'. DDD. **PN**



Era sólo cuestión de tiempo que ECM editara un disco de Toshio Hosokawa (n. 1955). Y lo ha hecho con un programa excelente, a pesar de que dos de las piezas ya habían sido grabadas con anterioridad, pero en este tipo de propuestas, donde las versiones discográficas son contadas, son bienvenidas unas segundas lecturas. La intérprete del shō, el órgano de boca japonés, Mayumi Miyata, estaba presente también en el disco de Neos, el correspondiente a la Bienal de Salzburgo de 2009, tanto en *Landscape V* como en *Cloud and light*, y no se aprecia diferencia importante entre las dos versiones, salvo una más

cuidada especialización en el registro de ECM, en el que ya no hay rastro de algún molesto ruido, originado por la toma en directo, que enturbiaba la escucha del disco de Salzburgo. Esta música de la quietud, tan típica de Hosokawa, está plenamente servida en la presente prestación, si acaso con un tono aún más introspectivo que el que aparecía en anteriores grabaciones, por lo que posiblemente estemos ante el más completo de todos los Hosokawa editados hasta el momento. Solamente *Ceremonial dance*, de 2000, se sale levemente de esta tendencia del sonido mantenido y creador de largas y absorbentes atmósferas, pues abundan en ella zonas abruptas al inspirarse la pieza en los movimientos del gagaku, mientras que el grueso del programa se sitúa en esa zona ambigua con la que parece sentirse a gusto Hosokawa, moviendo los sonidos sobre tapices que parecen ser siempre el mismo. *Cloud and light*, de 2008, la pieza más generosa en duración y la más elaborada, lo ejemplifica perfectamente, pues Hosokawa crea

aquí un efecto similar al que experimentamos al observar los cambios de forma que registran las nubes bajo el cielo azul. Sobre un tejido que parece quieto, el japonés monta pequeñas secuencias de gran movilidad que son las que otorgan tensión a su música, por lo que hay que descartar siempre, en este autor, la idea de que se trata de una estética de la contemplación, a pesar de que en determinados momentos el sonido mantenido del shō, como ocurre en la breve y muy tenue *Sakura für Otto Tomek*, pueda llevar a pensar algo parecido. En realidad, el uso de este instrumento le da a toda esta música una coloración tan particular que casi se convierte en una señal de identidad de la estética de Hosokawa.

Francisco Ramos

LISZT:**Armonías poéticas y religiosas. Sonata en si menor.**

FRANÇOIS-FRÉDÉRIC GUY, piano. 2 CD ZIG-ZAG TERRITOIRES ZZT 110301 (Diverdi). 2010. 130'. DDD. **PN**

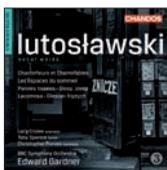


François-Frédéric Guy es un pianista en forma: acaba de grabar la integral de las sonatas y los conciertos de Beethoven, además de este doble compacto dedicado a Ferenc Liszt. Comprometido también con la música de nuestros días, este ya no tan joven intérprete (1969) está pasando de ser una promesa a toda una realidad, y aquí tenemos una prueba más que fehaciente. Pianista serio y riguroso, tan dotado técnicamente como musicalmente, enfoca a un Liszt circunspecto y grave, aunque no por esto falto de nervio y vigor. Su mensaje es sobrio y contenido, austero en superficialidades y rico en fuerza expresiva; de este Liszt emanan culto al sonido y riqueza de emociones. La afinidad con el repertorio es evidente: a través de una dicción clara y un tratamiento estilístico contenido, Guy entrega un Liszt imponente lleno de madurez y solvencia interpretativa. Inspirado, íntimo y poético, el artista se muestra con autoridad, fruto también de los recitales que ha llevado a cabo con la colaboración de la actriz Marie-Christine Barrault, quien recita los poemas que inspiraron al autor a la hora de componer el ciclo *Armonías poéticas y religiosas*. La *Sonata* queda asimismo perfilada con ternura y luminosidad, ímpetu y solidez. Para redondear, la toma de sonido de la grabación es próxima y real para el oyente. Excelente.

Emili Blasco

LUTOSLAWSKI:

Obras vocales. LUCY CROWE, soprano; TOBY SPENCE, tenor; CHRISTOPHER PURVES, barítono. SINFÓNICA DE LA BBC. Director: EDWARD GARDNER. CHANDOS CHAN 10688 (Harmonia Mundi). 2011. 68'. DDD. **PN**



Si queremos, estos seis títulos vocales constituyen apuntes biográficos de Lutoslawski, entre el muy temprano *Lacrimosa* de 1937 (el año de la muerte de Szymanowski) y el muy tardío ciclo *Chantefleurs et chantefables*, de 1990. Atención al encanto especial del *Tríptico de Silesia*, o al canto infantil *Duerme, duerme. Paroles tissées* (1965, con textos en francés, las *Tapicerías* de Jean-François Chabrun), muestra ya ese otro carácter, código, índole del Lutos-

Hilary Hahn, Valentina Lisitsa

IVES, INCANDESCENTE



IVES: Sonatas para violín y piano. HILARY HAHN, violín; VALENTINA LISITSA, piano.

DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 9435 (Universal). 2011. 66'. DDD. **PN**

La joven y ya excelente virtuosa violinista virginiana Hilary Hahn expone cosas muy interesantes sobre su acercamiento a Ives. El suyo con la pianista Valentina Lisitsa, queremos decir. Hay apasionamiento por estas obras, las cuatro sonatas para violín y piano que el solitario maestro (solitario no en su vida, sino en cuanto a su actividad creadora como músico, lo vimos en el dossier que le dedicamos con motivo de los cincuenta años de su muerte, en 2004) “desplegó” entre 1903-1909 (la *Primera*, de corte más o menos tradicional, aunque...) y 1917 (la *Cuarta*, “*Children’s Day at the Camp meeting*”, con una trama paralela a su *Tercera Sinfonía*, titulada precisamente “*Camp meeting*”, concluida seis años antes... y merecedora del Premio Pulitzer (en 1947)). Disculpen si uno se repite, así que dejemos hablar a Hilary Hahn, cuyo entusiasmo la llevó a estudiar estas obras con Valentina Lisitsa: “Cuando nos hicimos con las partituras, tratamos de leerlas hasta el final. Estos esfuerzos resultaron vanos muy pronto. Si la música de Ives parece a veces transparente, su notación reviste en realidad una complejidad increíble. Abunda en indicaciones obligatorias relativas a acentos,

articulaciones, dinámicas enfrentadas, sutilidades rítmicas y cambios de *tempo* (...) Aquello era como descifrar un código musical en el que no estábamos iniciadas más que de manera vaga. Pero al estudiar cada detalle, uno a uno, conseguimos una visión de conjunto de cada movimiento. Y la sonata terminó por emerger, como si lo hiciera voluntariamente”. Y ahí empezaron a tocar y a girar con estas obras estas dos animosas artistas. Casi tres años después, por fin graban ambas estas sonatas que tanto han paseado.

En estas sonatas (tres movimientos, el lento sólo está en medio en la *Primera* y la *Cuarta*, cromatismo, irregularidades métricas, desmentidos o ambigüedades tonales) no está presente el Ives de las congregaciones, el Ives estadístico-demócrata, el Ives en el que se juntan cantos diversos y se produce una hermosa cacofonía como cuando su padre experimentaba con dos bandas cruzándose en Main Street (o en alguna otra calle, o en una carretera a las afueras del pueblo, no sé). Es un Ives que acaso quiere tener relación con las tradiciones camerísticas centroeuropeas, desde Beethoven a Brahms, sin seguidismo, con un equilibrio apolíneo, lleno de mesura, entre forma y modernidad. Gana la segunda, sirve la primera. No abunda el Ives de los temas “castizos”. Atención a ese disminuyendo del



cantabile con que concluye la *Tercera Sonata*: este tema sí lo es, y nos suena a Western, aunque para ellos sea tal vez muy Eastern. Un ejemplo entre muchos, podrían multiplicarse, como ese tema que no concluye, en la *Cuarta Sonata*. No esperemos una evolución como la que va de la *Primera* a la *Cuarta Sinfonía*: la *Cuarta Sonata* tenía un destino doméstico. Como esta reseña tiene un límite, resolvámosla: Hilary Hahn y Valentina Lisitsa ofrecen un disco espléndido y valeroso. Podrían haber insistido en los compositores de siempre, terreno seguro, pero han preferido arriesgar. La discografía de Hilary Hahn así lo hacía esperar: recordemos su álbum con los *Conciertos* de Schoenberg y Sibelius, ahí es nada (Sinfónica de la Radio Sueca, Salonen). El resultado es una integral insuperable, con vida y virtuosismo, con deseos (correspondidos) de desentrañar una música, no sólo de volverla a descubrir.

Santiago Martín Bermúdez

lawski maduro, el que se colocaba al lado de las nuevas tendencias en su patria, aquella nueva escuela “polaca” que se movía entre el senior Lutoslawski (Panufnik se marchó de Polonia) y los junior nacidos en la primera mitad de los 30 (Górecki, Killar, Penderecki...) *Les espaces du sommeil* pone de nuevo música a palabras francesas (de Robert Desnos, el surrealista asesinado en los campos de la muerte). *Chantefleurs et chantefables* (Desnos, *encore*) sorprendió por la frescura de una secuencia de cantos breves tan juveniles, tan insinuantes y hasta “saltarines”, que eran obra de un músico que se encaminaba a los ochenta años. Se le consideraba entonces uno de los tres o cuatro grandes compositores vivos.

Con este disco se nos cruza

la idea de que el mejor Lutoslawski está en lo vocal. La belleza de estas obras puede parecer nos incuestionable, y hasta arrebataadora. Pero escuchar las obras orquestales del compositor te lleva a pensar, por el contrario, que es en la orquesta donde está el mejor Lutoslawski. Cualquier género es bueno para este gran músico, cualquier inspiración, desde la belleza sencilla y acaso “szymanowskiana” del *Lacrimosa* hasta el espíritu raveliano (no la letra) de *Chantefleurs*. Es éste el segundo disco que nos llega de lo que tal vez sea un día un ciclo Lutoslawski en Chandos. El primero era espléndido: *Concierto para orquesta, Chain 3 y Tercera Sinfonía*, con la Sinfónica de la BBC y dirección de Gardner. A ellos se unen en esta entrega

tres voces que resultan luminosas para la obra de Lutoslawski, que casi siempre lo es, y que lo es siempre en lo vocal: Lucy Crowe borda con su bello timbre las obras juveniles, mas también el ciclo de 1990; Toby Spence defiende *Paroles tissées* con gran capacidad de sugerencia, y nos hace olvidar que este ciclo estuvo destinado a Peter Pears; a su vez, Christopher Purves desgrana con expresividad y contención *Les espaces du sommeil*, y también sale victorioso por el temible destinatario original, Fischer-Dieskau. En fin, si la primera entrega del ciclo nos pareció de gran nivel artístico, esta otra provoca entusiasmo. Creo que es legítimo inocularsele a quien esté dispuesto a ello.

Santiago Martín Bermúdez

MAHLER:**Sinfonía n.º 2 "Resurrección".**

ADRIANA KUCEROVA, soprano;
CHRISTIANNE STOTIJN mezzo. CORO Y
FILARMÓNICA DE LONDRES. Director:
VLADIMIR JUROWSKI.
2 CD LPO 0054 (Diverdi). 2009. 82'.
DDD. **PN**



La firma discográfica de la London Philharmonic Orchestra, LPO, cuenta ya en su catálogo con sendas grabaciones de las *Sinfonías Primera, Segunda* (con Yvonne Kenny y Jard van Nes como solistas), *Sexta* y *Octava* (con Julia Varady, Jane Eaglen, Trudeliene Schmidt, Kenneth Riegel y Hans Sotin entre otros cantantes), dirigidas por Klaus Tennstedt. Además, la compañía ha comercializado, también, una *Quinta* debida a Jaap van Zweden. El presente registro de la *Segunda* fue efectuado en el londinense Royal Festival Hall los días 25 y 26 de septiembre de 2009. Vladimir Jurowski, su responsable, dice sentirse vinculado al universo mahleriano por los lazos judíos que le unen al compositor. Y en este sentido, cree comprender mejor este mundo, siguiendo la senda de Bernstein, el primer intérprete —según el ruso— en “abrir los oídos del público al judaísmo mahleriano”. Sea como fuere, disquisiciones étnico-religiosas aparte, el resultado es muy distinto al del genial director norteamericano. Es cierto que la *Segunda* de Mahler de Jurowski desprende un llamativo perfume popular (casi folclórico), pero su lectura carece de la densidad orgánica en el fraseo, el mágico *rubato*, la belleza perturbadora del sonido, la emocionante energía y la arrebatadora sensualidad de Bernstein. Jurowski traza un Adagio maestro rápido —a grandes rasgos—, con pasajes de notoria rigidez (compases 43 a 48) y de tensión fluctuante (abundan los *accelerandi* y *ritardandi* exagerados y forzados). Más coherente me parece el Andante moderato, bastante reposado y lírico —a veces casi melifluido. Bruscos cambios de *tempo* afectan a la ejecución orquestal en el socarrón Scherzo. El *Urlicht* es muy banal (a pesar del notable canto y la fenomenal y esmaltada, aunque desigual, voz de Christianne Stotijn) y el último movimiento es rebuscado, precipitado en las transiciones (“Aufersteh'n”) y no demasiado sincero. Realmente com-

petentes Adriana Kucerova y el Coro y la Orquesta Filarmónicas de Londres.

Jesús Trujillo Sevilla**MAHLER:**

Sinfonía n.º 6. ORQUESTA DE LA
ACADEMIA NACIONAL DE SANTA CECILIA
DE ROMA. Director: ANTONIO PAPPANO
2 CD EMI 0 84413 2 4. 2011. 85'. DDD.
PN



Tiene su tradición mahleriana la Orquesta de Santa Cecilia de Roma: dirigida por el propio Mahler en 1910, su música ha sonado después en manos de grandes nombres como Bruno Walter, Otto Klemperer, Leonard Bernstein o Claudio Abbado. Entre 2010 y 2011, celebrando el doble aniversario del compositor austriaco (1860-1911), la orquesta interpretó en el Auditorium Parco della Musica de Roma la integral de sus sinfonías bajo la dirección de Andris Nelsons, Mikko Franck, Valeri Gergiev y su actual titular, Antonio Pappano, que se hizo cargo de la *Primera*, la *Segunda*, la *Sexta*, la *Octava* y la *Novena*. De entonces nos llega esta *Trágica*, y en ella demuestra el británico que no es sólo un gran director de foso, sino un músico con un fortísimo sentido del drama, capaz de poner en pie este monumental edificio sinfónico sin renunciar a entrar de lleno en la lucha permanente entre las dos fuerzas antagónicas que lo cimentan: el bien y el mal. En esa lucha hay fiereza, garra, virulencia, oscuros presagios, giros fatalistas e incluso unas mínimas estridencias o sonoridades puntualmente abruptas, pero nunca agresividad, nunca mal gusto, nunca estrés sonoro. Sólo en el Andante moderato (que aquí se sitúa después del Scherzo) decae un poco la tensión, quizás porque Pappano prefiera darle un tono contemplativo y pasar por alto su impronta pesimista en aras de dar un respiro a la música antes del descomunal y asfixiante Finale, que en sus manos lo es de verdad y sin apenas tregua. Por descontento que a todo ello hay que sumar la intensidad del concierto en vivo. No será la mejor *Sexta* de la discografía, pero con Pappano la centenaria orquesta romana ha logrado estar a la altura de la enorme responsabilidad que le imponía su propio pasado.

Asier Vallejo Ugarte**MARTÍ I CRISTIÀ:****Recordades de la juventut. Siluetes. Tres preludis. Si vinguessis amb mi vora el mar.**

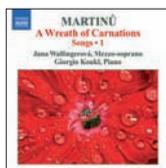
En el patio. Pamplona. DANIEL
BLANCH, piano.
LA MÀ DE GUIDO LMG 2102 (Diverdi).
2010. 62'. DDD. **PN**



Al escuchar la música para piano de Josep Martí i Cristià (Llinars del Vallès, 1884 - Barcelona, 1918) nos viene rápidamente a la mente el nombre de Granados, sin duda su referente. A la vez, adivinamos que permanecen en él las influencias que sin esfuerzo detectamos en Granados; es decir, Schumann, Grieg y, en general, ese romanticismo que por un lado entronca con cierto clasicismo y por otro que es sensible al influjo de la música popular sin llegar a caer en eso que hemos dado en llamar nacionalismo musical. La sensibilidad de este compositor absolutamente desconocido queda expresada rotundamente en estas obras pianísticas, aunque no es poco en este sentido el mérito del pianista Daniel Blanch. Sin duda, la muerte prematura de este compositor nos privó de los frutos del más que previsible desarrollo en su madurez dado su evidente talento. Una vez más nos lamentamos, como lo hacía el sentimental bolero, “de aquello que pudo haber sido y no fue”. Estamos ante un romántico genuino al que le corresponde algo más que el olvido y que conoce en la interpretación de Blanch una justa y entusiasta defensa. Se trata de una música de muy agradable audición cuyo conocimiento, aunque diste mucho de ser obligado e imprescindible, nunca está de más si lo que uno pretende es, simplemente, pasar un buen rato escuchando una rareza que merecería por méritos propios dejar de serlo.

Josep Pascual**MARTINU:**

Canciones. VOL. 1. JANA
WALLINGEROVÁ, mezzo; GIORGIO
KOUKL, piano.
NAXOS 8.572588 (Ferysa). 2010. 79'.
DDD. **PE**



Martín u, como es sabido, tocó todos los géneros. El género canción (mélo-

die, Lied, Song) tiene la ventaja de adaptarse al principiante mas también de dar testimonio del músico maduro, ya hecho. Martinu, de vocación temprana, compuso algunas canciones juveniles que tienen baja numeración en el catálogo de Harry Halbreich. Son piezas con más encanto que auténtico interés, aunque todo lo de Martinu nos lo provoque por ser suyas las piezas. Pues a aquella vocación temprana le corresponde una madurez relativamente tardía. En el género canción, y como señalan las notas de Mark Gresham para este disco, Halbreich catalogó 92 ciclos o canciones en solitario, para voz y acompañamiento pianístico. El recorrido es amplio, y también lo son los humores y las poéticas. Casi todo este primer corpus de piezas vocales está compuesto para textos checos, aunque hay 3 *Goetbelieder* (H 94) y *Tres canciones* infantiles con textos franceses tradicionales (H 146), además de *La nuit*, H 88, n.º 3, la única canción que se conserva de un temprano ciclo de tres. De éstas, las H 146 son ya del periodo parisiense del compositor, cuando era “feliz e indocumentado”, bohemio y libre de las tentaciones institucionales del nuevo estado-nación llamado Checoslovaquia. De ese periodo parisiense tenemos en este disco dos cantos tardíos, del último año de paz, *Adivinanzas checas* (*Ceské hádanky*, H 227 bis) y *Yo me sé una bonita arboleda muy verde*, H 273. El programa es, como corresponde a las obras, un viaje desde el aprendizaje hasta la lucidez, sin que el primero sea oscura vivencia, ni mucho menos. Pero no fue el género canción aquél en que Martinu destacó más. Era, eso sí, la base del dominio de lo vocal de quien compuso nada menos que quince óperas, aunque algunas de ellas sean de menos de una hora y no pocas se hayan compuesto en inglés o en francés. En fin, de nuevo una aportación de alto nivel por parte de Naxos a la causa de Martinu, un magnífico compositor del siglo que pasó. La mezzo checa Jana Wallingerová tiene una voz hermosa, con unos graves importantes que sin embargo sólo de vez en cuando le exige este recital; y con un centro soberbio, amplio, ancho, de bello timbre; y con un agudo poderoso, con su poquito de estridencia. Magnífico acompañamiento de Giorgio Koukl, responsable de la integral pianística de Martinu para este mismo sello.

Santiago Martín Bermúdez

MEDELSSOHN:
Trío con piano nº 1 en re menor
op. 49. **SCHUBERT:** Trío con
piano nº 2 en mi bemol mayor
op. 100. TRÍO SMETANA.
SUPRAPHON SU 4008-2 (Diverdi),
2010. DDD. 74'. **PN**



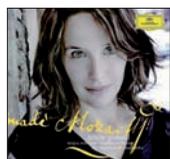
Calidez y
jugosidad
inusuales nos
abordan en la
escucha:
entrega ejem-
plar, por tan-
to, de los integrantes del Trío
Smetana. Ofrecen estos dos tríos
con un grado excepcional de
coherencia entre los intérpretes
y con unas excepcionales juste-
za y profundidad. Esa compaci-
dad que es inherente a esta obra
mendelssohniana se logra total-
mente a lo largo y ancho del
Trío con piano nº 1 en re menor
op. 49, segundo de los tres com-
puestos por Mendelssohn, don-
de si hay que elogiar la labor del
pianista no quedan atrás sus
colegas por construcción y
entendimiento logrados a base
de matiz, acento y cuidadosa
dinámica. Con todo ello logran
una expresión intensa y plena-
mente acertada.

Su modo de profundizar en
la música hace que resulte des-
garrador el Andante con moto
en Schubert, del *Trío con piano*
nº 2 en mi bemol mayor op. 100,
lo que no quita para que se ali-
gere el juego musical y las textu-
ras en los dos tiempos restantes,
dotando al conjunto de todo su
carisma.

Se trata de interpretaciones
a atesorar aun tratándose de
obras generosamente grabadas
en la discografía.

José Antonio García y García

MOZART:
Conciertos para piano nºs 19 y
23. *Ch'io mi scordi di te*. MOJICA
ÉRDHMAN, soprano. ORQUESTA DE
CÁMARA DE LA RADIO DE BAVIERA.
Piano y directora: HÉLÈNE GRIMAUD.
DEUTSCHE GRAMMOPHON 4779849 [+
DVD] (Universal). 2011. 65'. DDD. **PN**



El disco de
la discordia.
Después de
la polvareda
que se mon-
tó entre Gri-
maud y
Abbado por el asunto de la
cadenza que habría de tocarse
en el *Concierto en la mayor*, la
grabación se esperaba con
ansia y, como casi siempre en
estos casos, la cosa decepciona.
Digamos, para empezar, que se
trata de un disco con versiones

Ronald Brautigam, Michael A. Willens

SENSATEZ Y MAESTRÍA

MOZART:
Conciertos para piano
nºs 24 y 25. RONALD
BRAUTIGAM, fortepiano. LA ACADEMIA
DE COLONIA. Director: MICHAEL A.
WILLENS.
BIS SACD-1894 (Diverdi). 2010. 55'.
DSD. **PN**

Cuando terminamos de escu-
char un disco como éste, se tie-
ne la sensación de que la músi-
ca ha quedado dicha tal y como
debe ser. Es, con todo su riesgo
de univocidad, lo que pasa
cuando todo surge de combinar
sensatez y maestría para obte-
ner un resultado equilibrado,
lógico y, al mismo tiempo,
expresivo. Una de las mayores
virtudes de Brautigam es, de
nuevo, su capacidad para fijar
un *tempo* idóneo en el que el
fraseo resalte todos los rasgos

de la escritura y, al mismo tiem-
po, le permita transmitirnos sen-
sación de libertad. Aquí, esa
idoneidad agógica se apodera
de ambas obras y las pone en
pie de un solo trazo, vivas y tan
frescas que parecen recién escri-
tas. Sobre el teclado, la esplén-
dida réplica McNulty de Walters
que hemos escuchado ya en
otras ocasiones, el pianista
holandés vuelve a ser chispean-
te y locuaz, recurriendo apenas
al pedal justo con el que mante-
ner el colchón armónico subya-
cente. Dinámicamente, dentro
también de esa sensatez de parti-
da, sin quedarse corto pero
rehusando el exceso gratuito.
Óptimo, en una palabra. Como
acompañantes, unos esplén-
didos atriles alemanes desconoci-
dos para nosotros hasta ahora y
que dejan una buena tarjeta de



presentación, con una cuerda 4-
4-2-2-2 a la que sólo podríamos
pedirle tal vez algo más de pre-
sencia de agudos en los *tutti*.
Tampoco conocíamos previa-
mente las maneras de su direc-
tor, que igualmente firma aquí
un trabajo cuidadoso, preciso y
hasta imaginativo en muchos
momentos.

Juan García-Rico

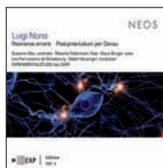
aceptables de ambas obras.
Escuchadas en concierto, el
asunto debió de resultar plausi-
ble, no diremos que no. El gru-
po orquestal se esfuerza por
obtener un buen resultado,
encontrado en los actuales
parámetros del poco vibrato, la
dosificación de arcos y la varie-
dad articulatória. Grimaud, en
su papel de pianista está correc-
ta, ni más ni menos. Mantiene
el tipo, da las notas y trata de
encontrar en los pentagramas
recoecos por donde infiltrar
algo de personalidad. En este
sentido, no dejan de ser intere-
santes, por ejemplo, las ligeras
autoconcesiones en el pulso
con las que surgen los pasajes
a solo del Allegro del citado *K.*
488. Sin embargo, ya fuese por
falta de concentración, ya por
falta de empatía con el reperto-
rio, o simplemente porque sí,
porque se entienden las partitu-
ras de esa manera, el discurso
es monótono, mecánico e,
incluso en varios puntos, rudo.
En el cometido directoral, o
concertante, o como queramos
llamarle, la cosa empeora y, sin
llegar a irse de las manos a la
señorita Grimaud, se respira la
falta de criterios claros. Los *tutti*
están embarullados, sobrados
de profesionalidad pero muy
faltos de claridad. Dicho de otra
forma, la cosa no se diferencia
mucho de un bolo bien hecho.
Quizá por eso se realizaron
tomas suplementarias que, pese
a que se nos recalca lo del *live*
recording, han sido utilizadas
descaradamente en la edición

de ambos *Conciertos*. Lamenta-
blemente, los numerosos
empalmes se notan demasiado
como para pasar el hecho por
alto y convierten al disco en un
perfecto ejemplo de lo lejos
que puede llegar la técnica del
corta y pega.

En otro orden de cosas, es
difícil sustraerse al morbo que
supondría establecer una com-
parativa entre las de este disco
y las tomas registradas en Bolo-
nia, con Abbado al frente de sus
mozartianos. Por cierto, antes
de terminar, la *cadenza* de
Busoni que originó el divorcio
es magnífica.

Juan García-Rico

NONO:
*Risonanze erranti. Post-prae-
ludium per Donau*. SUSANNE
OTTO, contralto; ROBERTO
FABBRICIANI, flauta; KLAUS BURGER,
tuba. LES PERCUSSIONS DE
STRASSBOURG. ENSEMBLE EXPERIMENTAL.
EXPERIMENTALSTUDIO DE LA SWR.
Director: DETLEV HEUSINGER.
NEOS 11119 (Diverdi). 2010. 54'. DDD.
PN



No podía
soñar la ciu-
dad de
Donau es-
chingen y,
por supues-
to, su presti-
gioso festival de música, con un
homenaje como el que le hace
Luigi Nono (1924-1990) en la
pieza conclusiva de este disco

de Neos, *Post-prae-ludium per*
Donau, pues la belleza que
exhala esta pieza, breve en
duración, pero generosa en fon-
do y expresividad, parece tras-
cender esa radicalidad del soni-
do que con tanto rigor abor-
dara el autor italiano al final de su
vida. La pieza podría ser tam-
bién, si los aficionados a la
música en general no tuvieran
prejuicios ante lo moderno, un
puente de enganche para sabo-
rear las múltiples aventuras en
el interior del sonido que pro-
pone este músico excepcional.
Por primera vez, esta obra ha
sido grabada con todas las
garantías, lejos de la sonoridad
oscura, poco atractiva, con la
que sellos como Stradivarius la
ofrecieron en registros anterio-
res. Se devuelve aquí a la pieza
la espacialización justa, el tono
electrónico preciso, para aflorar
en todo se esplendor. El segui-
dor de Nono agradecerá infini-
tamente esta posibilidad que
permite el disco de Neos, la de
la restitución de una obra que,
por sus pequeñas dimensiones
y su modestia (tuba sola y elec-
trónica en vivo), ha permaneci-
do siempre a la sombra de otras
de mayor fuste en el catálogo
tardío del italiano. Nono, como
en él es habitual, se aleja de
cualquier intención virtuosística
y expone el instrumento a todas
sus posibles variaciones en una
gama de sonidos que parecen
microscópicos, tal es el estrecho
abanico con el que juega, pre-
meditadamente, Nono. De ese
escaso margen de maniobra, se

obtiene una restricción de sonidos que son los que otorgan tensión a la obra. Del tejido armado por el solista, sobresale, hacia la mitad de la pieza, la sonoridad elaborada por el aparato electrónico, obteniéndose así una espectacular amplificación de las sonoridades de la tuba con las que se iniciara la obra. El efecto es apabullante y no puede dejar indiferente a nadie. La necesaria recuperación para el disco de *Post-praeludium per Donau* hay que hacerla extensible a la mucho más ambiciosa *Risonanze erranti*, que también pertenece al grupo de piezas satélites de la obra-eje *Prometeo*. *Risonanze* es para voz de contralto, flauta, tuba y percusiones. La intervención de la electrónica en vivo es otra vez decisiva, pues permite que los sonidos cobren una naturaleza renovada, con la que Nono pueda mostrar, con su particular brillantez, un mundo insólito, en el que la noción de continuo sonoro desaparece en favor del valor del fragmento. Todo el material parte de lo ya expuesto en *Prometeo*, pero al ser *Risonanze* una obra que se podría denominar de cámara, con un arsenal mucho más restringido, los elementos puestos en juego propician que ante la obra, el oyente ya no tenga que discernir entre la multiplicidad de textos y de voces de *Prometeo*. Permanece, empero, el mismo afán por articular la pieza desmembrada, para hacer que la tensión venga del sonido mismo y no de la carga textual que la sostiene (en este caso, fragmentos tomados de Melville y Bachmann). Nono opera aquí como en la obra-eje, esto es, disponiendo los sonidos de tal forma que parezcan negarse a tomar cuerpo, a completarse, por decirlo así. Son como restos o islotes de algo que ya sonó, en su plenitud, hace mucho tiempo y nosotros, lo que recogemos, son sus ecos, sus migajas, de ahí que el receptor no pueda evitar un estremecimiento.

Francisco Ramos

NYMAN:

Facing Goya. WINNIE BÖWE (Craniométrista), MARIE ANGEL (Genetista), HILARY SUMMERS (Viuda), HARRY NICOLL (Ejecutivo), OMAR EBRAHIM (Goya). MICHAEL NYMAN BAND. Director: MICHAEL NYMAN. 2 CD MN MNRC121/22 (Harmonia Mundi). 2011. 132'. DDD. **PN**

Ya estaba tardando en pasar por las prensas de MN Records

Emilio Moreno

PARA OBSEQUIO GENERAL

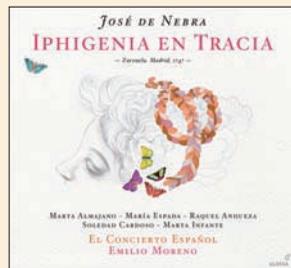


NEBRA: Iphigenia en Tracia. MARTA ALMAJANO (Ifigenia), MARÍA ESPADA (Orestes), RAQUEL ANDUEZA (Dircea, Mochila), SOLEDAD CARDOSO (Polidoro), MARTA INFANTE (Cofieta). EL CONCIERTO ESPAÑOL. Director: EMILIO MORENO. 2 CD GLOSSA GCD 920311 (Diverdi). 2010. 97'. DDD. **PN**

Estrenada en Madrid en 1747, *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, y Iphigenia en Tracia* fue la última obra escénica de José de Nebra y una de sus tres zarzuelas conservadas. La pieza se divide en dos jornadas y cuenta con un libreto algo enrevesado de Nicolás González Martínez (quien confundió torpemente la Táuride con la Tracia), que desarrolla, a partir de Eurípides, el conocido tema mitológico de la hija de Agamenón tan tratado por la ópera del XVIII. Aunque algunas arias de la obra habían sido ya registradas (por ejemplo, María Bayo con López Banzo en HM y con Christophe Rousset en Naïve) faltaba un registro completo, que es el que presenta aquí Glossa a partir de las versiones de concierto que El Concierto Español de Emilio Moreno ofreció en diciembre de 2010 en León y Soria, conciertos en los que se

eludieron las partes habladas, pero se ofrecieron completos los 24 números musicales de la zarzuela.

Emilio Moreno dirige con vigor y se muestra comprometido con la expresión teatral de cada fragmento, y El Concierto Español responde con buen empaste y ágil fraseo, acaso no siempre igual de refinado en la cuerda, pero muy bien apoyado en los graves y con un magnífico continuo, siempre flexible y participativo. El elenco de mujeres es de lo mejor que puede ofrecer hoy la música antigua española. Marta Almajano vive una época de espléndida madurez y eso se refleja en su visión del personaje de Ifigenia, que evoluciona en sus labios de la confiada ingenuidad del principio (*La vida apetecida*) al drama final de su *Piedad, señor, piedad*, todo ello a través de un fraseo fluido y sobrio y una elegante ornamentación. María Espada deslumbra con la belleza de su timbre, la precisión de sus poderosos y penetrantes agudos, la prestancia e imaginación de sus recursos ornamentales: su *aria de trompas* de la segunda jornada (*Llegar ninguno intente*) es uno de los momentos más afortunados de todo el álbum, pero sus segui-



dillas con Dircea resultan también deliciosas. Su voz funde bien con la de Raquel Andueza, tan distinta de la suya. La navarra luce sus mejores virtudes: perfecta línea, distinción, elegancia, gracia, que aprovecha también para su dúo cómico y sus seguidillas (ahora en el personaje de Mochila) con la Cofieta de Marta Infante, quien tiene además un momento de lucimiento con el aria *Descolorida, desmadejada*, a la que da un toque de refinamiento y expresividad que la aleja de su carácter aparentemente bufonesco. Como Polidoro, Soledad Cardoso da un aire de ligereza y candor a su aria (*Vacilante pensamiento*). Bien resueltas las típicas piezas a cuatro, con la participación ocasional del tenor Carlos Javier Méndez.

Pablo J. Vayón



la ópera más famosa de su capitán general (recordemos que el estreno mundial de la misma tuvo lugar en el Auditorio de Galicia en el año 2000), aunque a diferencia del compacto original de Warner esta nueva entrada discográfica de *Facing Goya* sea en realidad una revisión de 2002 sometida a recortes y afeites de superficie.

Recordemos que *Facing Goya* es un drama bioético de la libretista Victoria Hardie inspirado en un ensayo de Michael Baxandall sobre las implicaciones psicológicas de la fisonomía facial y en el ensayo de Stephen Jay Gould *La falsa medida del hombre* a propósito de los falaces opúsculos de Lombroso; una especie de teatro dialéctico vertebrado por el *macguffin* de la búsqueda del cráneo perdido de Goya —una metáfora sobre la posibilidad de medir el genio

artístico— y protagonizado por craniométristas, eugenistas y críticos de arte. No obstante, pese al indudable interés que reviste esta conflagración científico-lírica, las conclusiones de sus autores no pueden ser más bochornosas: el espíritu humano —nos dice el personaje de Goya en las últimas estrofas del último acto— es inmensurable. Acabáramos.

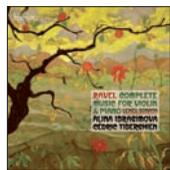
Ya se sabe que por norma general la arquitectura operística de Nyman tiende a un tratamiento *sub specie aeternitatis* de sus temas que suele acabar herniado por el diseño modular de los números, un cuerpo temático perfectamente disociado y una gravedad armónica en torno a la tríada que desplanta toda idea de progresión dramática. *Facing Goya* no es la excepción que confirma la regla, pero en el apartado de lo bueno decir que aquí se encarnan algunas de las mejores páginas vocales del minimalista británico —como lo es esa gallarda

balada para contralto titulada *Leonardo Says* (arropada por una espléndida contramelodía en los saxos que podrían haber firmado Neil Hannon y The Divine Comedy)—, así como una elegante factoría de contrapuntos que, las menos de las veces —y sin dejar nunca de pisar el acelerador repetitivo— tuerce hábilmente con pequeños recodos atonales y unos *riffs* eléctricos para guitarra muy bien pintados sobre los arcos. Banda y solistas, propiedad registrada del emporio Nyman, se saben la lección de memoria y así la recitan. Confiados, exactos y totalmente predecibles.

David Rodríguez Cerdán

RAVEL:

Obrav para violín y piano. LEKEU: Sonata para violín en sol mayor. ALINA IBRAGIMOVA, violín; CÉDRIC TIBERGHEN, piano. HYPERION CDA67820 (Harmonia Mundi). 2010. 79'. DDD. **PN**



El disco comienza con la *Sonata* del malogrado Guillaume Lekeu, que sólo vivió 23 años, que era la gran promesa de la escuela de César Franck, que compuso esta *Sonata* que le debe mucho y que es algo completamente distinto a lo que hacía el maestro. La *Sonata* de Lekeu introduce las piezas de Ravel, en las que destaca de manera categórica una obra maestra total, la ahora llamada *Segunda Sonata* (sol mayor), con esos movimientos originales, modernos, con guiños, con humor y con cercanía a la música ligera: Blues, Perpetuum Mobile, mas también el primer movimiento, un Allegretto desusado, que sorprende aun hoy. La *Primera Sonata* (póstuma, juvenil), *Tzigane* o la *Berceuse* acompañan con brillantez, en el segundo caso con virtuosismo y virguería de intérprete, un disco muy hermoso en el que Alina Ibragimova, jovencísima violinista rusa, da muestras de una parte de lo que es y va a ser capaz. Como suele decirse, no es Ibragimova una promesa, sino una realidad. Y primero sorprende y a continuación apasiona. La acompaña con acierto el también joven y virtuoso pianista francés Cédric Tiberghien, quien sabe si encantado de que la rusa Ibragimova dé con tanto acierto y agudeza con el espíritu del compatriota Ravel y del belga Lekeu. Ambos, Ibragimova y Tiberghien, forman aquí una espléndida pareja artística.

Santiago Martín Bermúdez

SCHUBERT:

Quinteto de cuerda en do mayor D. 956. Movimiento de cuarteto en do menor D. 703.

DAVID WATRIN, violonchelo. CUARTETO TOKIO. HARMONIA MUNDI HMU 807427. 2010. 66'. SACD. **PN**



Qué peligroso es el Quinteto de cuerda de Schubert. Perfecto paradigma en el que una aparente simplicidad encierra peligros que acechan en cada nota, en cada ataque, en cada milímetro de cerda que hay que calibrar y mimar para que de su roce surja el sonido puro y exactamente de forma que produzca en el oído una impresión de naturalidad sencilla y diáfana.

Vladimir Ashkenazi, Vovka Ashkenazi
MADUREZ Y FOGOSIDAD

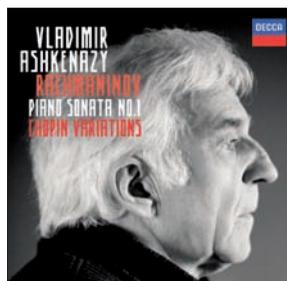
RACHMANINOV: Sonata n.º 1 op. 28. Variaciones sobre un tema de Chopin op. 22.

VLADIMIR ASHKENAZI, piano. DECCA 478 2938 (Universal). 2011. 62'. DDD. **PN**

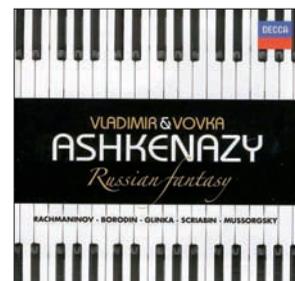
VLADIMIR ASHKENAZI, VOVKA ASHKENAZI. Pianistas.

Obras de Musorgski, Rachmaninov, Glinka, Scriabin y Borodin.

DECCA 478 2940 (Universal). 2011. 60'. DDD. **PN**



Vladimir Ashkenazi vuelve a expresarse a través del piano, y posiblemente con el lenguaje que mejor le va: el de los autores rusos. Los dos nuevos discos de Decca "promocionan" a un artista ya en plena madurez que ofrece unas interpretaciones poderosas y equilibradas, sabedoras de que la esencia va íntimamente unida a aquella poética eslava que él tan bien predica. En el primer disco, Ashkenazi se adentra en dos obras poco populares dentro del repertorio del autor (si así puede decirse), dos partituras de juventud que muestran a un Rachmaninov joven, dinámico, chispeante, aún con un lenguaje poco evolucionado, pero que ya contiene las características propias. La *Sonata n.º 1*, la menos preferida por los intérpretes también debido a su larga duración, encarna los valo-



res del *Fausto* de Goethe: cada movimiento representa respectivamente a Fausto, Margarita y Mefistófeles, lo que confiere a la obra un carácter lisztiano intensamente romántico. Las *Variaciones sobre un tema de Chopin* destilan ingenuidad, brillo, virtuosismo y potencia; sus múltiples recursos pianísticos los recoge el intérprete con comodidad y desahogo. Aquí percibimos un Ashkenazi vivo y preciso en todos los detalles, que dibuja la música sin túbicos y con convencimiento. El tratamiento que dispensa a las partituras posee elegancia, múltiples contrastes sonoros (una excelente calidad en el sonido) y una viva atención sobre las articulaciones y el fraseo. Ashkenazi se muestra en forma, con un virtuosismo lleno de madurez e iluminación. El otro disco lo protagoniza junto a su hijo Vovka, y es un sano ejercicio de virtuosismo y expansión musical. El repertorio lo com-

ponen obras de diferentes compositores rusos para dos pianos, algunas con un claro sello nacionalista. La verdad es que es una maravilla expresiva que penetra por su efervescencia y buenas energías: padre e hijo, en plena sintonía plasman los diferentes caracteres que la música sugiere con escrupulosidad y rigor casi científico. Ilustran las obras de Glinka, Scriabin, Borodin, además de Musorgski y Rachmaninov con un previsible (pero no por ello menos asombroso) equilibrio, a través de unas interpretaciones brillantes y lúcidas en su acento. Cálidos e intensamente emocionales, desgranar los tejidos de cada partitura con dedicación y eficiencia. El disco irradia buen humor, frescura y fogosidad, además de gran densidad expresiva y palpación sentida. Muy recomendable los dos.

Emili Blasco

Y, además, atendiendo a demandas expresivas sobresalientes que tampoco habrán de resultar ostentosas en modo alguno. ¡Casi nada!

Dicho sea esto para explicar lo que ocurre en este disco. El Cuarteto de Tokio se emplea con empeño pero, a diferencia de lo que les hemos escuchado otras veces, el resultado no es óptimo. Quizá no seamos del todo justos a la hora de exigirles que lo sea —dado que este nivel en muchos otros conjuntos ya nos parecería destacable— pero cierto es también que han sido ellos mismos quienes nos han acostumbrado por grabaciones anteriores a cotas de insuperable exquisitez —Beethoven, por ejemplo. En este caso, no hay duda de que el *D. 956* está bien tocado, pero lo plantean desde dos postulados que nos resultan muy discutibles. El primero es que basan su textura en un equilibrio que iguala por completo

las cinco líneas, perdiéndose así la mayor parte del tiempo una adecuada jerarquización que presente el fraseo con claridad y extraiga su maravilloso potencial cantabile. El segundo es la parquedad expresiva que atenaza muchos de los tramos más cargados en este sentido sin permitir que la belleza escrita aflore totalmente. De alguna manera es como si una especie de pudor hiciese repentino acto de presencia entre ellos y cercenara el impulso de entregarse y darlo todo por cada ligadura. No es, evidentemente, cuestión de pretender tener que soltar la lagrimita pero no hay tampoco por qué renunciar al brote espontáneo de la pasión, ternura o exaltación que contienen estas páginas. Si no es en obras como ésta, ¿dónde nos vamos a soltar la melena? Ciertamente es que entramos en terrenos movedizos...

Muy bien, sin embargo, la plasmación del inconcluso *Movi-*

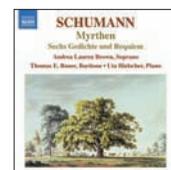
miento en do menor D. 703. Ahí sí aparecen la naturalidad y el rigor en su punto justo de expresividad.

Juan García-Rico

SCHUMANN:

Myrthen. Sechs Gedichte und Requiem. ANDREA LAUREN BROWN, soprano; THOMAS E. BAUER, barítono; UTA HIELSCHER, piano.

NAXOS 8.557079 (Ferysa). 2008. 68'. DDD. **PE**



Esta nueva entrega de la integral del repertorio liederístico de Schumann en Naxos se confía a dos intérpretes, como ya viene siendo habitual cuando se incluye *Myrthen*, el maravilloso ramillete de canciones que el compositor regaló a su amada

Clara Wieck en el agrídulce día de su boda (prohibida por el padre de la novia, que les llevó a juicio). *Myrthen*, considerado un ciclo pese a que consta de poemas de diversos autores, como Rückert, Goethe o Gerhard, reúne algunas de las más celebradas canciones de amor del compositor, puestas alternativamente en boca de un hombre —*Widmung, Du bist wie eine Blume*— o una mujer —las dos canciones de la novia o *Lieder der Braut, Der Nussbaum y Suleika*. Tanto Thomas Bauer como Andrea Lauren Brown son intérpretes relativamente jóvenes con una cierta trayectoria discográfica, dicción cuidada y una innegable afinidad con los lieder encomendados. Del primero cabe destacar el humor con el que aborda el acertijo de *Rätsel*, el cabeceo de las aguas en *Venetianisches Gondellied* y la fuerza de *Talismane*. De la segunda, el carácter interrogativo de *Was will die einsame Träne*, la adormecida ternura de *Hochländisches Wiegenlied* o el carácter aguerrido de *Hauptmanns Weib*. En ocasiones, se hace necesario perdonarle alguna nota descuidada en cuanto a emisión o fraseo.

A pesar de la innegable importancia del monumento *Myrthen*, opino que los *Sechs Gedichte de Lenau op. 90*, bastante menos frecuentados, son una joya no menos valiosa que merece la pena descubrir. Si bien *Meine Rose* es también uno de los Lieder más célebres de Schumann, no sucede lo mismo con la preciosa reflexión sobre el *Carpe Diem* que es *Die Sennin*, las fluctuaciones anímicas de texto y música de *Requiem* o la oscura *Die schwere Abend*, por citar solamente tres entre las páginas vocales schumannianas que merecerían ser mucho más conocidas.

Elisa Rapado Jambrina

SCHUMANN:

Cuarteto de cuerda op. 41.

Quinteto con piano. CUARTETO GRINGOLTS. PETER LAUL, piano. 2 CD ONYX 4081 (Harmonia Mundi). 2011. 109'. DDD. Ⓢ PN



En los últimos meses la asociación discográfica de Ilya Gringolts con la obra de Robert Schumann se ha convertido en una constante. Onyx nos ha venido ofreciendo álbumes que, por lo general, no han esta-

Ulf Hoelscher, Pierre Dervaux

SIN TÓPICOS

SAINT-SAËNS: Conciertos para violín y orquesta n.ºs 1-3.

La musa y el poeta op. 132.

Valse-caprice. Romanza op. 48.

48. Romanza op. 37. Habanera op. 83. Fragmento de concierto op. 62. Introducción y rondó caprichoso op. 28.

Capricho andaluz op. 122.

Preludio de "El diluvio" op. 45.

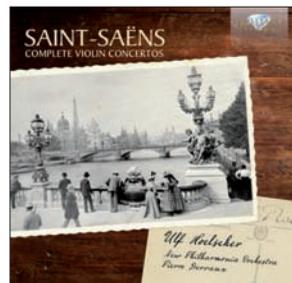
ULF HOELSCHER, violín; RALPH KIRSHBAUM, violonchelo. ORQUESTA NEW PHILHARMONIA. Director: PIERRE DERVAUX.

2 CD BRILLIANT 94308 (Cat Music).

2011. 149'. DDD. Ⓢ PE

No tiene demasiada buena prensa Camille Saint-Saëns entre los aficionados de hoy. Pocas de sus obras se interpretan en las salas de conciertos y de ellas tan sólo alguno de sus conciertos para violín y orquesta aparecen de vez en cuando entre las novedades discográficas. Considerado un conservador en el estilo —sobre todo porque su producción se mete en el siglo XX y son malos años para su

manera de hacer— y nacionalista en su idea de otorgar una personalidad unívoca a la música francesa, escuchado sin aprioris, y tal y como se aborda en este disco, cualquiera de esos aprioris carece de importancia. El placer aflora sin ambages y el aficionado deduce enseguida que se trata de un músico para el que la forma no tiene secretos, brillante, lírico, magnífico constructor de piezas concertantes cuyo solista debería estarle eternamente agradecido. Este álbum de dos discos recoge las que escribiera para violín y orquesta: tres conciertos y nueve miniaturas que incluyen la curiosa *La musa y el poeta*, en la que al violín se une el violonchelo. Brilliant ha recuperado la grabación EMI de 1977 que se erigió en referencia desde que apareció. Y es que, aun habiendo versiones aisladas de los conciertos, como las de Chung (Decca) o Shaham (DG), el conjunto de las de Ulf Hoelscher con Pierre Dervaux es sim-



plemente insuperable. El violinista alemán, discípulo de Rostal y Gingold, hoy un poco olvidado, da una lección de virtuosismo y expresividad, rescatando estas obras del tópico que las envuelve y devolviéndolas como magníficos ejemplos de bien hacer. Solamente el primer movimiento del *Concierto n.º 2* sería suficiente para recomendar este álbum baratísimo —producido por David Mottley y maravillosamente grabado— que es una de las reediciones más jugosas de los últimos meses.

Claire Vaquero Williams

Alan Curtis

EL CANTO DEL CISNE

D. SCARLATTI: Tolomeo e Alessandro. ANN HALLENBERG (Tolomeo), RAFFAELLA MILANESI (Alessandro), ROBERTA INVERNIZZI (Elisa), KLARA EK (Seleuce), THEODORA BAKA (Araspe), MARY-ELLEN NESI (Dorisbe). IL COMPLESSO BAROCCO. Director: ALAN CURTIS.

3 CD ARCHIV Los Siglos de Oro 0028947640349 (Universal). 2007. 158'. DDD. Ⓢ PN

Aunque queda todavía algún proyecto discográfico pendiente, éste pudiera ser por desgracia el canto del cisne de *Los Siglos de Oro*, uno de los proyectos de recuperación del patrimonio musical español de mayor calado cultural de los últimos decenios, que el Patronato de la Fundación Caja Madrid ha decidido eliminar. Se dirá que esta ópera de Domenico Scarlatti, estrenada en Roma en 1711, tiene poco que ver con España y sin embargo nos ayuda a conocer mejor la figura de un compositor que llevó a cabo lo que ha pasado verdaderamente a la historia —la asombrosa colec-

ción de las sonatas— precisamente en nuestro suelo. *Tolomeo y Alessandro* se creía conservada incompleta hasta que unas indagaciones dignas de Sherlock Holmes dieron con los dos actos que faltaban en una casa de campo británica. Testimonia la página la indubitable grandeza de Domenico Scarlatti como operista, tras los pasos de su padre, el gran Alessandro, y que su posterior abandono de la escena lírica se debió a circunstancias completamente fortuitas de su biografía, no a un indemostrable e ineluctable dictado del destino que le habría hecho confluir con el teclado. Obviamente, respeta el rígido esquema de la ópera seria, pero en su interior consigue una música de asombrosa variedad y calidad máxima. Todos los valores de la partitura quedaron puestos de relieve en el concierto de *Siglos de Oro* de 23 de noviembre de 2007 en la sala de los Jardines Isabel Clara Eugenia, fecha alrededor de la cual se realizaron las tomas de estos



discos que no sería exagerado calificar de históricos, tanto por la obra que contienen como por las circunstancias del organizador y ahora editor. La versión contiene un verdadero banquete vocal, con sensacionales prestaciones de Hallenberg, Milanese e Invernizzi, magníficas por agilidad y sentido expresivo. La orquesta de Curtis es flexible y de vivaz línea cantable y la teatralidad otorgada a los recitativos no puede ser más idónea. Obligado para los interesados en la ópera barroca interpretada con conocimiento histórico.

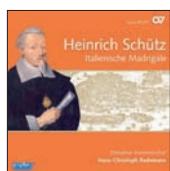
Enrique Martínez Miura

do por debajo de lo aceptable y que, en algunos casos, han resultado más que interesantes. La irregularidad, que todo hay que decirlo, también ha sido una compañera de viaje en todos los itinerarios propuestos hasta el momento. Y, por lo general, lo ha sido en todos aquellos casos en los que se ha producido la intervención del pianista Peter Laul. Lamentablemente, aunque no queramos establecer en modo alguno culpables —si es que queremos decirlo así—, una y otra vez acabamos por tener que admitirlo. En este álbum, por ejemplo, las lecturas que corresponden al conjunto de cuerda son no sólo plausibles sino interesantes. Dentro de una estética muy actual en cuanto al máximo cuidado con el que se deja aparecer el vibrato, sus propuestas son equilibradas. Los enfoques gozan de un *sensatez en tempi* que los convierte, si no en primerísimas opciones, sí en puntos de acercamiento completamente recomendables. Dinámicas que se adentran en la intensidad a la par que exploran el territorio más liviano dejan tras la escucha una impresión de redondez muy acertada. Sin embargo, al entrar en el maravilloso *Quinteto op. 44* las cosas se tuercen, si no fatalmente, sí lo bastante como para empañar la transparencia conseguida antes. El barullo de sus acordes iniciales resume bastante bien la conclusión general. Falta claridad y definición allí donde sobra un apresuramiento que, por momentos puede —como en el cuarto movimiento, por ejemplo— llegar a estropear toda la construcción. El resultado general deja una imagen de esbozo confuso que resta puntos al buen trabajo realizado en los *Cuartetos*.

Juan García-Rico

SCHÜTZ:

Madrigales italianos. CORO DE CÁMARA DE DRESDE. Director: HANS-CHRISTOPH RADEMANN. CARUS 83.237 (Diverdi). 2010. 57'. DDD. **PN**



Carus emprende la edición completa de las obras de Heinrich Schütz. El primer volumen de la serie es la reedición de la *Geistliche Chormusic*, que ya fue comentada en el nº 229 de la revista. En este vol. 2 se recoge su *Primo libro de madrigali*, recopilación de 19

madrigales italianos realizada en 1611 y enviada a su benefactor Mauricio de Hesse, que le había concedido una beca para estudiar en Venecia con Giovanni Gabrieli. Satisfecho debió de quedar el landgrave, pues le prorrogó la beca para un año más, año que no pudo completar a causa de la muerte de Gabrieli.

Al igual que ocurrirá con Haendel un siglo después, asombra la capacidad de un sajón para absorber y dominar las peculiaridades del estilo italiano y más singularmente veneciano en el caso de Henrico Sagittario Alemanno, pues así se hacía llamar Schütz en Venecia traduciendo literalmente su nombre.

En éste su primer trabajo y tal como era costumbre, utiliza textos de poetas de moda como Battista Guarini, Giambattista Marino o Alessandro Alighieri, que le dan vueltas a la delicia del amor, el dolor de la ausencia y demás tópicos. La excepción es el último madrigal de la recopilación, que titulado *Vasto mar* ensalza las virtudes del Gran Maurizio con texto del propio Schütz. También muy de la época. Lo importante es que ya se ponen en ellos de manifiesto los conocimientos de arquitectura musical con su sentido espacial, las alternancias de solo y *tutti* o los efectos de eco aprendidos de Gabrieli que son característicos del arte barroco y dejarán profunda huella en el estilo del Schütz tras regresar a Dresde.

Hans-Christoph Rademann y el Dresdner Kammerchor, que ya había tomado parte en el primer volumen, son maestro y conjunto dominadores de la obra de Schütz. La interpretación de sus madrigales italianos es magnífica en estilo y contrastes y la edición completa de su obra promete ser un hito discográfico.

José Luis Fernández

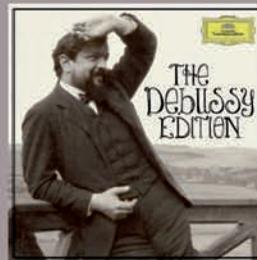
STRAUSS:

Ariadne auf Naxos. ERICH KUNZ (Mayordomo), WALTER BERRY (Maestro de música), AGNES BALSTA (Compositor), JAMES KING (Baco), GUNDULA JANOWITZ (Ariadne), EDITA GRUBEROVA (Zerbinetta). ORQUESTA DE LA ÓPERA DE VIENA. Director: KARL BÖHM. 2 CD ORFEO 817 1121 (Diverdi). 1976. 122'. ADD. **PM**



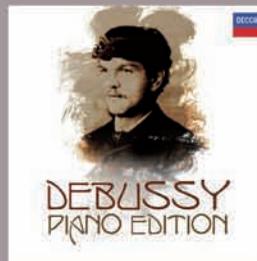
Estreno discográfico de esta producción legendaria que permanecía inédita en los

CLAUDE DEBUSSY 150º ANIVERSARIO



THE DEBUSSY EDITION

18 CDs



DEBUSSY: PIANO EDITION

Jean-Yves Thibaudet

6 CDs



DEBUSSY Y RAVEL

GRABACIONES COMPLETAS EN DG

Pierre Boulez

6 CDs



deutsche Grammophon.com



UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC GROUP

universalmusic.es



UNIVERSAL CLASSICS SPAIN

BÚSCANOS EN FACEBOOK



www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

También disponible en formato digital: www.universalclasico.es

archivos de la ORF. Encontramos, como siempre, la acostumbrada solvencia operística de Böhm, este straussiano consumado que aquí se nos muestra expresivo, brillante y vigoroso, y además consiguiendo un equilibrio, fluidez e idioma que eran la auténtica marca de la casa. Acompaña a los cantantes con su maestría habitual y éstos se muestran en todo momento cómodos y arropados por él. Posiblemente la estrella vocal de esta representación sea Edita Gruberova, cuya deslumbrante Zerbinetta de este mes de noviembre de 1976 le sirvió de trampolín para dar su salto internacional a todos los teatros de ópera. Su fenomenal fraseo, su timbre sublime, sus increíbles pitorescas vocales (óigase su difícil aria *Grossmächtige Prinzessin*), su comprensión del personaje y su encarnación en las tablas escénicas, hicieron que fuese la auténtica protagonista de la noche. Janowitz fue una Ariadne ideal por su canto puro, musical y entonadísimo, además de por su impecable actuación teatral. James King, apurado al principio, se muestra quizá poco melancólico e insinuante, como pide su parte, pero al final su brillo y potencia logran seducir a Ariadne y al público. Baltsa es un exaltado, brillante y apasionado Compositor, mientras que los papeles pequeños tienen a Berry, Kunz, Zednik y otros competentes habituales de la Ópera de Viena, a los cantantes-actores ideales para estos cometidos. Buena toma sonora y artículo de Andrea Seeböhm sobre esta velada en los tres idiomas de siempre.

Enrique Pérez Adrián

TURINA:

Obras para piano. VOL. 7. JORDI MASÓ, piano.
NAXOS 8.572455 (Ferysa). 2010. 66'.
DDD. **PE**



No se puede decir, ni m u c h o menos, que toda la música para piano de Turina sea digna de reconocimiento o de amplio conocimiento pero entre ese extenso catálogo hay alguna que otra pequeña joya. Una es la obra que abre este séptimo volumen de la integral que Jordi Masó viene grabando para Naxos, *Album de viaje*. Como otras obras de su autor, hay en

ella mucho de evocación, algo de descriptivo, otro poco de cierto pintoresquismo y bastante de buen trabajo como corresponde a un músico bien formado como fue Turina. Hay, por supuesto, y como siempre en esta colección, alguna sorpresa, como la *Sardana* de las *Evocaciones*, realmente interesante y del todo convincente en su (logrado) intento por evocar una manifestación folclórica de contornos bien definidos. En *Noche en la bahía de Palma*, la segunda parte de otro tríptico, *Mallorca*, Turina evoca al Chopin que pasó por Valldemossa en una deliciosa barcarola. En otros momentos, el folclore andaluz, el vasco, paisajes concretos y escenas más o menos pintorescas se cuelean en el pianismo de Turina como es habitual, e incluso el retrato de una persona, en este caso María Lejárraga en el *Retrato* que inicia el encantador *Album de viaje* al que nos referíamos al principio. Así pues, el Turina que ya conocemos lo escuchamos una vez más en esta séptima entrega y que, como es habitual y así lo apuntábamos, siempre nos depara alguna pequeña sorpresa. Masó está impecable como siempre y se esfuerza lo suyo en convencernos de la bondad de lo interpretado.

Josep Pascual

VREULS:

Sonatas para violín y piano nºs 1 y 2. ELIOT LAWSON, violín; DIANE ANDERSEN, piano.
CYPRES CYP4633 (Diverdi). 2010. 62'.
DDD. **PN**



El compositor belga Victor Vreuls vivió entre 1876 y 1944. Alguna lección recibió del malogrado Lekeu, su compatriota. Pero D'Indy fue su maestro muy pronto. Y muy pronto se vinculó a la Schola Cantorum. Siempre es bueno aprender, conocer, pero no estamos ante un gran compositor oculto por el olvido. Al menos a juzgar por estas dos piezas de belleza menor. Diatonismo puro en ambos casos, pero la cuestión no es esa. La *Primera Sonata* es de 1900, de un joven de apenas 24 años. Así que puede entenderse ese seguidismo de la música francesa posterior a la guerra franco-prusiana, como si Vreuls fuera un miembro más de la Société Nationale de Musique, sin nece-

sidad de ser francés... y cuando ya han desaparecido casi todos (queda Saint-Saëns, tiene 65 años). Pero el caso es que la *Segunda Sonata*, de 1923, sigue una pauta muy parecida. Sólo que ahora parece haber asimilado Vreuls a Franck y a D'Indy, incluso a Chausson. Es una música ancilar, que nos parece haber oído a menudo, y que no habíamos oído nunca. Hay una superioridad en la *Segunda Sonata*, pero no tanto en el primero movimiento, Animé, como en el marcado Lento, el tercero y último. Anderson y Lawson hacen lo que pueden, que no es poco: línea diáfana, acompañamiento en pie de igualdad, virtuosismo que no se superpone ni se impone, sino que sirve... Dos excelentes músicos al servicio de obras de interés limitado. Habrá que oír alguna de las obras invocadas de Vreuls para apreciar de veras a este compositor: *Jour de fête* y *Werther*, poemas sinfónicos de la primera década del siglo; u *Olivier le simple* y *Le songe d'une nuit d'été*, óperas de los años 20. Tal vez entonces...

Santiago Martín Bermúdez

RECITALES

MOJCA ERDMANN.

Soprano.
Mostly Mozart. LA CETRA.
Director: ANDREA MARCON.
DEUTSCHE GRAMMOPHPN 477 8979
(Universal). 2010. 71'. DDD. **PN**



La soprano alemana Mojca Erdmann obtuvo un clamoroso éxito en 2010 como protagonista femenina en el estreno de *Dionysos* de Wolfgang Rihm en el Festival de Salzburgo. Poco después, la todopoderosa Deutsche Grammophon se fijó en ella y le ofreció un contrato en exclusiva, cuyo primer resultado es este disco de presentación. Hay que decir que la joven cantante no era una absoluta desconocida, aunque aún no había alcanzado su consagración. En el recital, apreciamos a una cantante muy aplicada, que sigue inteligentemente los pasos de su más ilustre compatriota en la actualidad, Diana Damrau (y es probable que siga la misma línea de ésta, que ha evolucionado desde los papeles ligeros hacia otros más líricos), sorteando con mucha habilidad las exi-

gencias técnicas y musicales de este estilo. Por otra parte, la propia elección del repertorio —en el que encontramos “no solamente a Mozart”, como en el famoso festival del que seguramente ha tomado el título para el CD—, nos revela sus múltiples intereses. Encontramos así, junto a las arias de *Zaide* (donde observamos su temperamento dramático en el aria *Tiger*), Iliá, Susanna o Pamina, dos destacados números de *Iles dantades* de Antonio Salieri, otros dos de *Günther von Schwarzburg* de Ignaz Holzbauer (una espléndida ópera que gustaba mucho, por cierto, al genio salzburgués, y donde la soprano hamburguesa, seguramente por cantar en su idioma, sabe estar igualmente muy expresiva, y la voz adquiere una mayor gama de colores, como también le pasa en su emotiva Pamina), uno del *Amadis de Gaule* de Johann Christian, el hijo operístico de J. S. Bach —que tanto recuerda en su tono sereno y contemplativo a las óperas de Gluck—, o la maravillosa aria de *Nina, pazza per amore* de Giovanni Paisiello. Quizá donde más nos guste es en Zerlina, su tarjeta de presentación en muchos teatros (incluido el Met este año), a la que confiere un particular encanto, al igual que a Susanna. Estupenda la colaboración de la orquesta barroca La Cetra de Basilea, al mando de Andrea Marcon.

Rafael Banús Iruña

ANNE GASTINEL.

Violonchelista. *Obras de Franck, Debussy y Poulenc.* CLAIRE DESÉRT, piano.
NAÏVE V 5259 (Diverdi). 2011. 61'.
DDD. **PN**



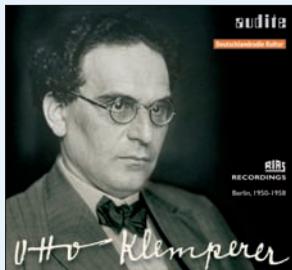
Nacida en 1971, la violonchelista francesa Anne Gastinel celebra sus 20 años en la profesión con cosas como esto: un disco con musicalidad intensa, con virtuosismo, y con una secuencia que guarda mucho sentido (desde la intensidad de Franck al humor o el guiño de Poulenc, pasando por la carga de profundidad del Debussy tardío). Hoy no le choca a nadie que la sonata para violín por antonomasia, la de César Franck, se oiga en alguna de sus transcripciones (violonchelo, flauta). Esta versión para violonchelo de Jules Delsart, bendecida por el propio Franck en vida, está hecha para virtuosos como Gastinel, que se ha

Audite

KLEMPERER EN EL BERLÍN DE POSGUERRA


OTTO KLEMPERER.

 Director. *Obras de*
Mozart, Beethoven, Mahler y Hindemith. SINFÓNICA DE LA RADIO DE BERLÍN. SINFÓNICA RIAS DE BERLÍN.

 5 CD AUDITE 21408 (Diverdi). 1950-1958. 285'. Mono/ADD. **Ⓜ PM**


Parecía obvio que Berlín volviese la mirada hacia Klemperer a partir de 1945, ya que el director había trabajado regularmente en dicha ciudad desde 1906 hasta 1933, fecha en la que tuvo que huir por las razones de todos conocidas. Este reencuentro con ciertos tintes de desagravio se tradujo en varias grabaciones de estudio y varios conciertos públicos dados en la capital alemana entre 1950 y 1958 (cuatro con la Orquesta de la Radio de Berlín que se incluyen en este álbum, y seis con la Filarmónica), todos ellos grabados por la RIAS (la radio del sector americano de Berlín). Recordemos que otros directores que habían permanecido en Alemania durante el período nazi —Jochum, Knappertsbusch, Böhm— fueron invitados con mucha más frecuencia a dirigir ambas orquestas). Las obras incluidas en este álbum

son las habituales en el repertorio del último Klemperer: un sólido, monumental, clarísimo y rocoso Beethoven (*Egmont*, *Segunda*, *Heroica*, *Pastoral* y *Tercer Concierto* con Hans-Erich Riebensahm); un claro, relativamente ligero, minucioso e idiomático Mozart que la Orquesta de la RIAS ya tenía suficientemente asimilado en estilo gracias a su director musical de entonces, Ferenc Fricsay (obertura de *Don Giovanni*, *Serenata nocturna K. 239*, y *Sinfonías n.ºs 25, 29 y 38*); sigue una plástica, irreal y de atmósfera casi mágica *Cuarta* de Mahler, aunque la RIAS de entonces no tenía la calidad de la Philharmonia, ni la soprano Elfride Trötschel era Elisabeth Schwarzkopf, elementos con los que Klemperer llevó esta obra a los estudios de grabación para EMI dos o

tres años después que ésta. No obstante, para ser una versión en vivo es un documento lo suficientemente acreditativo de este director como mahleriano consumado. La obra que cierra el álbum es la *Nobilissima visione* de Hindemith, autor que se vio atacado a menudo por el corrosivo humor del director, pero sus obras las dirigía a menudo y algunas de ellas las llevó a los estudios de grabación contra viento y marea.

En suma, un documento de un maestro excepcional dirigiendo su repertorio acostumbrado con orquestas distintas a la suya, y con resultados sobresalientes, como era previsible. Las grabaciones monofónicas son de calidad, basadas en las cintas originales de la RIAS; el reprocesado, impecable, y además hay un interesante artículo de Habakuk Traber (alemán-inglés) que informa ampliamente sobre estos conciertos de Klemperer en el Berlín de la década de los cincuenta. Recomendable para todos, aunque los seguidores de grandes directores y expertos en grabaciones históricas disfrutarán ampliamente con este álbum.

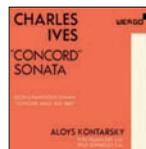
Enrique Pérez Adrián

atrevido con éxito con las integrales de las *Suites* de Bach, la *Sonatas* de Beethoven y Brahms o los *Conciertos* de Dvorák o Elgar, entre otras joyas del repertorio para este instrumento. El recital que nos ofrece aquí Gastinel con el magnífico apoyo y acompañamiento de Claire Désert desentraña el sentido de tres escuelas contiguas, aunque distintas.

Pensemos en Franck, como transcripción. Hay momentos (muchos: al final del segundo Allegro, por ejemplo) en que la línea desmiente el *tempo* o el clima, y ahí el violonchelo se comporta con mayor expresividad en el susurro y la transición que lo que suele hacer el violín. Si la transcripción con flauta suele “recordarnos” el original, la transcripción para violonchelo a menudo “nos parece” ese original y con ello olvidamos el de la línea violinística. Acaso pueda eso contrariar al aficionado. Dejemos constancia de que, en rigor, la lectura de Gastinel y Désert, para violonchelo y no para vio-

lín, *es otra*. Otra obra, aunque nos recuerde la de siempre.

Pasar de Franck a Debussy es ir de la noche al día, o al contrario. Franck es el amplio aliento, Debussy es lo despojado; Franck es el desarrollo, Debussy es la secuencia de motivos con horror al desarrollo. Y pasar a Poulenc es de nuevo ir a otro planeta: Poulenc querría mantenerse fiel, todavía en esos años de ocupación y posguerra, a su desenfado propiciador de la *musique meuble* de los años veinte, y consigue un compromiso. Lo asombroso es la naturalidad con la que el virtuosismo de Gastinel (de concepto, no sólo de agilidad) desgrana tres inspiraciones tan distintas. Gastinel, apoyada en el (también) virtuosismo refinado de Claire Désert, parece dar una lección que podría llamarse “70 años de música francesa”. Que no es sólo lección, sino un recital de gran musicalidad, retenido, nada gesticulante, medurado y que te llega dentro.

Santiago Martín Bermúdez


La quinta entrega de la serie coordinada por Earle Brown, y que viene editando el sello Wergo, es posiblemente la del repertorio más variado y, como siempre en este ciclo, supone una ocasión excelente para recobrar unas interpretaciones que se han convertido en canónicas. Los

registros que sirven de soporte son de 1962, en el caso de los discos de Gazzelloni y la *Sonata* de Ives, y de 1972, en el de las obras del Sonic Arts Union. Son, para regocijo del coleccionista, grabaciones que mantienen intacta su calidad de referencia. En el caso del programa de Severino Gazzelloni, habría que convertir su escucha en tarea obligada para los jóvenes estudiosos de la flauta contemporánea, que hallarán un modo asombroso de unión entre la fidelidad a unas partituras novedosas en aquel momento y la capacidad para insuflar un aliento poético de primer orden a unas piezas que, para muchos, han podido pasar a la pequeña historia de la modernidad musical como rarezas y no exentas de especulación. Al contrario, se trata de una música, la integrada en este programa, que demuestra el arte de lo ínfimo, del pequeño detalle, poniendo en valor al sonido mismo. Solamente la monolítica pieza de Matsudaira, *Somaksab*, se separa de este buen gusto por el material sonoro. *Honeyrêves*, de Maderna, *Le merle noir*, de Messiaen, *Gymel*, de Castiglioni (en las que el piano de Kontarsky aporta un halo de profundidad) o la imprescindible *Sequenza I*, de Berio, conservan un aura de misterio y musicalidad que no se marchita con el tiempo.

El álbum de 1972 *Sonic Arts Union: Electric Sound* casi viene a ser una extravagancia en esta serie de discos históricos, pues no es normal encontrar en un sello como Wergo material de esta naturaleza, en donde la nota escrita en la partitura desaparece en favor de la experiencia extrema con el sonido. Sonic Arts Union es una de las muchas aventuras vividas por los grupos de improvisación y electrónica en vivo en el paso de los años 60 a los 70. Aunque aparecen aquí como músicos “electróni-

VARIOS

EARLE BROWN CONTEMPORARY SOUND SERIES. Vol. 5.

Obras de Evangelisti, Castiglioni, Berio, Messiaen, Matsudaira y Maderna. SEVERINO GAZZELLONI, flauta; ALOYS KONTARSKY, piano. WERGO 6942 2 (Diverdi). 1962. 37'. DDD. **Ⓜ PM**

SONIC ARTS UNION: ELECTRIC SOUND.

Obras de Lucier, Ashley, Behrman y Mumma. A. LUCIER, R. ASHLEY, D. BEHRMAN, G. MUMMA, electrónica; CYNTHIA LIDDELL, MARY ASHLEY, BARBARA LLOYD, voces; ALOYS KONTARSKY, piano. WERGO 6940 2 (Diverdi). 1972. 46'. DDD. **Ⓜ PM**

IVES:

Sonata Concord. ALOYS KONTARSKY, piano; THEO PLÜMACHER, viola; WILLY SCHWEGLER, flauta. WERGO 6941 2 (Diverdi). 1962. 36'. DDD. **Ⓜ PM**

cos”, los componentes del grupo van a ser, en cuanto el ensemble desaparezca, nombres fundamentales de la vanguardia norteamericana. Aun así, cada obra aquí contenida da una idea muy aproximada de la estética que defenderá cada uno en lo sucesivo. Lucier maneja el espacio como un elemento principal en sus *performances*. Por eso una pieza como *Vespers*, que no se encuentra entre lo mejor del autor, tiene como finalidad, según explica el propio Lucier, la orientación acústica por medio del uso del eco, de la reverberación. El minimalismo de Lucier contrasta con el empleo de las voces por parte de Ashley en lo que es un magnífico adelanto de sus monodramas, sus videóperas: *Purposeful lady slow afternoon*. A Behrman y a Mumma les une el gusto por el exceso, por la saturación de las sonoridades, gesto habitual, por otra parte, en Sonic Arts Union. Sus piezas tal vez sean las más representativas de aquella estética a contracorriente. En los años siguientes, Behrman dulcificará su estilo, alternará lo instrumental con el aparato electrónico, pero Mumma será fiel a esta manera casi apocalíptica de tratar el material.

Al igual que ocurre con Gazzelloni en el disco para flauta, la lectura de Kontarsky de la pieza paradigmática para piano de Charles Ives, es otro momento histórico. Titulada *Piano Sonata n.º 2 “Concord, Mass., 1840-1860”*, la obra, uno de los faros de la música de la primera mitad de siglo, encuentra en el intérprete alemán un lector ideal, sabiendo situar esas sonoridades tan dispares, excéntricas en su momento, en un marco de modernidad que era, justamente, lo que se buscaba en esta serie de grabaciones. Téngase en cuenta que la *Sonata* de Ives era, en aquellos años 60, una obra llena todavía de gestos considerados como inejecutables. Hizo falta que, tras el “descubrimiento” de la pieza por Kirkpatrick, en 1939, la obra perdiera su aura de dificultad y se encumbrara como un modo vanguardista de hacer dialogar temas musicales de la más diversa procedencia: nace el *collage*. El aporte que hacen a esta grabación el flautista, Willy Schweger, y la viola de Theo Plüma, añaden un tono más de extrañeza a esta obra que parece desafiar al tiempo.

Francisco Ramos

THE FLUTE KING.

Música de la Corte de Federico el Grande. EMMANUEL PAHUD, flauta; TREVOR PINNOCK, clave. KAMMERAKADEMIE POTSDAM. 2 CD EMI 50999 0 84220 2 6. 2011. 146'. DDD. PN



Edición concebida a la mayor gloria de dos reyes. Uno de verdad, Federico el Grande de Prusia, melómano y entusiasta flautista y otro simbólico, considerado como uno de los actuales reyes del instrumento, el flautista suizo Emmanuel Pahud, que ocupa uno de los dos primeros atriens en la Filarmónica de Berlín. El otro, Andreas Blau, se dedica más a la enseñanza que a actuar como solista.

Los dos discos están dedicados a obras escritas por el propio Federico II más una compuesta por su hermana menor la princesa Anna Amalia y por una buena serie de compositores relacionados con la corte, bien por haber estado a su servicio (el maestro del rey Johann Joachim Quantz, Franz Benda, Carl Philipp Emanuel Bach y otros) o por haber tenido otro tipo de

relación como la bien conocida de Johann Sebastian Bach a raíz de su célebre visita al palacio Sans-Souci que dio lugar a la composición de la *Ofrenda musical*, cuya sonata en trío para flauta se incluye también.

El primero de los discos contiene conciertos para flauta, orquesta de cuerda y continuo. El segundo está dedicado a sonatas para flauta y continuo e incluso una para flauta sola, más la citada sonata en trío del viejo Bach. La orquesta es la Kammerakademie de Potsdam y en el continuo encontramos en todos los casos el clave de Trevor Pinnock al que se une el violonchelo de Jonathan Manson en las sonatas, siendo Matthew Truscott el violinista en el trío-sonata de la *Ofrenda musical*.

Todas las interpretaciones son de gran calidad y ceñidas al estilo de la época, aunque la flauta de Pahud sea un instrumento moderno manejado con un extraordinario virtuosismo. La edición ofrece, además de una muy agradable audición una panorámica bastante completa de la música escrita en la corte de Federico II para el instrumento favorito del rey.

José Luis Fernández

Gidon Kremer

SIN PESTAÑEAR**EDICIÓN LOCKENHAUS.**

Obras de Franck, Janáček, Caplet, Strauss, Poulenc, Schulhoff, Stravinski, Shostakovich y Messiaen. GIDON KREMER, violín. KREMERATA BALTICA. SIMON RATTLE. CUARTETO HAGEN. 5 CD ECM New Series 2190-94 (Diverdi). 1981-2008. 281'. DDD. PN

Gidon Kremer actúa como catalizador en el Festival de Lockenhaus, del que ha sido organizador, consejero, archivero, productor y, por descontado, músico activo. La alargada sombra de su imponente personalidad se proyecta sobre los músicos que ha aglutinado en torno a sí en el acontecimiento vera-

niego a lo largo de las tres décadas durante las que ha estado al frente. Lo mejor de todo ese tiempo ha venido siendo captado por el sello de Manfred Eicher y puesto en una caja tan espartana en presentación como valiosa en contenido. El repertorio, sin poder entrar aquí a dar detalles, se circunscribe a un variado universo camerístico que va desde el *Quinteto con piano* de César Franck o el *Primer Cuarteto* de Janáček hasta las *Tres pequeñas liturgias de la Presencia Divina* de Messiaen, pasando por los *Cuartetos n.ºs 13 y 14* de Shostakovich y otras muchas obras que complementan cada uno de los cinco pro-

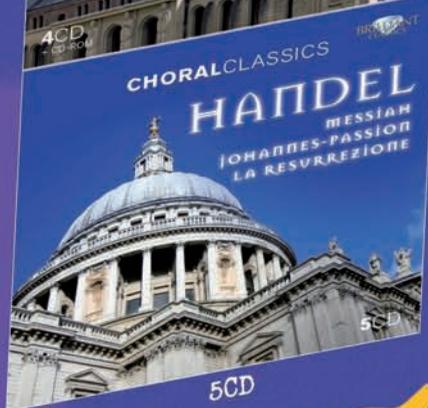
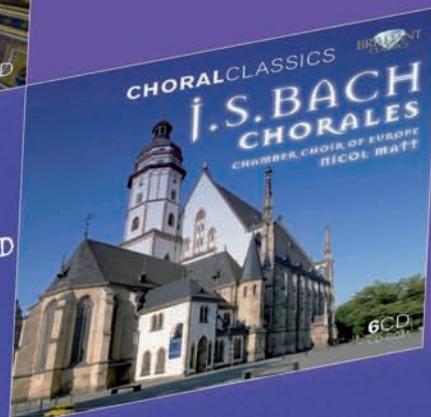


gramas. Interpretativamente todo es bueno, si bien hay momentos que, ya sea por su intensidad o por la espontaneidad conseguida en el momento, merecen la excepcionalidad rotunda en su valoración. Entre estos últimos, no podemos olvi-

dar las lecturas de los Hagen junto a Tabea Zimmermann y Alexandre Rabinovich, o las de la Kremerata Baltica guiada para la ocasión por las batutas de Roman Kofman y Simon Rattle. Entre tanto festín, la joya nos la encontramos en el segundo de los dos discos dedicados a Shostakovich y se la debemos a los arcos del propio Kremer, Zehetmair, Kashkashian, Imai y Geringas. Los cinco discos que contiene la caja se escuchan sin pestañear. Aunque hubiese tenido diez, los habríamos puesto uno tras otro sin parar ni para estirar las piernas. Excelso cofre.

Juan García-Rico





MÚSICA

SACRA

-25%

Partituras inmortales de Handel, Palestrina, Bach... en una selección imprescindible de la mejor música sacra de todos los tiempos. Ahora con el 25% de descuento. Sólo en los catálogos de Brilliant Classics y Newton Classics.

Promoción válida del 1 de marzo al 30 de abril de 2012.



www.espaciodemusica.elcorteingles.es/clasica



www.elcorteingles.es su tienda de música en internet

Leonard Bernstein

PURO BERNSTEIN

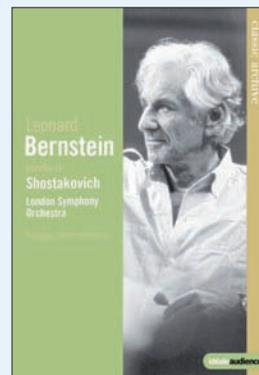
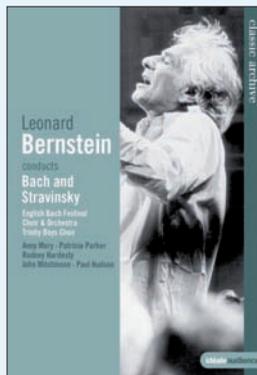
BACH: Magnificat.

STRAVINSKI: Misa. ANNY MORY, soprano; PATRICIA PARKER, mezzo; RODNEY HARDESTY, contratenor; JOHN MITCHINSON, tenor; PAUL HUDSON, bajo. CORO Y ORQUESTA DEL ENGLISH BACH FESTIVAL. Director: LEONARD BERNSTEIN. Director de vídeo: BRIAN LARGE. IDÉALE AUDIENCE 3085308 (Ferysa). 1977. 54'. **PN**

**SHOSTAKOVICH:**

Sinfonía nº 5. SINFÓNICA DE LONDRES. Director: LEONARD BERNSTEIN. Director de vídeo: HUMPHREY BURTON. IDÉALE AUDIENCE 3085318 (Ferysa). 1966. 54'. **PN**

Dos nuevos DVDs de Leonard Bernstein del máximo interés, aunque el primero de ellos tenga algún inconveniente como la peculiar concepción del *Magnificat*, con *tempi* caprichosos y discutibles aportaciones vocales y corales, si bien, como siempre con este director, la convicción y fe en esta música sean absolutas. Idéntica entrega es incluso palpable en Stravinski, con un discurso claro y límpido, sonoridades ligeras y refinadas y absoluto equilibrio y máximo aprovechamiento del coro y orquesta del Festival Bach (la obra está escrita para coro mixto —aquí, coro infantil y coro masculino— y doble quinteto de viento). Esta *Misa* no es novedad en la discografía de Bernstein, ya que ya



había sido publicada en formato audio acoplada con *Les noces* en Deutsche Grammophon. Lo que sí son estrenos son ambas filmaciones, perfectas, como todas las de Brian Large, publicadas ahora por primera vez.

La *Quinta* de Shostakovich es otra extraordinaria marca de la casa, como ya hemos visto repetidamente en la discografía de *Lenny*. La que nos trae ahora este DVD es una filmación de Humphrey Burton de un concierto de Bernstein al frente de la Sinfónica de Londres en diciembre de 1966, más cinco minutos de ensayos ya conocidos en los DVDs de Teldec dedicados a grandes directores. La versión, fulgurante, magnética, intensísima y de un lirismo a veces desolado (óigase el movimiento lento), es, exactamente igual que las que tiene con la Filarmónica de Nueva York (Sony, Orfeo), de una perfección técnica incompara-

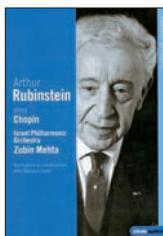
ble, y además de una coherencia y rigor absolutos. Nada que enviar a los grandes recreadores de esta obra, Mravinski incluido, diríamos incluso que está a su mismo nivel. Excelente la película de Burton y toma de sonido que quizá acusa el paso de los años, pero sin ningún menoscabo en lo que respecta a la claridad de texturas y planos de la orquesta. Recomendación entusiasta para cualquiera que disfrute con esta música, una de las grandísimas recreaciones de la *Quinta* de Shostakovich.

En suma, dos fenomenales vídeos de Leonard Bernstein, especialmente el de la *Quinta* de Shostakovich, que no hay que dejar escapar bajo ningún concepto. La discutible aproximación al *Magnificat* de Bach se compensa con la convincente y equilibrada recreación de la *Misa* de Stravinski.

Enrique Pérez Adrián

CHOPIN:
Concierto para piano y orquesta nº 2 en fa menor op. 21. Polonesa nº 6 en la bemol mayor op. 53 "Heroica".

ARTUR RUBINSTEIN, piano. FILARMÓNICA DE ISRAEL. Director: ZUBIN MEHTA. IDÉALE AUDIENCE 3079638 (Ferysa). 1968. 91'. **PN**



El mayor atractivo de este documento es bien evidente: se llama Artur Rubinstein y era tan admirable pianista como personaje magnético que engancha en una entrevista desde los primeros segundos. Tiene un sentido del humor, una vitalidad, una alegría

contagiosa en todo lo que hace y dice. Lástima que el espectador tendrá que entender inglés, porque la entrevista, que ocupa la mayor parte del documento, carece de subtítulos a nuestro idioma. Con todo, el fluido y excelente inglés (si exceptúa uno la pronunciación) del polaco es muy fácil de entender. En resumen, una delicia de entrevista, desde las historias sobre su edad real y el pasaporte hasta las que se relacionan con su talento precoz y su relación con figuras legendarias como Joachim, pasando por su instinto observador o la poca tendencia a la práctica y el estudio. Por cierto, Rubinstein, que contaba 81 años en ese momento, exhibe una vitalidad, salud y memoria simplemente insultantes. Respecto al concierto en sí, se trata de una velada con el enton-

ces joven Zubin Mehta (32 años en aquel momento) y la Filarmónica de Israel, grabada en el Royal Festival Hall londinense en 1968. Filmación de plausible calidad visual y sonora, en blanco y negro, con una interpretación que por parte de Rubinstein cuenta con toda la refinada elegancia, belleza de sonido y mesura en el rubato (esto es, sentimiento sin sentimentalismo) que uno espera del Rubinstein más maduro. Interpretación de indudable autoridad y encanto, siempre impregnada de esa luminosidad que era señal indiscutible de este irrepitible artista, pequeño en el físico pero de un carisma descomunal. El entusiasmo del público obliga a la propina, y la *Polonesa Heroica* difícilmente podría haber obtenido una lectura de mayor grandeza y elegancia

aristocrática. Hay que decir que existe otro DVD de Deutsche Grammophon, filmado en 1975 (8 años después), en el que además del *Segundo* de Chopin, y de una entrevista (subtitulada en español) con Robert MacNeil, se incluyen el *Segundo* de Saint-Saëns y el *Concierto* de Grieg, todos ellos acompañados por la Sinfónica de Londres bajo la batuta de André Previn. Sonido e imagen (en color) son preferibles, pero éste que ahora se ofrece tiene más brío juvenil y además, pese a la carencia de subtítulos, tiene mucho de impagable en la entrevista con ese conversador extraordinario que era Rubinstein. Conclusión: no se lo pierdan.

Rafael Ortega Basagoiti

MAYR:

Medea in Corinto. NAJDA MICHAEL (Medea), RAMÓN VARGAS (Giasone), ALASTAIR MILES (Creonte), ALEX SHRADER (Egeo), ELENA TSALLAGOVA (Creusa). CORO Y ORQUESTA DE LA OPERA ESTATAL DE BAVIERA. Director musical: IVOR BOLTON. Director de escena: HANS NEUENFELS. Director de vídeo: THOMAS GRIMM. 2 DVD ARTHAUS 101 578 (Ferysa). 2010. 199'. **PN**



Con nítida definición de los personajes unida a la elevad dirección de actores, más basada en el mito original que en la obra mayriana, Neuenfels expone una sucesión de escenas de una crueldad casi patológica, de un sadismo a menudo gratuito, que poco tienen que ver con la música amable a veces, bella siempre, tendente al lucimiento vocal y dramático (sobre todo en el caso de la protagonista) del cantante. La obsesión directoral por mover a gigantes acaba por embarullar, molestar, recargar y dificultar el disfrute de la ópera. La fealdad del espectáculo se extiende a decorados y vestuario. La fascinante Michael, una de las mejores cantantes-actrices hoy en rodaje, con un repertorio algo disgregado (Eboli, Iphigénie, Salome, Carmen, Tatiana, la Medea de Cherubini, etc.), a la que le gustan los desafíos y los personajes que demandan una enorme entrega, está realmente impacante. Dominando el escenario, con unos medios nada extraordinarios pero vocalmente segura y un poco menos dentro del estilo, su Medea es de un impo-

nente impacto visual al que colabora incluso con su generosa expresión corporal (fue una destacada gimnasta alemana). Sólo por disfrutar de ella merece la pena acercarse a este vídeo. Pero hay más valores: Tsallagova, voz cercana a la *soubrette* pero con cierto brillo y suficiente expansión, aprovecha su exquisita aria con *obligato* de arpa y luego se desenvuelve con comodidad en el resto de la obra. Shrader soporta con ahínco la parte jugada de su papel (escrito para Manuel García) y sabe desenvolverse en el estilo, igual que Vargas aquí en plan baritenor (Giasone lo estrenó Andrea Nozzari) echando mano a su envidiable oficio y experiencia, aunque no logre lucirse tanto como en otras partes más centrales de registro que suele interpretar. Miles, descrito por el regista de manera un tanto desagradable, entre mezquina y cómica, sale adelante sin evidentes problemas ni de canto ni de extensión, ya que en realidad Creonte está concebido para la clase de voz que es la suya, la de un bajo cantante. Bolton se mueve a gusto en este repertorio y lo demuestra con una dirección musicalísima, colorista y nítida.

Fernando Fraga

VERDI:

Falstaff. BERND WEIKL (Falstaff), CARLOS AGUIRRE (Ford), STEFFEN SCHANTZ (Fenton), ADELHEID FINK (Alice), ARLETTE MEISSNER (Nannetta), YANYU GUO (Quickly), WIOLETTA HEBROBOWSKA (Meg), JOHN PICKERING (Cajus), MARIAN HENZE (Bardolfo), ALEXIS WAGNER (Pistola). CORO Y ORQUESTA DEL PFALZTHEATER KAISERLAUTERN. Director musical: UWE SANDNER. Director de escena: BERND WEIKL. Directora de vídeo: ELLEN FELLMANN. ARTHAUS 101 537 (Ferysa). 2010. 118'. **PN**



El ya veterano barítono vienés Bernd Weikl ha montado en esta delirante función un auténtico homenaje a sí mismo: dirige la escena, canta y se autoparodia manejando durante todo el tiempo un muñeco que es fiel copia suya, una inerte marioneta que le acompaña como un doble. En cierto modo esta representación recuerda a la de Wallonie que hace unos meses enjuiciábamos en estas páginas: todo es un con-

tinuo jubileo, con personajes silentes que animan las idas y venidas, con gestos y gesticulaciones pretendidamente hilarantes en torno a una acción que, de por sí, es suficientemente autónoma y divertida sin necesidad de postizos aditamentos que lo único que hacen es molestar. Lo curioso es que tanto Poda, en Valonia, como Weikl en Kaiserlautern emplean algunos elementos comunes. Por ejemplo, un gorila.

El reparto es mediocre. Weikl, que fue un estupendo barítono de carácter, que trazó excelentes retratos de Hans Sachs o de Amfortas, tenía ya en estas funciones 68 años, una edad casi proveyta. Es cierto que el cantante conserva todavía algunas de las cualidades que lo hicieron famoso, como cierta prestancia tímbrica y el sentido de la frase; pero no lo es menos que su voz está agostada, que su emisión es casi siempre engolada, que sus medias voces son áfonas, que sus pianos son ahogados, que suda tinta china, que a veces declama en exceso, que no para de mirar al director y que no mantiene el legado justo. Los demás no pasan en el mejor de los casos el aprobado raspado.

Siendo generosos, podemos salvar a Yanyu Guo, una voz interesante de mezzo, pero ayuna de estilo en su encarnación de Quickly; o a Adelheid Fink. Guapa y bien plantada pero de timbre gutural escasamente atractivo. El Fenton de Schantz es poco soportable: no coloca ni a tiros una voz en principio potable. Carlos Aguirre es un Ford apuesto y creíble, pero su voz baritonal se ve aquejada por un exagerado vibrato y una evidente cortedad en el agudo. Todo el equipo es dirigido muy aseadamente, con gesto no exento de vigor y unos *tempi* muy aceptables, sin que se produzcan graves desigualdades en el encaje, por Uwe Sandner.

Arturo Reverter

VERDI:

La fuerza del destino. NINA STEMME (Leonora), SALVATORE LICITRA (Don Alvaro), CARLOS ÁLVAREZ (Don Carlo), ALASTAIR MILES (Guardiano), NADIA KRASTEVA (Preziosilla), TIZIANO BRACCI (Melitone). CORO, ORQUESTA Y BALLET DE LA ÓPERA DE VIENA. Director musical: ZUBIN MEHTA. Director de escena: DAVID POUNTNEY. Director de vídeo: KARINA FIBICH. 2 DVD CMAJOR 708108 (Ferysa). 2008. 161'. **PN**

Montaje intemporal en el que el vestuario, el único capaz de



orientarnos en una escenificación casi desnuda de objetos, logre indicarnos época o lugar de la acción. Una acción en la

que domina la presencia constante de *Don Carlo*, dando con ello cierta unidad y significación al conjunto. Claro está que con estos presupuestos, Pountney se centra en la dirección de actores, encontrando en los cantantes un buen complemento, aunque desigual, a sus intenciones. En general su concepto tan poco naturalista acaba convenciendo si el oyente-vidente se deja llevar sin más preocupaciones por esa visión (¿psicoanalítica?) del regista, máxime si cuenta a su favor con una vibrante sonoridad que desde el foso comunica Mehta al frente de, ya se sabe, una impecable filarmónica vienesa. Domina el escenario, y no sólo físicamente, Carlos Álvarez en una noche esplendorosa de salud vocal y de intenciones que parece contagiar a sus compañeros de aventura: una Stemme capaz de darle a Leonora suficiente significado en su atormentada vertiente expresiva, uno de los papeles italianos, mejor verdianos por encima de Amelia o Aida que mejor le convienen, visto resultados, a una voz aunque dotada poco italiana. Licitra asombra por la seguridad (en lo lírico) e ímpetu (en lo dramático) que facilita a Don Alvaro, cualidades que no ha mostrado a menudo a lo largo de su frustrada carrera, pese a contar como punto de partida con una de las voces más adaptables a este tipo de personajes. Miles cumple como de costumbre en un Guardiano sólo a veces necesitado de mayor suntuosidad o solemnidad vocales y Bracci cuenta con los medios y la vis cómica suficiente para sacar adelante sin apuros a Melitone. Krasteva deja mejor recuerdo por su sensual presencia física que por meritos musicales, en parte porque sus momentos son los menos conseguidos escénicamente por Pountney quien, incluyendo el a menudo descartado dúo entre Alvaro y Carlo (*Né gustare m'e dato*) lo cambia caprichosamente de lugar: otro dato para orientar por donde van los tiros en esta propuesta: originalidad o reinención a cualquier precio la cual, por otro lado, facilita la realización visual.

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS

- Ashkenazi, Vladimir y Vovka.** Pianistas. Obras de Musorgski, Rachmaninov y Glinka. Decca.63
- Bach:** *Cantatas 82, 169, 200.* Scholl/Schröder. Decca.51
- *Conciertos para clave BWV 1052, 1053.* Martin/Cöhen-Akenine. Cypres.50
- *Magnificat.* Mory, Parker, Hudson/Bernstein. Idéale Audience.70
- *Partitas 1, 2.* Dinners-tein. Sony.50
- *Suites francesas e inglesas.* Rannou. Zig-Zag. . .50
- *Suites para orquesta.* Müllejans/ Von der Goltz. Harmonia Mundi.52
- *Variaciones Goldberg.* Gómez. Vanitas.51
- Backhaus, Wilhelm.** Pianista. Obras de Brahms. Profil.48
- Beethoven:** *Concierto para violín.* Faust/Abbado. Harmonia Mundi.52
- *Cuartetos op. 59.* Kuijken. Challenge.51
- Bolet, Jorge.** Pianista. Obras de Beethoven, Liszt y otros. Appian.48
- Braga Santos:** *Concierto para viola.* Caussé/Amigo. OEx.52
- Brahms:** *Lieder.* Vol. 3. Bode/Johnson. Hyperion.53
- Bruckner:** *Sinfonía 0.* Blunier. MDG.47
- *Sinfonía 3.* Sanderling. ICA.53
- *Sinfonía 5.* Wand. ICA.48
- *Sinfonía 9.* Norrington. Hänssler.54
- *Sinfonía 9.* Mandeal. Hallé.47
- *Sinfonías 4, 7.* Venzago. CPO.47
- *Sinfonías 4, 7, 9.* Schaller. Hänssler.47
- Cavalli:** *Vespro.* Dickey/Toet. Glossa.54
- Chaikovski:** *Concierto para violín.* Chen/Harding. Sony.54
- Chopin:** *Concierto para piano 2.* Rubinstein/Mehta. Idéale Audience.70
- *Sonata 3.* Wunder. DG.55
- *Valses.* Hough. Hyperion.54
- Corona áurea.** Bonet. Columna Música.46
- Donizetti:** *Lucia di Lammermoor.* Dessay, Beczala, Sulimski/Gergiev. Mariinsky.54
- *Maria di Rohan.* Stoyanova, Bros, Purves/Elder. Opera Rara.55
- Durán-Loriga:** *Petit ensemble bleu.* Serrate. Verso. .55
- Earle Brown Contemporary Sound Series.** Vol. 5. Obras de Evangelisti, Castiglioni y otros. Gazzelloni/Kontarsky. Wergo.67
- Edición Lockenhaus.** Obras de Franck, Janáček y otros. Kremer. ECM.68
- Erdmann, Mojca.** Soprano. Mostly Mozart. DG. . . .66
- Ferrari:** *Suite hétéroclite.* Schrammel. Wergo. . . .56
- Flute King.** Música de la Corte de Federico el Grande. Pahud/Pinnock. EMI. 68
- Frescobaldi:** *Edición completa.* Loreggian. Brilliant.56
- Gastinel, Anne.** Violonchelista. Obras de Franck, Debussy y Poulenc. Naïve.66
- Gieseking, Walter.** Pianista. Obras de Beethoven. Naxos.48
- Glazunov:** *Conciertos.* Serebrier. Warner.57
- Golijov-Grau:** *Nazareno.* Labèque/Harth-Bedoya. DG.57
- Gómez:** *Canciones.* Tonna/Robaina. Verso. .57
- Granados:** *Goyescas.* Pérez. Mirare.58
- Gurlitt:** *Wozzeck.* Hermann, Lindsey, Schariner/Albrecht. Crystal.45
- Haendel:** *Antes de "El Mesías".* Casanova. Verso. .57
- Hässler:** *Obras para clave.* Benuzzi. Brilliant.58
- Hosokawa:** *Landscape V.* Liebreich. ECM.58
- Ives:** *Sonata Concord.* Kontarsky Wergo.67
- *Sonatas para violín.* Hahn/Lisitsa. DG.59
- Klemperer, Otto.** Director. Obras de Mozart, Beethoven y otros. Audite. . . .67
- Lipatti, Dinu.** Pianista. Obras de Bach, Chopin y otros. Naxos.48
- Liszt:** *Sonata.* Guy. Zig-Zag.58
- Lutoslawski:** *Obras vocales.* Gardner. Chandos.59
- Mahler:** *Sinfonía 1.* Leinsdorf. ICA.48
- *Sinfonía 2.* Jurowski. LPO.60
- *Sinfonía 6.* Pappano. EMI.60
- Martí i Cristià:** *Recordances.* Blanch. La Mà de Guido.60
- Martinu:** *Canciones.* Vol. 1. Wallingerová/Koukl. Naxos.60
- Mayr:** *Medea in Corinto.* Michael, Vargas, Miles/Bolton. Arthaus.71
- Mendelssohn:** *Trío 1.* Smetana. Supraphon.61
- Mozart:** *Bodas de Fígaro.* Varios.42
- *Bodas de Fígaro.* D'Arcangelo, Damrau, Spagnoli/Korsten. Arthaus. . . .44
- *Bodas de Fígaro.* Rey, Tézier, Frittoli/López Cobos. Teatro Real.44
- *Conciertos para piano 19, 23.* Grimaud. DG. .61
- *Conciertos para piano 24, 25.* Brautigam/Willens. BIS.61
- Nao de China.** Bonet. Columna Música.46
- Nebra:** *Iphigenia en Tracia.* Almajano, Espada Andueza/Moreno. Glossa. . . .62
- Nono:** *Risonanze erranti.* Heusinger. Neos.61
- Nyman:** *Facing Goya.* Böwe, Angel, Summers/Nyman. MN. .62
- Rachmaninov:** *Sonata 1.* Ashkenazi. Decca. . . .63
- Rachmaninov, Sergei.** Pianista. Obras de Beethoven, Mendelssohn y otros. Naxos.48
- Ravel:** *Obras para violín y piano.* Ibragimova/Tiberg-hien. Hyperion.62
- Saint-Saëns:** *Conciertos para violín.* Hoelscher/Dervaux. Brilliant.64
- Scarlatti:** *Tolomeo e Alessandro.* Hallenberg, Milanesi, Ek/Curtis. Archiv. . . .64
- Schubert:** *Lieder.* Güra/Berner. Harmonia Mundi. .45
- *Quinteto de cuerda.* Tokio/Watkin. Harmonia Mundi.63
- Schumann:** *Cuartetos.* Gringolts. Onyx.64
- *Myrthen.* Brown, Bauer/Hielscher. Naxos.63
- *Sinfonía 2.* Munch. ICA.48
- Schütz:** *Madrigales italianos.* Rademann. Carus. . . .65
- Shostakovich:** *Sinfonía 5.* Bernstein. Idéale Audience.70
- Sonic Arts Union.** Obras de Lucier, Ashley y otros. Mumma/Kontarsky. Wergo.67
- Strauss:** *Ariadne auf Naxos.* Berry, Baltsa, Janowitz/Böhm. Orfeo.65
- Turina:** *Obras para piano.* Vol. 7. Masó. Naxos. . .66
- Verdi:** *Falstaff.* Weikl, Aguirre, Fink/Sandner. Arthaus.71
- *Forza del destino.* Stemme, Licitra, Álvarez/Mehta. Cmajor.71
- Vreuls:** *Sonatas para violín.* Lawson/Andersen. Cypres.66

¿no encuentra sus discos?

D I V E R D I . C O M

La Constitución de 1812 y la música

El 19 de marzo se celebró el bicentenario de la Constitución de 1812, un primer paso hacia la modernización jurídica del país. La más extensa de nuestras cartas magnas recoge principios aún vigentes en la actualidad, como la soberanía popular, la división de poderes, el derecho de representación, la libertad de prensa e imprenta, la libertad personal, la integridad física (se prohibía el tormento), la inviolabilidad del domicilio y el derecho de hábeas corpus. Estas novedades hicieron de ella un articulado de gran influencia en Europa e Iberoamérica y un ideal progresista muy presente en la política española durante décadas.

El texto en sí estuvo en vigor durante muy poco tiempo, pero enseguida se convirtió en un referente: sentó una serie de precedentes que cuajaron desde el segundo cuarto del siglo XIX. Este dossier presenta las consecuencias de la Pepa en la vida musical española de esa centuria, enmarcadas en el contexto nacional e internacional en el que se desarrollaron.

Beatriz C. Montes

La música europea hacia 1812

EL NACIMIENTO DE LA CONTEMPORANEIDAD

Las revoluciones política e industrial que acabaron con el Antiguo Régimen modificaron por completo la vida cotidiana en Europa, iniciando un proceso del que somos herederos. Consecuentemente, la vida musical sufrió una profunda transformación que afectó por igual a valores, prácticas, repertorios e instituciones. Como señaló en su momento el musicólogo norteamericano Alexander L. Ringer, el fenómeno determinante en este período fue el proceso de profesionalización de la práctica musical, que acompañó la organización del mercado según una orientación plenamente capitalista. De manera muy sucinta y desde la perspectiva del estatus social de los músicos, podemos identificar esa transformación con la sustitución del criado, dependiente de la voluntad de su patrono, por la del profesional dependiente de su habilidad para integrarse en un mercado y, obviamente, de la existencia de éste.

Durante este periodo la urbe se afianzó como el nuevo centro organizador de la vida musical lo que contribuyó al surgimiento de un nuevo tipo de cliente. La vida musical dejó progresivamente de estar organizada a la escala de una corte o de una catedral. Los compositores y los instrumentistas pasaron a tener como destinatarios de su trabajo los habitantes de grandes núcleos urbanos, que tenían relativamente fácil acceso a los diversos productos musicales (un piano, ediciones musicales, conciertos, formación musical) a cambio de dinero. Por lo tanto no resulta extraño que fuese en las principales capitales europeas donde se definieron las diferentes vías en las que se concretizaron los cambios.

La importancia adquirida por estos centros urbanos no puede ser identificada, sin embargo, con la sustitución de la aristocracia por la burguesía como mecenas musical. La aristocracia continuó siendo uno de los más importantes consumidores musicales del siglo XIX: basta confirmar la extracción social de los mecenas de Beethoven o el origen social de los propietarios de palcos en los principales teatros de ópera europeos. Por supuesto, algunos miembros de la nueva plutocracia que no tenían orígenes nobles asimilaron las prácticas culturales de la aristocracia, incluyendo las musicales. Además, las consecuencias prácticas del nuevo estatuto de la música en la enseñanza hizo que miembros de la burguesía, sobre todo pertenecientes a las nuevas clases liberales que daban una gran importancia a la cultura, se transformasen en aficionados cultos, centrando su atención en la música instrumental.

Londres fue la cuna de gran parte de las principales transformaciones que caracterizaron el siglo XIX. La explicación que se suele aducir es que la existencia de una única corte, que además tenía sus gastos estrechamente controlados por el parlamento, favoreció la iniciativa privada y el surgimiento de un verdadero “mercado musical”. La principal novedad fue la instauración de un nuevo concepto de concierto a través de la suscripción. Cabe subrayar que sus orígenes son muy anteriores, pero que, a pesar de ello, se puede considerar que, en el formato, por así decirlo, inci-

pietemente capitalista, floreció a partir de la última década del siglo XVIII, paliando la ausencia de entretenimientos subsidiados. No obstante, la aparente democratización que suponía el disfrute de un espectáculo por el precio de un billete no lo hacía accesible para todos dado su elevado precio y el derecho de admisión a personas de reputación impecable que se reservaban las salas de conciertos.

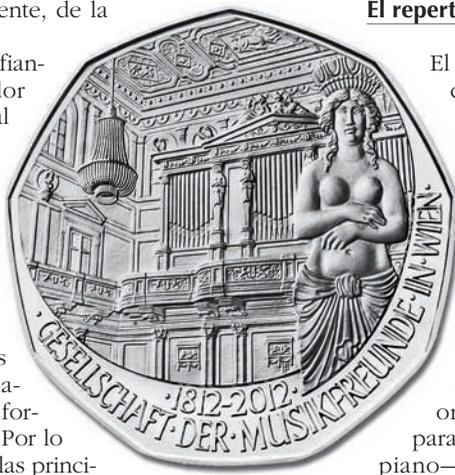
La interpretación, en 1795, de las sinfonías londinenses de Haydn, ejecutadas bajo su dirección en los Hanover Square Rooms, e integradas en una de las series de conciertos producidas por el empresario Johann Peter Salomon, suele ser considerado el acontecimiento que marca musicalmente el final del Antiguo Régimen y el surgimiento de una nueva era en la práctica musical occidental.

El repertorio y sus circuitos

El público informado de esta época se podría dividir en tres grupos principales, representados en toda Europa a lo largo del siglo XIX, según apreciaran la música “antigua”, “moderna” o “clásica”. Los amantes de la música “antigua” centraban su atención en la obra de compositores del pasado como Haendel, Geminiani o Corelli. Aquellos que prefería la música “moderna”, consumían sobre todo el repertorio de los virtuosos vocales e instrumentales: arias sueltas de ópera o conciertos para instrumento solo y orquesta —como por ejemplo los de Viotti para violín o los de Dussek y Beethoven para piano— y las ediciones impresas de música de salón, lo que explica el elevado número de piezas cortas presente en el catálogo de la mayor parte de los compositores del siglo XIX. Por último, quienes preferían la minoritaria música “clásica” dirigían su gusto hacia las sinfonías, las oberturas y la música de cámara.

En Londres, los conciertos que ofrecían programas de música antigua proliferaron sobre todo a partir de la década de los 20, con sus propias asociaciones que ofrecían espectáculos a sus abonados. En Viena, el cultivo de la música antigua estuvo relacionado con la fundación, en 1812, de la *Gesellschaft der Musikfreunde*, una asociación destinada a la promoción del cultivo de la música. El musicólogo Raphael Georg Kiesewetter fue el gran dinamizador de esta práctica en la capital austríaca.

El repertorio de la música “clásica”, estuvo bastante relacionado con iniciativas de los propios profesionales de la música, que veían en este repertorio el prestigio y la seriedad intelectual necesarios para defender el estatuto de la música —entendida como música autónoma o absoluta— en el ámbito de la cultura. Por supuesto, el interés por la música clásica superó el círculo de los profesionales y alcanzó a muchos aficionados, pero mantuvo a lo largo del siglo XIX una posición minoritaria con relación a la música moderna. La organización pionera para el cultivo de la música clásica en los nuevos moldes, protagonizados por las orquestas profesionales, fue la Philharmonic Society londinense. Según refiere Joel Sachs, su fundación, en 1813, surgió por iniciativa de varios músicos profesionales intere-



sados en el cultivo de la música “clásica”. En principio estuvo patrocinada por miembros de la aristocracia y administrada por profesionales, que junto con sus familias fueron los primeros destinatarios de la iniciativa, aunque acabó haciéndose accesible a otras personas interesadas en ese tipo de música. Desde el principio fueron impuestos límites al tipo de obras programadas, quedando fuera los solos vocales e instrumentales que caracterizaban el repertorio de los virtuosos de moda, centrando su actividad en la música ejecutada por su orquesta residente, la mayor de su tiempo y la primera formación profesional de la historia de la música. En sus primeros programas se incluían obras, orquestales y camerísticas de Cherubini, Mozart, Boccherini, Haydn y Beethoven. Por supuesto, en las principales ciudades europeas fueron fundadas organizaciones musicales dedicadas al cultivo de la música clásica. Por ejemplo, en París, fue creada en 1800 la Orquesta del Conservatorio, institución financiada por el Estado. Estaba formada por cerca de 60 miembros, profesores y alumnos, y en sus programas incluían obras de Haydn, Méhul, Cimarosa, Cherubini, Salieri, Mozart y Beethoven, aparte de obras de los estudiantes. Fueron dirigidos por Habeneck entre 1806 y 1815.

Un caso particular del cultivo de la música clásica son las sociedades de cuartetos que proliferaron en toda Europa a lo largo del siglo XIX, aunque el consumo de música de cámara en concierto siempre fue minoritario. En París, las “soirées musicales” de Pierre Baillot (1771-1842), se convirtieron en los primeros conciertos públicos parisinos consagrados exclusivamente a la música de cámara. Baillot cultivó muy especialmente composiciones de Boccherini, Haydn, Beethoven, Mozart, Reicha, Onslow, Viotti e incluso de su propia obra. En Viena, el circuito del concierto clásico fue bastante minoritario, pero no podemos dejar de citar los conciertos de música de cámara organizados y dirigidos por Ignaz Schuppanzigh (1776-1830) desde 1804, en los que se estrenaron muchos de los cuartetos de cuerda de Beethoven.

El caso de la música “moderna”

Es importante aclarar que el criterio fundamental de categorización utilizado a partir de 1800 era el que distinguía entre lo que denominaremos música ligera y música seria. La primera se relacionaba con valores comerciales y de moda, y comprendía a toda aquella música calificada de “moderna”. La segunda se relacionaba con valores propios de una élite que disfrutaba de una formación cultural elevada y se interesaba en el cultivo de la música original y austera que no tenía fácil cabida en el circuito comercial y que coincidía, a grandes rasgos, con lo que acabamos de calificar como “antigua” y “clásica”.

El circuito de música “moderna”, por lo tanto, se caracterizaba por el gusto hacia géneros propios como las piezas cortas para instrumento solista (que se vendían masivamente) o los conciertos para instrumento y orquesta (y que, tal como otras piezas de carácter virtuosístico, formaban parte de los programas más populares en los conciertos públicos). La pasión que despertaban en el público del siglo XIX los cantantes e instrumentistas virtuosos es comparable a la que, en la actualidad, despiertan algunas figuras de la cultura pop. De hecho, las técnicas de *marketing* perfeccionadas en nuestro siglo para adaptarse a las nuevas condiciones de la sociedad de masas tuvieron su origen en las transformaciones ocurridas hacia 1800, cuando se consolidó el gusto moderno por los virtuosos. Algunos de los métodos utilizados fueron los “duelos” musicales, la divulgación, e incluso invención, de rencillas entre músicos o la preparación de la llegada de cualquier instrumentista de fama a una determinada ciudad haciendo publicar noticias a su respecto con varias semanas de antelación.



Pierre Baillot, retratado por Jean Auguste Dominique Ingres, 1829

El mercado de los virtuosos era dependiente de las redes de salones urbanos —aristocráticos o de la alta burguesía— donde los instrumentistas debían presentarse de manera que asegurasen el público necesario para que los conciertos públicos fueran lucrativos. Esto ocurrió especialmente durante el primer tercio del siglo, cuando el mercado estaba todavía en fase de afirmación. Todavía, la aparente autonomía de los instrumentistas debe ser matizada con una segunda constatación: la mayor parte de los solistas, principalmente los pianistas, tenían su mayor fuente de ingresos en la enseñanza. Los salones musicales a los que hemos hecho referencia eran muchas veces promovidos por familias de alumnos y, sobre todo, alumnas.

Especialmente en el caso del piano, la propia industria y comercialización de nuevos modelos de instrumentos, incentivaba la creación de obras, por ejemplo conciertos para instrumento solista y orquesta, que sacasen partido a las posibilidades musicales ofrecidas por el progreso técnico que, a su vez, podían ser consecuencia de sugerencias de los propios compositores. Es evidente que el objetivo último era la animación del mercado de venta de instrumentos, así como de ediciones musicales de diversos géneros asociados al repertorio de los virtuosos: rapsodias, fantasías, tema y variaciones, así como diversos productos editoriales relacionados con la ópera. La canción lírica, en sus diversas manifestaciones locales, fue otro de los géneros “modernos” más ampliamente difundido en el mercado y ávidamente consumido por las clases acomodadas.

Desde finales del siglo XVIII era habitual la presencia de instrumentistas itinerantes en los conciertos de música instrumental ofrecidos en las épocas de la temporada en las que no había representaciones de ópera. A partir de la última década del siglo XVIII, y durante los primeros treinta años del XIX, el concierto para solista o las arias sueltas incluidas en programas bastante variados, fue el medio de presentación de los



Luigi Cherubini, boceto de Jean Auguste Dominique Ingres, 1839

virtuosos de diversos instrumentos. No obstante, con el romanticismo, el culto del virtuoso no se redujo a la ley de la oferta y la demanda o a la mera espectacularidad física. Algunos de estos instrumentistas prodigiosos se convirtieron en héroes y heroínas del escenario, capaces de sobrepasar el límite de lo humano, y, sobre todo, de establecer vías de comunicación con su público que trascendían el lenguaje verbal y que iban más allá del ejercicio del mero mecanismo.

La enseñanza y las editoriales

La formación de estos músicos pasó a ser responsabilidad de escuelas, en muchos casos estatales, perdiendo importancia relativa la tradicional educación familiar propia de la organización gremial del trabajo. La primera institución de enseñanza adaptada a las transformaciones de la Edad Contemporánea fue el Conservatorio Estatal de París, creado en 1795. Su fundación, así como los fundamentos de su programa pedagógico, debe ser entendida dentro del contexto de la Revolución Francesa. Es decir, se trataba de una escuela nacional financiada por el Estado, no de una institución de caridad, y cuyo objetivo era formar músicos para la vida secular, originalmente destinados a participar en las ceremonias de celebración de la República Francesa. Fue concebido como el centro más importante de una red de escuelas de música, de la que formarían parte las principales ciudades francesas, así como de los países conquistados.

Este proyecto fue aplicado de forma inmediata a algunas ciudades italianas, y, posteriormente, acabó aplicándose en las principales escuelas de música fundadas durante en las dos primeras décadas del siglo XIX como fueron Praga (1811) y Viena (1817). Hacia 1806, el Conservatorio de París tenía un cuadro de 40 profesores para 400 estudiantes, provenientes de diversas regiones de Francia. Su programa

estaba pensado como una sucesión de tres etapas de formación, empezando por el solfeo, seguido de la formación en canto o en un instrumento y finalizando con el estudio de aspectos teóricos de la música y de perfeccionamiento en el instrumento elegido. Entre sus primeros docentes se cuentan los compositores Gossec, Méhul, Cherubini y Boieldieu. Junto con la enseñanza en centros estables, debe ser referida, por su enorme importancia, la enseñanza impartida particularmente por diversos profesores, sobre todo virtuosos del piano, así como la influencia ejercida por algunos profesores a través de la difusión internacional de los numerosos métodos publicados durante el siglo XIX. Evidentemente, en algunas ciudades la enseñanza oficial se vio compensada por la ofrecida en otros centros privados.

El panorama de la práctica musical durante el siglo XIX quedaría incompleto sin la referencia, aunque breve, al papel de las editoriales y de la prensa especializada. Con relación a la industria editorial, durante la primera mitad del siglo XIX Londres, París y Viena conservaron la importancia que ya tenían en el siglo XVIII. A principios del siglo XIX se les sumó Leipzig, donde se instaló la poderosa Breitkopf und Härtel.

¿Y la ópera?

Es curioso que, precisamente en 1812, fuese demolido el Teatro San Casiano de Venecia, el primer teatro de ópera público de la historia, cuyo origen se remontaba a 1637. La capital de la región del Véneto fue uno de los principales centros productores de ópera italiana que, en sus diversos subgéneros, acabó irradiando y consolidándose por todas las cortes europeas a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Hasta el punto de que, en 1807, en su famoso decreto de los teatros, Napoleón estableció la existencia de tres centros de producción operística en París: la Ópera o Académie Impériale de Musique, la Ópera Cómica, y el Italiano. Cada uno de ellos estaba especializado en un tipo de repertorio: respectivamente, óperas de gran formato y en francés; óperas también en francés, pero que incluían partes declamadas; y ópera italiana, en particular óperas bufas. La dicotomía entre la producción italiana y géneros diversos que tenían en común la inclusión de recitativos hablados se dio en numerosos países, no sólo en Francia: el *singspiel* era muy popular en las regiones de habla alemana, de la misma forma que el sainete o la tonadilla lo era en España.

Esta cartografía de géneros dramático-musicales se ve corroborada por algunos de los títulos estrenados en torno a 1812 cuyo eco dura hasta nuestros días: la *tragédie lyrique* *La vestale* (1807), de Gaspard Spontini, estrenada en la Ópera de París; el *singspiel* *Abu Hassan* (1811), de Carl Maria von Weber, estrenado en Múnich; o *L'italiana in Algeri* (1813), de Gioachino Rossini, estrenada en el Teatro San Benedetto de Venecia y considerada la primera gran obra del compositor en el género bufo. *La vestale* fue una de las pocas óperas serias francesas que obtuvieron éxito internacional, prolongado hasta la década de los 20. De la misma forma, el polifacético Weber y Rossini se convirtieron en dos nombres fundamentales en la escena musical internacional, cuya importancia se fundamentó en su habilidad para entender o fomentar las nuevas reglas del juego comercial y cultural asociado a la música. Weber fue el defensor, no siempre escuchado, de la ópera alemana destinada a las nuevas clases medias. Rossini fue el compositor cosmopolita por excelencia. *L'italiana* fue también el primero de sus estrenos fuera de Italia: se montó, precisamente, en Múnich en 1816 y en París en 1817, dando inicio a la fulgurante carrera del compositor.

Teresa Cascudo
Carolina Queipo

CICLO CONTRAPUNTO DE VERANO SCHUBERT - WEBERN

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA **2012** Sala de Cámara

del 14 de junio al 2 de julio

CUARTETO CASALS

Jueves 14/06/12 20:00h CONCIERTO I

Franz Schubert (1797 -1828): *Cuarteto de cuerda n. 4* (1813); *Cuarteto de cuerda n. 1* (1810); Anton Webern (1883-1954): *Movimiento lento* (1905); F. Schubert: *Cuarteto de cuerda n. 9* (1815)

Martes 19/06/12 20:00h CONCIERTO II

F. Schubert: *Cuarteto de cuerda n. 2* (1812); *Cuarteto de cuerda n. 8* (1814); A. Webern: *Cuarteto de cuerda* (1905); F. Schubert: *Cuarteto de cuerda n. 10, op. 125/1* (1813)

Jueves 21/06/12 20:00h CONCIERTO III

F. Schubert: *Cuarteto de cuerda n. 7* (1814); A. Webern: *Rondó para cuarteto de cuerda* (1906); F. Schubert: *Cuarteto de cuerda n. 5 op. posth.168* (1813); F. Schubert: *Cuarteto de cuerda n.14 "La muerte y la doncella"* (1824)

Lunes 25/06/12 20:00h CONCIERTO IV

F. Schubert: *Cuarteto de cuerda n. 3* (1812/13); *Cuarteto de cuerda n. 6* (1813); A. Webern: *Seis bagatelas para cuarteto de cuerda op.9* (1910); F. Schubert: *Cuarteto de cuerda n. 13 "Rosamunda"* (1824)

Martes 26/06/12 20:00h CONCIERTO V

A. Webern: *Cinco movimientos para cuarteto de cuerda op.5* (1909); F. Schubert: *Cuarteto de cuerda n. 11 op. 125/2* (1816); *Cuarteto de cuerda n. 15* (1826)

Jueves 28/06/12 20:00h CONCIERTO VI

CHRISTIAN ZACHARIAS, piano; NIEK DE GROOT, contrabajo
A. Webern: *Cuatro piezas para violín y piano op.7* (1910); F. Schubert: *Sonata para viola y piano en la menor "Arpeggione" D.821* (1824); A. Webern: *Tres piezas para violonchelo y piano op.11* (1924); F. Schubert: *Quinteto para piano en la mayor D.667 "La Trucha"* (1819-1829)

Lunes 02/07/12 20:00h CONCIERTO VII

ECKART RUNGE, violonchelo
F. Schubert: movimiento del *Cuarteto de cuerda n.12* (1820); A. Webern: *Cuarteto de cuerda op. 28* (1936-38); F. Schubert: *Quinteto para cuerda* (1828)



Felix Broede

Centro
Nacional
de Difusión
Musical

CNDM

CONTRAPUNTO
DE VERANO

Venta de abonos

del 9 al 30 de mayo de 2012

Abono general:

zona A (butacas y tribuna central), 84€;

zona B (tribunas laterales), 56€

Abono joven (<26 años): zona A, 42€;

zona B, 28€

Venta de localidades

a partir del 5 de junio de 2012

Público general: 10€/15€

Jóvenes (<26 años): 4€/6€

Puntos de venta:

Taquillas del Auditorio Nacional de
Música | servicaixa.com | 902 33 22 11

JÓVENES
DESDE
4 €



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

SECRETARÍA
DE ESTADO
DE CULTURA

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES
ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA

www.cndm.mcu.es

El largo camino hacia la libertad

LA MÚSICA EN TIEMPOS DE REFORMA CONSTITUCIONAL

Nacida entre canciones patrióticas y bajo el grito popular de “Viva la Pepa!”, la Constitución de 1812, fruto de las labores constitucionalistas de las Cortes de Cádiz, es un documento cargado de significado para muchos españoles, que ven representadas en ella las libertades individuales y la garantía de los derechos del pueblo en contra de cualquier poder represivo y autoritario. Su trascendencia es indiscutible, no por lo que consiguió en su momento —la presencia de las tropas francesas y la derogación del texto por parte de Fernando VII en 1814 imposibilitaron su implementación— sino por lo que simbolizó. La Constitución de 1812 estampó en la historia española el camino que había que seguir, y efectivamente marcó el comienzo del importante y difícil proceso de transición político-social del Antiguo Régimen hacia un nuevo sistema liberal y democrático.

La reforma liberal, en parte comenzada por los ilustrados de la corte de Carlos III, se había hecho ineludible para la construcción de un nuevo sistema socio-económico más adaptado a los nuevos tiempos. El proceso fue complejo y arduo, dificultado por los conflictos y vaivenes de la política a lo largo del siglo XIX —la Constitución fue anulada de nuevo al fracasar el Trienio Liberal— y por la desastrosa situación económica del país. Algunas de las disposiciones políticas y legislativas ideadas en las Cortes de Cádiz no pudieron completarse hasta los años 1850, pero las dificultades y repercusiones generadas por su aplicación duraron hasta finales de siglo, siendo algunas de ellas irreversibles y de largo alcance. Para la música española —agraciada o víctima constante de la sociedad— la transición hacia un nuevo sistema de mecenazgo fue especialmente dura, debido a la desaparición de las instituciones musicales asociadas al antiguo sistema socio-político y ante la ausencia de un tejido civil suficientemente capacitado para absorber la repentina falta de financiación.

El Antiguo Régimen: aristocracia y redes diplomáticas

Dependiente del Antiguo Régimen y la omnipresente dualidad Iglesia-Estado por una parte, y de las estructuras pertenecientes a la nobleza por otra, la música española había llegado, a finales del siglo XVIII, a unos niveles casi comparables al resto de Europa; aunque no había llegado aún —salvando quizás el caso de la música escénica— a penetrar en los estratos burgueses y populares de la sociedad en las mismas dimensiones que en Londres, o París o Viena. El “rage” (furor) por la música en Londres en los años 1780 fue comentado por numerosos observadores, entre ellos el afamado embajador español D. Bernardo del Campo, marqués del Campo —amigo íntimo de la Reina Carlota de Inglaterra, compañero de “juerga” del Príncipe de Gales, y mencionado con aprecio por Haydn en sus cuadernos londinenses. En las numerosas descripciones musicales que escribe el embajador a su amigo José de Anduaga (secretario de Floridablanca) en 1786, el embajador anuncia con orgullo que Inglaterra, y no Italia, es en aquellos momentos el “emporio” de la música.

Los *Concerts Spirituels* en París, y los “*spielfreie Tage*” en Viena, habían ampliado los públicos al estrato de una alta burguesía que en España aún se encontraba incipiente. Entre los suscriptores de los conciertos de Cuaresma de Mozart en 1784, aparece el nombre de Domingo de Iriarte, hermano del músico y poeta Tomás de Iriarte y entonces

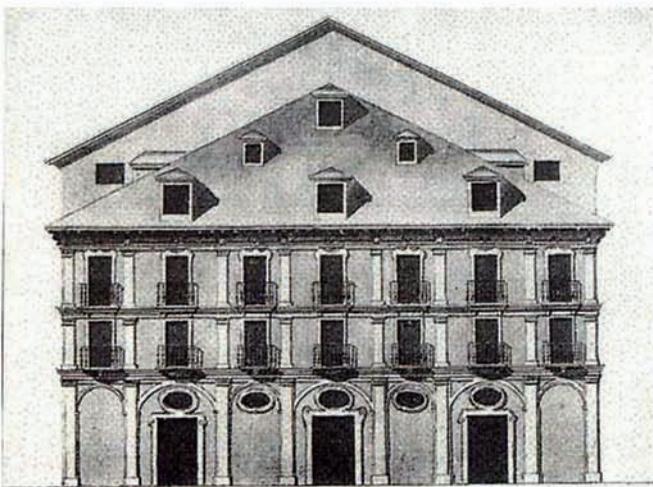
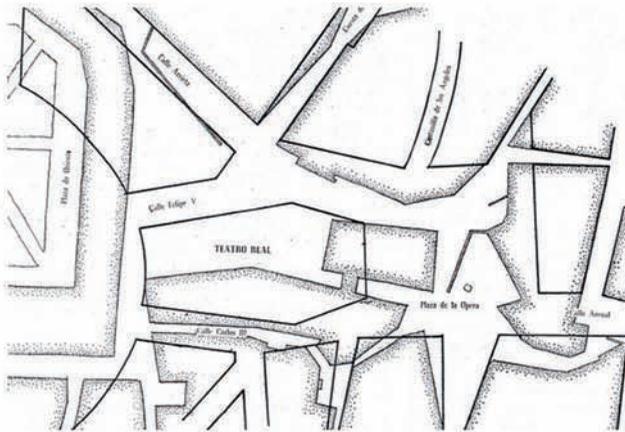
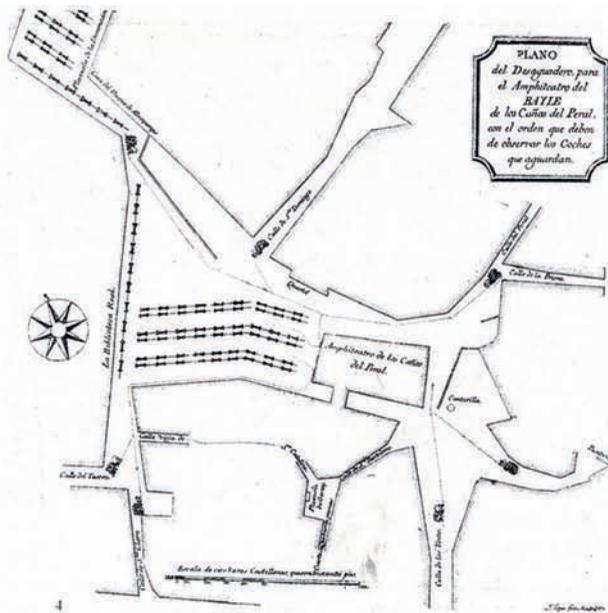
secretario del embajador de Viena, el marqués del Llano. Durante los años “boom” de los 1780, había en Londres, París y Viena una afición y consumo público de la música inigualables a cualquier otra época anterior en la historia.

Gracias a las “redes” monárquicas, diplomáticas y aristocráticas, España se contagió de aquel furor europeo por la nueva música instrumental que, aunque más tímidamente, empezaría a traspasar los muros y jardines de las clases privilegiadas. En 1767, Carlos III había firmado una Ordenanza real de 13 de marzo que permitió “concierto público de voces e instrumentos en el Salón del Príncipe, los domingos, martes y jueves de las semanas de Cuaresma, hasta incluso el Domingo de Ramos”. Boccherini titula su sinfonía de 1769, *Op. 7 (G. 491)* como: *Concerto grande a più stromenti obbligati, composto in Madrid per li Academie che si fecero nell teatro chiamato de los Caños del Peral*, aludiendo a los conciertos cuaresmales allí celebrados. José de Anduaga escribe, en 1787, sobre la diversión, no solamente en Carnaval cuando había representaciones teatrales, sino en Cuaresma, cuando se iba tres días a la semana para escuchar conciertos de música en el Teatro de los Caños del Peral, interpretados por los mismos músicos.

Conocemos, por diversidad de fuentes, que la temporada de Carnaval era, sin duda, la más frenética musicalmente, con numerosas funciones teatrales y diversiones que incluían ópera, zarzuela, tonadillas, bailes públicos y gran variedad de entretenimientos. Los teatros, o Coliseos, servían por lo general, como centros para las diversiones públicas, y se acondicionaban algunos espacios públicos al aire libre para diferentes tipos de espectáculos. En los ámbitos aristocráticos más cerrados, se organizaban bailes y reuniones, con la música siempre presente.

En los círculos privilegiados, la música no se limitaba a Carnaval, y había tertulias con visitas diarias casi obligadas en algunos casos. En las tertulias “tranquilas”, podría haber, además de conversación y cortejos, pintura, recitales de pianoforte o canto y elegantes cenas hasta altas horas de la madrugada. En las más animadas, había música que algunas veces terminaba con la retirada de los instrumentistas extranjeros, dejándoles a los españoles tocar fandangos y boleros que frecuentemente se convertía en delirio, al desazón de Boccherini quien trataba de introducir una música más cultivada en aquella sociedad de tonadillas y castañuelas. En la casa de la Condesa viuda de Benavente, además de sainetes, óperas, tonadillas y zarzuelas (entre ellas, *La Clementina* de Boccherini), había juegos clandestinos de cartas a los cuales la astuta señora solía atraer a los más adinerados viajeros. En la casa de su hija, se solían servir espléndidas mesas de tartas, helados y mermeladas; además de las mejores músicas traídas de Europa y, naturalmente, las de Boccherini compuestas especialmente para la ocasión, entre ellas los típicos juegos de minués.

Las redes diplomáticas también sirvieron para difundir la música de Haydn en España antes de la caída del Antiguo Régimen. El músico austriaco llegó a tener una sorprendente circulación de copias manuscritas a lo largo y ancho de la Península, (además de ediciones europeas de venta en librerías de la capital a partir de los años 1770) gracias en parte a la admiración de Tomás de Iriarte. Además de publicitar a Haydn en sus versos, Iriarte aprovechaba la estancia de su hermano Domingo en Viena, las amistades de su hermano



Plano de situación y fachada del desaparecido Teatro de los Caños del Peral de Madrid

Bernardo (quien había ocupado puestos de primer oficial en diversos capitales europeos) y las de Carlos Alejandro de Lellis, cónsul español en Viena. Así, Iriarte llegó a negociar contratos y ventas de música de Haydn para las Casas de Alba, Osuna y Benavente. La famosa “papelera” de la Condesa-Duquesa de Benavente sirvió como centralita para la difusión de copias manuscritas de Haydn y de otros compositores europeos hacia otros lugares del país, incluyendo las Catedrales. La Real Capilla también tocaba la música de Haydn. Robert Stevenson relata el viaje que realiza Domingo Iriarte, el “Legationsekretaire”, expresamente desde Viena al palacio de Esterháza para entregarle al compositor una enjor-

yada caja de rapé, en nombre del Rey Carlos III aunque seguramente por iniciativa de Floridablanca, otro aficionado y consumidor convencido de la música del Kapellmeister.

Los desastre producidos por la ocupación de las tropas francesas interrumpen inesperadamente las festividades suntuosas de las clases más altas de la sociedad. La aristocracia española quedó dividida y muchos de sus miembros, por seguridad o por conveniencia, se afiliaron al bando napoleónico. Las sucesivas etapas liberales, comenzando con las Cortes de Cádiz, ponen en marcha una serie de medidas para liberalizar las propiedades vinculadas de los mayorazgos, hecho que resultó beneficioso a la nobleza a corto plazo, dado que permitía la libre circulación de una parte de sus propiedades, en algunos casos excesivas dada su poca productividad; pero la administración de las grandes Casas se hacía cada vez más difícil. La gradual liberalización de las propiedades, tanto de la nobleza como eclesiásticas, eventualmente permitió el crecimiento de una alta burguesía, surgida de las nuevas élites empresariales — ansiosa de imitar las costumbres y músicas de la vieja aristocracia— e incluso consiguiendo condecoraciones y títulos nobiliarios que les legitimaran en su nueva posición social.

La falta de estudios sobre la música española de las primeras décadas del s. XIX, ha conducido a la idea de un aparente “vacío” musical en esos años. Ciertamente, la confusión política y económica del país en general afectó a las economías de las clases privilegiadas quienes habían sido hasta entonces los principales patronos de la música junto con la monarquía, y con la Iglesia en el ámbito de la música religiosa y la enseñanza musical. Sin embargo, la música nunca dejó de sonar, incluso durante los años más difíciles. Los avisos de los diarios madrileños muestran que la producción escénica de los teatros de la capital continuó prácticamente sin interrupción en los años de la invasión y guerra con Francia. Las tropas francesas asistían con tanta asiduidad a las óperas italianas de los Caños del Peral, que alguna representación tuvo que ser repetida para que el pueblo español pudiese asistir. En las calles proliferaron sátiras y canciones patrióticas que finalmente llegan a los escenarios. El *Diario de Madrid* del 13 de agosto de 1808 anuncia que las compañías de cómicos y músicos de la capital, a impulso de su patriotismo, ofrecían 8 días de funciones, con la recaudación de los seis primeros días para comprar vestuario y armas para las tropas españolas, y la de los 2 restantes para una función de iglesia a la Virgen de la Novena, su patrona, en acción de gracias por las victorias conseguidas. Se vendían numerosos himnos patrióticos y romances heroicos puestos en música para pianoforte o guitarra; y en aquellos años, la música se popularizó como reflejo del sentimiento de un pueblo que iba tomando conciencia de sí mismo.

Las nuevas clases burguesas y acaudaladas, surgidas de la política liberal, serían los promotores de las primeras músicas románticas, que al principio se limitaban a músicas para instrumentos solistas, dúos, tríos, y sobre todo, arias del “bel canto”, ya que no quedaban orquestas más que las de los teatros. Mendizábal hace amistad con músicos como Chopin en París, preparándole su visita a Mallorca; y músicos de la talla de Liszt serían invitados por el Liceo Artístico y Literario, fundado en 1837. Junto con el Liceo, los nuevos centros para la difusión y enseñanza de la música van a ser el Ateneo (suprimido por Fernando VII en 1823 y recuperado en 1835), la Academia Filarmónica Matritense (1838), el Instituto Español (1839); y en otras provincias, centros como el Ateneo Toledano (1839) o la Escuela de San Eloy en Salamanca (1839). La afición musical de la Reina María Cristina sería fundamental para la creación del Real Conservatorio de Música y Declamación (1830), y la amnistía concedida por ella, nombrada regente en 1832 durante la enfermedad del Rey, posibilitaría el retorno de algunos músicos exiliados en las distintas etapas de régimen fernandino.



de forma ya definitiva por el Real decreto de 11 de octubre de 1835. La Ley de 29 de julio de 1837 abolía definitivamente el diezmo, despojando a la Iglesia de una de sus principales fuentes de financiación y dejando también al propio Estado no sólo con el delicado compromiso de regularizar el subsidio del clero regular exclaustro, sino también de financiar el clero secular. El Proyecto de Ley para la Reforma y Arreglo del Clero, que se discutió apasionadamente durante 5 largos meses en las Cortes en 1837, fue finalmente aprobado por 99 votos a favor y 25 en contra, aunque la Reina “no tuvo a bien” sancionarla. Sin embargo, otra ley, la de la Dotación del culto y clero, fue aplicada provisionalmente en 1838. Las catedrales, durante este periodo, recibieron órdenes del Arzobispado, de desahacerse de sus capillas de música, ya que, según los legisladores, los gastos excesivos formaban parte de las “magnificencias” del pasado, y la música, al no ser estrictamente necesaria para la celebración del culto, debía limitarse al canto llano o figurado con acompañamiento de órgano.

La situación de la Catedral de Toledo era privilegiada y pudo suponer una excepción de entre la mayoría de las instituciones catedralicias cuyas capillas musicales habían sufrido la práctica ruina en épocas anteriores. La Catedral de Salamanca sufrió las diversas calamidades de la invasión francesa y sucesivos arreglos del clero, realizando ajuste tras ajuste según los productos del decimal permitiese y según los vaivenes de los sucesivos gobiernos liberales y absolutistas. Los estudios doctorales de María Josefa Montero de la capilla musical de Salamanca en tiempos de Doyagüe demuestran que, durante la guerra con Francia, el Cabildo salmantino perdió varios músicos al alistarse ellos en defensa del país, incluso sufriendo el encarcelamiento de algunos de los músicos como forma de presión para que el Cabildo pagase los tributos exigidos por el gobierno intruso. Fue en este periodo cuando el Cabildo echó mano a dos músicos exclaustros de los conventos suprimidos, un jerónimo y un franciscano, quienes se reincorporarían a sus conventos al volver Fernando VII al trono. La tesis de Montero revela el gran esfuerzo que los maestros de capilla, junto con los Cabildos, tuvieron que realizar por intentar mantener la dignidad de las celebraciones litúrgicas durante las primeras décadas del siglo. En 1821, por ejemplo, Doyagüe y el organista, Francisco Olivares, se vieron obligados a arreglar todas las composiciones de la Semana Santa para fortepiano, al encontrarse suspendida la capilla de instrumentos músicos, situación que llevó a la indigencia a muchos de los instrumentistas que tenían esposas e hijos que mantener. Después del Trienio liberal, las capillas de música de muchos catedrales apenas pudieron recuperarse, debido a los escasos recursos de los Cabildos y a la dificultad de encontrar músicos cualificados dispuestos a trabajar por los salarios que se les ofrecían. El anticlericalismo había llegado a tales extremos que había incluso ciertas reticencias para restablecer las capillas, por no aparentar excesivo lujo y gasto en los Cabildos.

Biblioteca Nacional de España

La música religiosa y las capillas de música

En el ámbito religioso, los maestros de capilla de las instituciones eclesiásticas, tanto del clero regular como del secular, habían gozado de un periodo de relativa tranquilidad prácticamente hasta el estallido de la guerra contra Francia. Contaban con unas plantillas orquestales comparables a otras instituciones de la monarquía y de la nobleza a nivel europea, además de excelentes solistas vocales y, por supuesto, los canónigos coristas y *seises*, o niños de coro. Los archivos musicales de las catedrales, no ya los de los conventos y monasterios desamortizados y miserablemente dispersados, demuestran el robusto estado de salud de sus plantillas a lo largo del siglo XVIII. La Catedral de Toledo, Arzobispado del Reino, pudo superar las vicisitudes de la invasión francesa y las primeras etapas liberales y mantuvo su capilla de música —4 racioneros músicos, 6 voces solistas, 17 ministriles y doble coro de 23 capellanes— intacta hasta la ley de Arreglo del Clero de 1837, cuando se quedó drásticamente reducida a un maestro de melodía y su ayudante, 6 Salmistas, 1 organista y 3 bajonistas, todos éstos con sus salarios reducidos. El año 1837 fue fatídico para los músicos de las catedrales españoles, que finalmente sucumbieron ante las leyes de Mendizábal, al igual que los músicos de los conventos y monasterios suprimidos

En cuanto al clero regular, la literatura romántica narra las tragedias humanas de los exclaustros. No era difícil encontrar, en 1843, un fraile harapiento superviviente del saqueo francés primero, de las exclaustros del Trienio liberal y

finalmente, de las matanzas asociadas a la exclaustación definitiva de Mendizábal (murieron más de 80 religiosos en Madrid, entre ellos los dos organistas de San Francisco el Grande) deambulando por las calles de Madrid, como así describió con tanto realismo Antonio Gil de Zárate en *Los españoles pintados por sí mismos*. Sobre los músicos exclaustados, tenemos noticias sueltas, como la que narra Saldoni en su *Diccionario*, sobre Pedro Sans, monje organista del monasterio de Poblet, quien, con motivo de la exclaustación de 1834, tuvo que tocar el piano en un café para procurarse la subsistencia. En la documentación que reglamenta el pago de las pensiones de los exclaustados, encontrada dispersada en distintos archivos históricos del país, suelen aparecer los nombres de los numerosos organistas o cantores que salieron para secularizarse o que volvieron a sus pueblos natales en los distintos periodos.

La primera exclaustación y desamortización de contundencia se produjo con la publicación del Real decreto de 18 de agosto de 1809 dictaminado por José I, junto con otra serie de decretos que declaraban todas las propiedades de los conventos extinguidos como Bienes Nacionales. Las propiedades, tanto muebles como inmuebles, debían ser subastadas o arrendadas por las municipalidades, situación que no llegó a darse en la mayoría de los casos por producirse el retorno de Fernando VII.

El tema no era nuevo. Los ilustrados bajo el mandato de Carlos IV se habían conformado con solamente reformar a la mayoría de los regulares —reduciendo su número al prohibir nuevos hábitos, y suprimiendo solamente a los jesuitas y a los conventos sin dotación suficiente para la manutención de sus miembros. La política posterior del Rey intruso no hacía más que participar de las tendencias más radicales de la mayoría de sus consejeros y ministros españoles, y optó por la exclaustación sin escrúpulos, que se llevó a cabo en casi todo el país con más o menos intensidad. Algunos exclaustados levantaron armas en contra de los invasores, y la documentación conservada de los Intendentes en su correspondencia con el Ministro de Negocios Eclesiásticos, describe con detalle la preocupación por la tardanza en el pago de las pensiones prometidas (y no cumplidas) a los frailes, debido al temor de que pudiesen, con sus quejas, “hacer alguna sensación en la opinión pública”. La irregularidad y dificultad del pago de las pensiones era problema común a todas las sucesivas exclaustaciones, ya que los pagos debían ser trasladados a las provincias de origen de los religiosos; y ni las arcas del Estado, ni las carreteras amenazadas por bandolerismo, permitieron una eficaz labor. La ocupación de los conventos por las tropas francesas y el derribo de parte de ellos en las reformas urbanísticas de José I, junto con el saqueo de pinturas, objetos artísticos y bibliotecas —incluyendo gran parte del patrimonio musical documental e organológico, imposible de calcular en su totalidad— forma parte de la historia más atroz que España haya sufrido en la destrucción y dispersión de su patrimonio artístico. El caso de la música es aún más grave, ya que los cantorales y papeles de música ni siquiera fueron tomados en cuenta como patrimonio de valor. Algunos de los libros de coro, sillerías de coro, órganos, etc., fueron considerados como objetos propios del culto, y los Reales decretos de 3 de marzo y 6 de septiembre de 1809 dictaban que dichos objetos, junto con los vasos sagrados, ornamentos del culto, etc., serían destinados a las iglesias necesitadas, las cuales presentaron listas de acuerdo con sus necesidades. Por esta razón, y por otra serie de avatares, el patrimonio musical procedente de los conventos y monasterios desamortizados se encuentra dispersado en diferentes iglesias, catedrales, archivos y bibliotecas del país, y también fuera de España.

Los legisladores de las Cortes de Cádiz también se encontraron con el problema de la reforma del clero regular. Las comisiones encargadas de informar a las Cortes dictaminaron,

en 25 artículos, las bases para un posterior Decreto General de Desamortización, al recomendar que no se restableciesen los conventos destruidos, ni los que tuviesen menos de doce religiosos, ni que se restableciesen en cada pueblo muchos conventos de una misma orden. La aplicación de las recomendaciones, sin embargo, no fue prioritaria para los Constituyentes, y la reforma quedó pendiente hasta el Trienio. Fernando VII, en 1814, declaró nula la Constitución y ordenó la devolución a los regulares de todos los conventos y propiedades confiscados durante el mandato de José I, algo que, en el primero de los casos ya se había producido en parte por iniciativa propia del clero y, en el segundo de los casos, no fue posible en absoluto.

Los liberales del Trienio enlazaron sus leyes con las de anteriores de las Cortes de Cádiz. El Rey, ante una pública sátira anticlerical cada vez más acusada y presionado por el gobierno, cedió en sancionar una nueva expulsión de los regulares el 25 octubre de 1820, en los mismos términos que sus predecesores constituyentes. La ley se cumplió con gran rapidez y en diciembre, 324 monasterios y conventos quedaron deshabitados y sus propiedades incautadas. Todas las pertenencias de los conventos fueron inventariados, siguiendo un esquema de 5 apartados que luego sería repetido en las desamortizaciones de 1835: los objetos relacionados de música, de nuevo fueron considerados como objetos destinados al culto, y no como objetos artísticos, lo cual inhabilitaba su protección.

Es Juan Álvarez Mendizábal, Ministro de Hacienda, y finalmente Jefe de Gobierno, quien cierra el capítulo de las Desamortizaciones y supresiones del clero regular, y quien también asume la responsabilidad por la reforma y dotación del clero secular entre los años 1835-1838. A pesar de la anulación de Fernando VII de todas las disposiciones del fracasado Trienio, el número de regulares había disminuido considerablemente después de las múltiples expulsiones, y solamente los religiosos más mayores retornaron esta vez a sus conventos. Con las reformas de Mendizábal, las pocas capillas musicales que aún existían después de las sucesivas reformas, exclaustaciones y derribos de conventos, desaparecieron definitivamente. De las capillas musicales existentes en Madrid de que tenemos noticia —la capilla de la Soledad, la de N^{ra} Sr^a de la Merced, la capilla del Espíritu Santo, la de San Gil, de San Felipe Neri, de Santa María la Real, de San Cayetano, de las Descalzas Reales, de la Encarnación, del Real Colegio de San Isidro, del Colegio de Niños Desamparados— ninguna de ellas pudo sobrevivir las sucesivas desamortizaciones, desapareciendo incluso muchos de los propios conventos al ser derruidos, arruinados o convertidos en edificios públicos o privados. Solamente la Capilla Real continuó funcionando con una cierta normalidad en la segunda mitad del siglo.

Si bien las repetidas supresiones de conventos y monasterios, y con ellos sus capillas musicales, fueron motivadas principalmente por reformas económicas, su desaparición supuso un duro golpe para la música española. No podemos olvidar que casi la totalidad de los compositores españoles del primer romanticismo tuvieron una primera formación musical vinculada a los estamentos eclesiásticos: Sor, Carnicer, Eslava, Saldoni, Gomis, Masarnau, Rodríguez de Ledesma, Yradier, P. Albéniz, Guelbenzu, etc. Algunos de ellos sufrieron los estragos del exilio, aunque volvieron a España desde París o Londres con nuevas ideas y estilos musicales. Los músicos que se quedaron en España —compositores, instrumentistas, cantores— sufrieron los mismos u otros tipos de dificultades. Todos, al esclerescer el siglo, tuvieron que inventar nuevas fórmulas de supervivencia y adaptación en un país que paulatinamente se repondría económica, anímica y musicalmente después de tantas luchas. Una nueva música romántica había empezado su andadura.

LA APORTACIÓN DE LA CONSTITUCIÓN DE 1812 A LA EDUCACIÓN MUSICAL

Ahora que el debate sobre la educación en general, y la artística en particular, parece haber llegado a unos cuantos callejones sin salida, es necesario echar la vista atrás y recopilar todos aquellos avances en materia educativa que se han hecho en nuestro país. Aunque remontarse a 1812 pueda antojarse excesivo, por resultar ésta una fecha muy lejana, la realidad es que la investigación y el análisis de nuestros sistemas de enseñanza y de las reformas de los últimos 50 años están anclados en los planes de estudio de la primera mitad del siglo XX y, muchos de éstos, son consecuencia directa de las reflexiones educativas decimonónicas. Si observamos cualquiera de las disciplinas enseñadas en los conservatorios, por un lado, y los programas de esas mismas asignaturas tal y como se impartían en el Real Conservatorio de Música de Madrid u otros conservatorios españoles en 1850, por ejemplo, veremos que no son tantas las diferencias. En muchos casos, las reformas han tocado al aspecto exterior de los planes de estudio, incrementando asignaturas y cursos, pero no las maneras de estudiar un instrumento o abordar una disciplina musical. El siglo XXI será recordado en la educación española como aquel en el que se demostró que las reformas educativas no son siempre sinónimo de progreso y, por ello, parece esencial estudiar cómo fueron las reformas de antaño, las que sí supusieron un avance significativo y consiguieron el sueño anhelado de mejorar la instrucción de sus ciudadanos.

El movimiento liberal y reformista que cristaliza con la Pepa, pero que había empezado con anterioridad, venía mostrando una preocupación especial por lo relativo a la reforma de las enseñanzas. Gaspar Melchor de Jovellanos redacta las *Bases para la formación de un plan general de instrucción pública*, que se dan a conocer en Sevilla el 16 de noviembre de 1809. Este escrito alcanzó un éxito inesperado, hasta el punto de que José I Bonaparte mandó tenerlo presente de cara al plan general de estudios que tenía proyectado decretar. Aunque el monarca “invasor” ha pasado a la leyenda nacional como “Pepe Botella”, y durante generaciones se ha confundido el deseo natural del pueblo de no ser gobernado por extranjeros con las capacidades del hermano de Napoleón, hoy ya nadie discute su compromiso con la reforma educativa y tal vez no es una casualidad que las dos naciones donde reinó (Nápoles y España) fueran de las primeras en fundar conservatorios nacionales, a la imagen, por lo menos en parte, del de París, creado en 1795.

Jovellanos había estudiado en detalle tanto el sistema educativo español como el europeo, y pretendía proponer soluciones modernas y novedosas. Las *Bases* de 1809 comienzan definiendo el objeto de la Instrucción pública — “meditar y proponer todos los medios de mejorar, promover y extender la instrucción nacional” — y abordan las obligaciones de la comisión de las Cortes en materia de educación, que “se propondrá como último fin de sus trabajos aquella plenitud de instrucción que pueda habilitar a los individuos del Estado, de cualquier clase y profesión que sean, para adquirir su felicidad personal, y concurrir al bien y prosperidad de la nación en el mayor grado posible”. Considera, en aquellas materias que trata específicamente, como la educación física, la lengua y literatura, todo aquello de lo que debe ocuparse la junta, mencionando lo relativo a la organización, desde los horarios hasta los reglamentos.



Museo Bellas Artes de Oviedo

Gaspar Melchor de Jovellanos en el Arenal de San Lorenzo, de Francisco de Goya, hacia 1780-1782, óleo sobre lienzo

Para concluir, añado que la comisión de las Cortes “cuidará de que se comprendan en esta enseñanza aquellos estudios sin los cuales la educación de los jóvenes sería imperfecta”. En lo que se refiere a la música, aún la considera como una habilidad, pareja a la danza y a otras como las lenguas inglesa, italiana y francesa, pero parece algo secundaria, aunque si estas disciplinas se añaden a las que parecen considerarse más fundamentales “se conducirá a perfeccionar la educación y extender la instrucción pública del reino”. Tanto la introducción como los capítulos dedicados en particular a la enseñanza de las diferentes disciplinas recuerdan a los textos que se publicarán en 1831 con motivo de la fundación del Real Conservatorio de Madrid.

Es en este contexto de preocupación por la educación donde pueden entenderse y explicarse muchos detalles de la organización pedagógica y, en general, de la historia de

las instituciones de enseñanza musical. Por ejemplo, cuando en 1832 se anuncian en la prensa los exámenes públicos del Real Conservatorio, podemos comprobar cómo los proyectos de Jovellanos han dado su fruto, en cuanto a que los gobiernos toman en consideración todo aquello que pueda ser necesario para la instrucción pública. La *Revista española* del 22 de diciembre de 1832 dice:

“Los establecimientos públicos que tienen por objeto difundir los conocimientos útiles y formar la educación de la juventud, son dignos de los mayores aplausos. En ellos fundan las naciones su bienestar, los gobiernos su interés político, los Monarcas su grandeza. Las primeras necesidades de la vida no son ya las únicas que absorben la atención de los gobiernos. La cultura que traen los siglos en pos de sí crea nuevas necesidades en las naciones civilizadas; y de la manera que crecen aquellas en cada hombre a medida del mayor desarrollo de sus facultades, así se aumentan el paso que ésta avanza en la carrera de la civilización”.

La creación del Real Conservatorio de Madrid y de todas las instituciones de educación musical no son consecuencia directa de la Constitución de 1812, pero resulta innegable que la carta magna contribuyó a la toma de conciencia de la importancia de la educación musical por parte de las instituciones gubernamentales y sus actores. Textos como el de Jovellanos —donde, al igual que en la Pepa, es evidente la influencia de la Ilustración francesa, y de las ideas de igualdad de la Revolución de 1789— y la propia Constitución provocaron un clima muy propicio al establecimiento de centros de profesionalización musical.

La Constitución de 1812 no menciona a la música directamente, ni cómo debe ser la enseñanza del instrumentista o el compositor en particular, pero sienta las bases de cómo se entenderá la relación entre la educación y el Estado en general y que se consolidará definitivamente en 1857 con la Ley Moyano.

En lo referente a educación, en primer lugar, nuestra primera constitución estipula como una de las facultades de las Cortes el “establecer el plan general de enseñanza pública en toda la Monarquía, y aprobar el que se forme para la educación del Príncipe de Asturias” (Título III, Capítulo VII, artículo 131, 21). Seguidamente, en el Título VI, *Del gobierno interior de las provincias y los pueblos*, consigna que “cuidar de todas las escuelas de primeras letras y de los demás establecimientos de educación que se paguen de los fondos del común” estará a cargo de los ayuntamientos (Capítulo 1º, artículo 321). La primera idea establece algo que para nosotros resulta evidente a día de hoy, pero que no lo fue tanto en aquel entonces: la educación no es algo secundario, sino que forma parte de aquello que debe ser legislado y protegido desde lo más alto de la jerarquía gubernamental de una nación. En cuanto al papel de los ayuntamientos como veladores de las escuelas primarias y demás establecimientos, sigue siendo hoy el régimen de nuestras escuelas municipales de música en todas las provincias españolas.

Una buena muestra de la importancia otorgada a la formación puede verse en su estrecha vinculación con los



Nationalmuseum - Estocolmo

La Verdad, la Historia y el Tiempo, también conocido como Alegoría de la adopción de la Constitución de 1812. Óleo de Francisco de Goya

derechos políticos. Así, por ejemplo, el artículo 25 establece: “Desde el año de 1830 deberán saber leer y escribir los que de nuevo entren en el ejercicio de los derechos de ciudadano”, es decir, condiciona el ejercicio del derecho a voto con la formación, y sitúa la libertad de prensa (“Todos los españoles tienen libertad de escribir, imprimir y publicar sus ideas políticas sin necesidad de licencia, revisión o aprobación alguna anterior a la publicación”) en el artículo 371, último del Título IX, consagrado específicamente a la Instrucción pública, lo cual no ha de extrañar, pues en el *Discurso preliminar de la Constitución* la cataloga como “verdadero vehículo de las luces”, es decir, una pieza clave en la formación de los ciudadanos. Este ambiente de libertad tuvo una cierta influencia en el concepto de libertad de cátedra que veremos ir creciendo en las instituciones de enseñanza musical de la España decimonónica.

Estas dos menciones sobre educación son los preámbulos de ese Título IX, que comienza así: “En todos los pueblos de la Monarquía se establecerán escuelas de primeras letras, en las que se enseñará a los niños a leer, escribir y contar, y el catecismo de la religión católica, que comprenderá también una breve exposición de las obligaciones civi-

les” (art. 366). Aunque este artículo no parezca relacionado directamente con la música tuvo, al menos, dos consecuencias en la educación musical: la primera de ellas es que, a lo largo del siglo XIX y XX se fundarían escuelas de música en todos o casi todos los pueblos del Estado Español, es decir, que, al igual que se consideraba imprescindible que todos los españoles tuvieran acceso a las primeras letras, acabaría cuajando la idea de que también tenían derecho a la educación musical elemental. La segunda implicación de este artículo es que la formación profesional de la música no se consideraría independientemente de la educación general. En algunas de las instituciones musicales del siglo XIX, incluyendo el Real Conservatorio de Madrid, se partiría de una educación global que contemplaba las primeras letras (escribir, contar y catecismo, exactamente igual que lo señala la Pepa) y la música. Además, a lo largo del siglo XIX se consolida la idea de que no se puede obtener un diploma profesional de música sin tener la formación general de base (lo que será graduado escolar y bachillerato durante mucho tiempo).

En 1812 ya se es consciente de los tres niveles educativos que han imperado en España desde entonces: escuelas, universidades y otros centros de instrucción. El artículo 367 de la carta magna indica “se arreglará y creará el número competente de Universidades y de otros establecimientos de instrucción que se juzguen convenientes para la enseñanza de todas las ciencias, literatura y bellas artes”. Normalmente la denominación “bellas artes” debe comprender, además de las artes visuales, a la música, el teatro y la danza. Así debemos entenderlo en principio al leer este artículo y considerar que hace, de alguna manera, referencia a la música. Aunque durante el siglo XIX no siempre queda claro que las instituciones de enseñanza musical forman parte de lo que el Estado denomina “bellas artes” y los presupuestos, o la supresión de los mismos —por ejemplo durante las guerras carlistas—, no afectan igual a las artes visuales que a la música. Esta ambigüedad sobre si la música, la danza y el arte dramático se incluían o no entre las bellas artes, probablemente refleja en parte que siempre ha existido un grado de consideración diferente en España entre las artes visuales y las demás. La importancia de este artículo es que podrá justificar a lo largo del XIX la creación de establecimientos de enseñanza musical, así como de ateneos, sociedades de conciertos, bandas municipales, etc., que, entre sus funciones, tengan alguna forma de enseñanza musical, y, probablemente, por ello, la mayoría de los establecimientos musicales españoles actuales fueron fundados desde el segundo cuarto de dicha centuria.

La Constitución de 1812 establece, para la concreción de todo lo anterior, “una Dirección general de estudios, compuesta de personas de conocida instrucción, a cuyo cargo estará, bajo la autoridad del Gobierno, la inspección de la enseñanza pública” (artículo 369). Este artículo confirma la consolidación de una jerarquía que, a través de sus diferentes estadios, asegure la calidad de la educación, y, al investigar las instituciones de enseñanza musical españolas del siglo XIX encontramos muchas pruebas de este control de lo que se enseñaba y de todos los actores que participaban en un establecimiento educativo, desde los alumnos hasta los profesores. En el sistema educativo musical francés —

del que se tomaron muchas de las ideas pedagógicas que imperarán en la educación musical española decimonónica— la inspección de los conservatorios de provincia era algo habitual y músicos famosos, como Gabriel Fauré, fueron nombrados inspectores.

En lo que se refiere al Real Conservatorio de Madrid, tuvo un control estatal de todos sus aspectos desde su fundación. Había una junta de profesores, la cabeza pedagógica y musical del Centro, formada por músicos de renombre en la España de 1830 a las órdenes de un director, también músico. Éste dependía del Ministro de Fomento, quien, a su vez debía dar explicaciones al Rey. Se han conservado los documentos de unos y otros y de la relación existente entre los diferentes estadios de poder. En 1838, incluso se suprime la figura del director y se nombra a un político como cabeza del Real Conservatorio y nexa con el Estado. El escritor y político Ventura de la Vega fue uno de ellos. Todo ello muestra que no resulta nada complicado localizar en las instituciones de enseñanza musical del siglo



Ventura de la Vega, obra de Federico de Madrazo, 1849

XIX cómo se establecía la relación y la comunicación con el Estado, y era tal y como recoge la Constitución de 1812. Este sistema por el que las instituciones de enseñanza musical públicas forman parte de una jerarquía que depende de un ministerio es algo habitual para todos los profesionales del siglo XX y XXI.

La carta magna de 1812 establece también que “por medio de planes y estatutos especiales, arreglarán cuanto pertenezca al importante objeto de la instrucción pública” (artículo 370). Esto supone un paso más en la concreción de una propuesta educativa ilustrada, que, a través de la razón, estipula cómo se podía “arreglar” o mejorar los sistemas educativos. En el caso de la música, se conservan algunos documentos que muestran los pasos previos a la redacción de planes o estatutos, es decir, informes manuscritos de profesores o profesionales que analizan qué no funciona o cómo se articulan los estudios en institu-

ciones extranjeras, etc., de cara a proponer mejoras. Uno de estos casos es la documentación redactada por el compositor y secretario del Real Conservatorio de Madrid, Rafael Hernando, alguien más conocido por sus zarzuelas que por su labor en dicha institución. Hernando fue becado en los años 50 para asistir a los exámenes del Conservatorio de París y comprobar si los resultados de tan prestigiosa institución distaban mucho de los españoles. También se conservan borradores manuscritos, algunos anónimos, de los reglamentos por los que se regía el Real Conservatorio. Y los documentos oficiales (reglamentos y decretos) no se hicieron sin un estudio previo de la situación del momento.

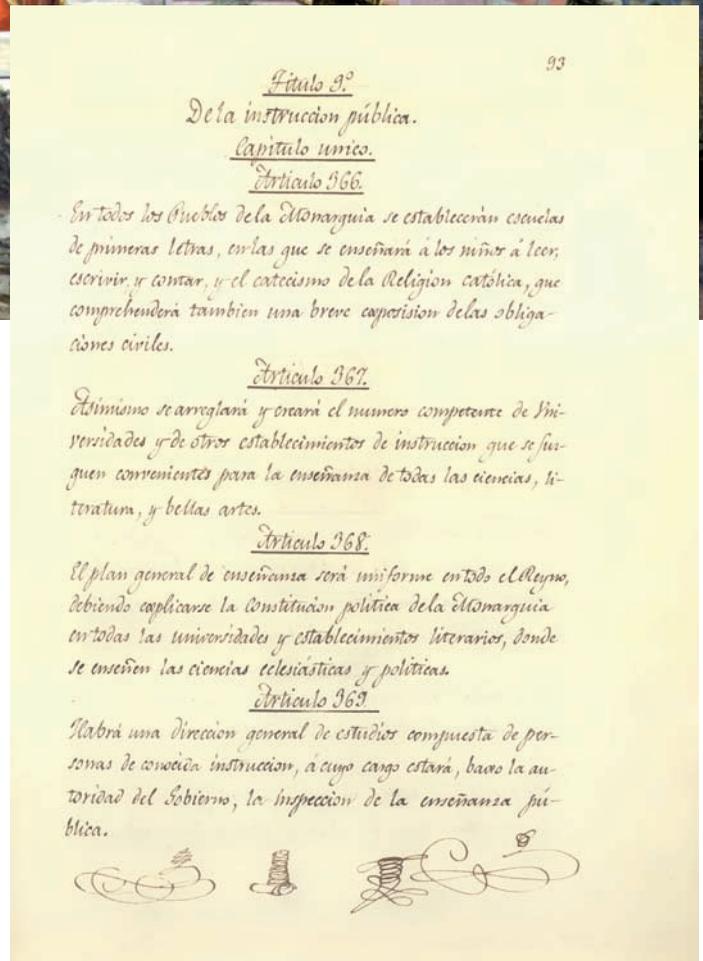
Como bien ha afirmado José Álvarez Junco en sus diferentes reflexiones sobre esta época y en particular en *La Constitución de Cádiz: historiografía y conmemoración* (2006), la Pepa presenta una situación paradójica de amor-odio con respecto a Francia. El odio responde a la necesidad natural de luchar contra el invasor, y el amor, o mejor dicho, la admiración y la emulación, quedan patentes tanto en la estructura y redacción de la Constitución como en la influencia que pudo tener en materia de educación. Todos los postulados constitucionales ahondan en los derechos de libertad e igualdad de los ciudadanos para formarse tanto en la educación elemental, como en la superior o en las



Promulgación de la Constitución de 1812, óleo de Salvador Viniegra

artísticas. Conducen la organización de la educación por senderos de racionalidad, para discernir lo que no contribuye a la instrucción de los ciudadanos y les hace perder el tiempo a todos o cuándo no es rentable la inversión económica a los ciudadanos o al Estado. También contempla, como bien lo señalaba Jovellanos en *Las Bases* citadas y en muchos de sus textos educativos, el concepto de cómo el ciudadano, a través de la formación, adquiere la felicidad, pues el saber le permite conocer y conocerse mejor y adquirir unas garantías laborales. La documentación sobre educación musical del siglo XIX y primera mitad del siglo XX recoge de diversas maneras esta idea en boca de numerosos personajes de toda índole, mostrando que, para muchos músicos, ser alumno de estas instituciones musicales era un sueño y, cuando no lo conseguían, se sentían completamente desolados. Ferenc Liszt fue uno de ellos. En 1823 el Reglamento del Conservatorio de París impedía la admisión a estudiantes extranjeros, y por esta razón fue rechazado. El joven húngaro confiesa haber implorado, con la ayuda de su padre, al director del conservatorio, solicitando al menos “el permiso de poder recoger las migas que caen de la mesa”. Para Ferenc Liszt, como para tantos músicos del siglo XIX, el mero contacto con los establecimientos de educación musical era algo positivo y, por ello, estaban dispuestos a conformarse con “las migajas”, con lo que fuera, con tal de no quedar al margen de la vida musical dentro de dichos centros de saber.

La Constitución de 1812 contribuyó en materia de educación a fomentar la fundación de instituciones que ofrecieran una instrucción elemental o especializada a los ciudadanos. Su aportación en este terreno no debe limitarse al ámbito español, sino europeo. Y gracias a todos estos pasos se produjeron situaciones como la que Liszt relata en primera persona, que estudiantes excepcionales con acceso a los mejores maestros particulares del momento desearan formar parte del alumnado de las instituciones públicas. Es necesario reflexionar sobre ello para mejorar la



Página 93 del original de la Constitución política de la monarquía española promulgada en Cádiz a 19 de marzo de 1812, imprenta Real

educación en el siglo XXI; tener presente la capacidad de educadores de la talla de Jovellanos y de esfuerzos de legislación como el necesario para alumbrar la Constitución de 1812. La Pepa destila una confianza casi utópica en el potencial de la enseñanza pública como agente activo de desarrollo social e incorpora a la misma nociones tales como prosperidad o bienestar, y lo hace con un entusiasmo de lo más inspirador, con el convencimiento de que la formación hará de nosotros personas más felices y mejores ciudadanos.

Museo de las Cortes de Cádiz

LA CANCIÓN PATRIÓTICA A COMIENZOS DEL SIGLO XIX

Desde hace siglos, el arte ha proporcionado a la sociedad símbolos de identidad y se ha convertido en aglutinante de la misma. Las naciones apelan a él en momentos de fervor patriótico por su capacidad para dar voz y forma a sus inquietudes en situaciones de dificultad.

La música se extiende por el tejido social con una rapidez y eficacia difícil de igual por otras disciplinas artísticas. Por eso, Joaquín Tadeo de Murguía, organista prebendado de la Santa Iglesia de Málaga, escribe en 1809 *La música considerada como uno de los medios más eficaces para excitar el patriotismo y el valor*, donde puede leerse: “Cualquiera que sepa el influjo que tiene la música en las acciones humanas, fácilmente conocerá que ha sido uno de los primeros móviles de las empresas grandes, y de las extraordinarias acciones de los mortales en todas las edades y bajo cualesquiera clase de gobiernos. Su maravilloso imperio en las batallas es casi tan antiguo como lo son los grandes capitanes y los célebres conquistadores”.

La exaltación del patriotismo no era algo nuevo en 1812. Si algo contribuyó a difundir la mejor imagen de la Revolución Francesa y de la Primera República Francesa, eso fue la música. La relación establecida en París y en toda Francia entre legislación y canciones e himnos, se convertirá en todo un modelo para el resto de Europa.

Por una parte, no hay nada más atractivo para un poeta o un compositor que expresarse sobre la libertad en cualquiera de sus formas; por otra, pocas cosas exaltan e incluso exacerban el sentimiento nacional tanto como los himnos y las canciones. El pueblo siente la necesidad de entonar con vehemencia estrofas que proclamen las virtudes de lo propio, ya sea un equipo deportivo, un partido político o una nación. Y por ello, este género es universal y se encuentra a lo largo de la historia y no exclusivamente ligado a los movimientos nacionalistas del siglo XIX. Además, no es propio de un país en particular, sino de todos aquellos que, en un momento concreto, y como respuesta a uno o varios detonantes políticos, se sienten inclinados a expresar su amor a la patria.

La trascendencia de este género queda patente en el llamamiento de Joaquín Tadeo de Murguía en el ensayo anteriormente citado cuando se pregunta por qué los compositores españoles no dedican el mismo esfuerzo a este tipo de piezas:

“¿Y cuáles son las que han compuesto en nuestros gloriosos acontecimientos los compositores españoles? ¿Cuáles las que puedan dar a las demás naciones una idea de nuestro actual gusto? ¿Qué juicio deberá formar la posteridad de nuestro mérito? ¿Acaso se dirá que el motivo no sea tan grande que pueda acalorar nuestras imaginaciones? ¿Será, por ventura, porque los españoles no son capaces de inflamarse, como lo fueron, y lo son las demás naciones? ¿Son más sensibles que lo somos nosotros?

[...] Compositores españoles, la posteridad hablará de vosotros en el tono más humillante y vergonzoso. La justicia y la verdad os degradarán a un extremo a que no llegaron los pueblos más estúpidos. [...] ¿Qué es lo que esperáis? Españoles músicos, sacudid ese letargo, salid de ese fango de inacción en que yacéis. No queráis sepultaros en un olvido ignominioso, sin que os quepa alguna

parte en la santa y feliz revolución con que nuestro pueblo generoso y esforzado trata de poner los primeros fundamentos de su grandeza y de su futura libertad”.

No obstante, y pese a las quejas de Murguía, el repertorio de canciones patrióticas es bastante amplio, como evidencia la *Colección Documental del Fraile*, así llamada en honor a fray Salvador Joaquín de Sevilla, que bajo el título *España triunfante de Napoleón, la Francia y todos sus enemigos* recopiló en mil volúmenes una “Colección general de proclamas, exhortaciones, alarmas, pastorales, sermones, reflexiones, decretos, edictos, indultos, gacetas, diarios, noticias, historias, avisos, relaciones, manifiestos”, etc., entre los cuales figuran *Los cantos del trovador. Estrofas cantadas a nuestro amado e inocente soberano don Fernando VII en su escandalosa prisión*, de Francisco de Laiglesia y Darrac (Sevilla, 1809), *Canciones patrióticas en la venida de Fernando VII a España, libre de insidiosa cautividad*, de Francisco del Castillo (Sanlúcar de Barrameda, 1814), *Coleccioncita de seguidillas boleras, unas en reconocimiento y gratitud a la Nación Británica y al Excmo. Sr. Duque de Ciudad Rodrigo, y otras joco-serias al errante rey Pepe y a sus satélites*, PDMMR, sa, Málaga y *Colección de canciones patrióticas, hechas en demostración de la lealtad española, en que se incluye también la de la nación inglesa titulada ‘El God seivd de Kin’* [sic], publicada en Cádiz por Nicolás Gómez de Requena hacia 1808.

La lectura de obras como el *Cancionero de la guerra de independencia*, de José Gella Iturriaga, permite ver que dichas canciones suelen girar en torno a los grandes detonantes políticos del momento, como la animadversión hacia Godoy (“Bonaparte en los infiernos / tiene una silla poltrona, / y a su lado está Godoy / poniéndole la corona”), las abdicaciones de Bayona (“Ya te lo he dicho, Fernando / que no vayas a Bayona / que Godoy y Bonaparte / te quitarán la corona”), la reclusión de Fernando VII en Valençay, la imposición de José I Bonaparte como nuevo soberano (“Tan feliz tu reinado / Pepillo, ha sido / que no ha habido una monarca / de tu apellido, / porque discurro / que podemos llamarte / José Ninguno”), la Constitución de 1812, la popularización de las ideas liberales, o el 2 de mayo, celebrado por el himno patriótico *En tan infausto día*, compuesto por Mariano Rodríguez de Ledesma sobre un poema de Juan Nicasio Gallego.

Todo ese magma conforma el detonante común de dos tipos de canciones: las dedicadas a la crítica del enemigo y las de exaltación de lo propio.

La letra de las primeras es mordaz, coloquial y de lenguaje colorido, prima en ellas la ironía, el desprecio, e incluso el insulto, y es posible apreciar algunas similitudes con dos fórmulas satíricas de nuestra música, las cantigas de escarnio y maldecir y, sobre todo, las chirigotas. De hecho funcionan de la misma manera: la canción se centra en uno o varios personajes que el pueblo tiene muy presente, se sacan a relucir sus defectos (reales o imaginarios) y se ridiculizan. El público debe sonreír con la mofa del personaje en cuestión, lo cual no implica que no se digan verdades como puños. Por supuesto, está presente la herencia de la picaresca española, desde la más vulgar hasta la más sutil. Eso permite especular con la posibilidad de que el propósito de este exabrupto sea más el desahogo y el alivio que la movilización o la acción misma.

El lenguaje cambia cuando no se trata de expresar un grito de rebeldía contra el enemigo, sino de exaltar las virtudes patrias. No ha lugar a un exceso de coloquialismos ni de mordacidad, pues en estas canciones hay que conmover al pueblo, recordarle su vinculación con el país, potenciar la unidad, animarle a ir a filas... El tono pícaro y festivo se transforma en solemne, aunque se mantenga en los aledaños de lo popular.

Con independencia de estos dos estilos, la canción patriótica se caracterizaba por una estructura sencilla, es decir, un esquema que fuera fácil de recordar y que permitiera concentrarse en el texto. Lo habitual es que se utilicen estructuras ternarias con repetición de la primera parte (ABA o ABA') o rondós donde se combinen estrofas muy similares con un único estribillo. Se prefieren tonalidades mayores, más apropiadas para expresar con ánimo y convicción el texto.

Se advierte en los poemas del momento una gran variedad métrica —cuartetos, coplas, endechas, décimas y villancicos patrióticos— y también una gran flexibilidad a la hora de ir adaptando las letras o de usar la música de una pieza conocida para otro texto más patriótico.

De alguna manera la canción debe producir un efecto inmediato sobre quien la canta y tener capacidad de contagio, puesto que, por encima de todo, era un instrumento de difusión de unas ideas políticas. Lo más relevante en este tipo de composición musical es la relación con el texto y, por ello, resulta necesario detenerse para analizar el mismo.

En las piezas de la época, se perfilan tres tipos de letras: una de tono inmediato, fresco y poco elaborado, muy pegada a los hechos de cada momento. Así, por ejemplo, se coreó la victoria de Wellington sobre Marmont en la batalla de Arapiles:

Velintón en Arapiles
a Marmón y a sus parciales
para almorzar les dispuso
un gran pisto de tomates.

Las del segundo tipo son también ejemplos de texto pegadizo y sencillo, pero menos casual, con un mensaje de fondo, aun sin ser didáctico. Un buen ejemplo serían los textos recogidos en la *Constitución de España, puesta en canciones de música conocida, para que pueda cantarse al piano, al órgano, al violín, al bajo, a la flauta, a la guitarra, a los timbales, al arpa, a la bandurria, a la pandereta, a la zampoña, al rabel y toda clase de instrumentos rústicos*, una sátira del Estatuto o constitución de Bayona (1808).

El autor se presenta con humildad en el prólogo, donde dice “seré lo que usted quiera, seré mal poeta, seré un zopenco” para luego expresar una intención de envergadura: presentar la Constitución de España en canciones populares a fin de que todos la conozcan. “Me he determinado a presentarla en un estilo que hasta las verduleras, los ciegos y gallegos puedan aprenderlo fácilmente de memoria, cantarla y enseñarla a los hijos”.

El poeta anónimo monta sus versos sobre una melodía preexistente, pues, como dice Begoña Lolo en *La música al servicio de la política en la Guerra de la independencia*, “todas las piezas se corresponden con canciones populares o con números de obras de teatro lírico previamente conocidas”.

Existe un paralelismo sustancial entre las canciones y el Estatuto de Bayona, que consta de XIII títulos. Los versos están distribuidos en ocho números. El primero, *El polo del contrabandista*, abarca los doce primeros versos, y empieza así:

Yo, que soy Napoleón,
emperador de la Francia,

quiero y es mi voluntad
que haya jaleo en España.

La constitución de 1808 es una carta otorgada, no elaborada por los representantes de la nación. El texto lo elabora una Junta Nacional convocada por Napoleón y lo decreta el hermano del emperador. Por tanto, cuando el verso afirma “quiero y es mi voluntad” realiza una simplificación acertada de la realidad del articulado constitucional: es una imposición francesa.

Los siguientes doce versos de *Fandango* abordan dos cuestiones diferentes bajo una misma música: la religión y la sucesión, probablemente porque no existe derecho a discrepar. El orden no es casual, corresponde al marcado por el texto de la carta magna en los títulos I, *De la religión*, “La religión Católica, Apostólica y Romana, en España y en todas las posesiones españolas, será la religión del Rey y de la Nación, y no se permitirá ninguna otra”, y II, *De la sucesión de la Corona*, atada al gusto del emperador.

Es mi voluntad y quiero,
ha dicho Napoleón,
que sea Rey de esta nación
mi hermano José Primero.

La canción suena una vez más para disentir muy al gusto del público:

Es mi voluntad y quiero,
responde la España ufana,
que se vaya a cardar lana
ese rey José postrero.

Dedica el bloque de *Seguidillas* a la sucesión del trono, “que irá de macho en macho, / dice la Carta. / Si macho falta, / Napoleón primero / lleva la carga”. Todo lo cual se halla en consonancia con el artículo 2, que reza: “En defecto de la descendencia masculina, natural o legítima o adoptiva de dicho nuestro muy caro y muy amado hermano Napoleón, pasará la Corona a los descendientes varones, naturales legítimos, del príncipe Luis-Napoleón, Rey de Holanda”.

Los siguientes seis versos, los del *Zorongo*, y los siete del *Mambrú*, son la versión bufa del título IV, dedicado a la *Dotación de la Corona*:

Cuatro millones de pesos
Al año tendrá José.
¿Quién pondrá puertas al campo
si quisiere más tener?
Zoronguito, zorongo, zorongo,
como rey de España de todo dispongo.

El poeta dedica cinco estrofas a la organización política del Estado, todas ellas bajo el epígrafe *La pía y la paz*, recogiendo los nueve ministerios del artículo 27, a los que se refiere como “chusma de ministros”, y al Consejo de Estado, desarrollado por el título VII de la Constitución. En la canción son un “Consejo de personas” presididas por el “rey Pepe”.

El título X, *De los Reinos y Provincias españolas de América y Asia*, inspira directamente los ocho versos de *Charandel*. “Los reinos y provincias españolas de América y Asia gozarán de los mismos derechos que la Metrópoli”, sostiene el artículo 87, y el poeta se apresura a explicar la razón de tanta liberalidad:

Olé charandel, podrá cada uno,
olé charandel, libre comerciar

olé charandel, a fin de que el rey Pepe, charandel y olé, pueda atesorar.

Y por último, hace una referencia a los artículos relacionados con el hábeas corpus:

El derecho que el verdugo tenía de dar tormento se anula, y en adelante, el derecho será nuestro.

En la tercera categoría advertimos novedades tales como la autoría concreta y cierta ambición artística. Aun sin olvidar en momento alguno la importancia de una memorización y repetición fáciles, son textos de mayor hondura. Sería el caso del *Himno de la victoria* y *Vivir en cadenas*, del académico de la lengua Juan Bautista Arriaza, cuya partitura corrió a cargo de Sor en ambos casos.

El canto es una voz de arenga planteada en términos sencillos para conmovir al oyente. Un ejemplo claro es el *Himno de la victoria*, conocido también como *Himno de las provincias*, por ser cantado cada vez que los ejércitos victoriosos entraban en un territorio:

Vos, de una mirada,
que echasteis al cielo,
parasteis el vuelo
del águila audaz.
Y al polvo arrojasteis
con iras bizarras
las alas y garras
del ave rapaz.
Llegad ya provincias,
que valéis naciones,
ya vuestros pendones
deslumbran al sol:
pálido el tirano
tiembla, y sus legiones
muerden los terrones
del suelo español.

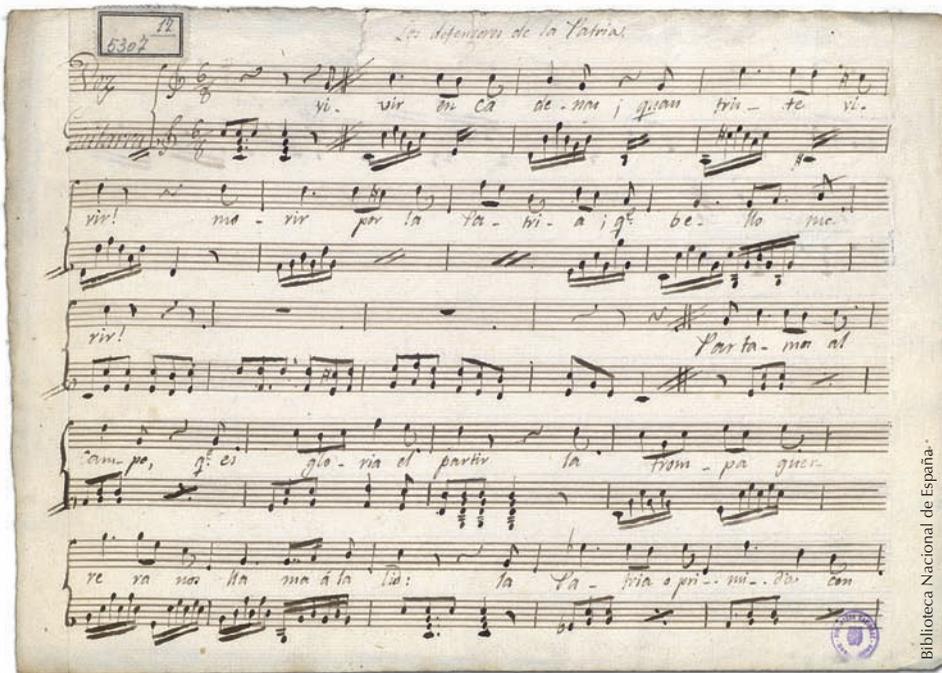
El discurso musical ha de enviar un mensaje que el tejido social pueda sentir como propio, asimilarlo y repetirlo. Por eso en el texto se busca la simplicidad, versos de tres o cuatro palabras a lo sumo, con terminaciones sonoras (vocales abiertas en todos los casos), profusión de sonidos vibrantes (“bizarras”, “garras”), algún ripio oportunista y finales similares (“naciones”, “pendones”, “legiones”, “terrones”).

En los versos se aprecian términos más cultos, tales como cielo, águila, rapaz, tirano, y una vocación de ir más allá del dictado del momento, hay un deseo de trascender en la emoción sincera de esos versos.

Esta composición ha recibido un tercer nombre, *Venid vencedores*, por el primer verso de su estribillo:

Venid vencedores,
de la patria honor,
recibid el premio
de tanto valor.

Esta estrofa aspira a ser un éxtasis de comunión, un jubileo donde las palabras transmiten un mensaje de bien-



Partitura manuscrita de *Vivir en cadenas* de Juan Bautista Arriaza

venida poco articulado y sencillo, en los versos impares se habla de lo material, victoria y premio, y en los pares de lo inmaterial, honor y valor. Pero, sobre todo, y esto es fundamental para entender cómo la canción alcanza un estadio de forma poético-musical en toda regla, hay un trabajo fonético de indiscutible sonoridad, incluso antes de ser musicalizado. Por ejemplo, en este estribillo, la sonoridad de las sílabas “va-ve-bi”.

Vivir en cadenas, también de Arriaza, es una llamada a la movilización donde mudan términos relacionados con el dolor y la muerte, equiparando a la misma vivir sin libertad. Su comienzo evidencia el tenor general de toda la canción:

¡Cuán triste vivir!
Morir por la patria,
Vivir en cadenas
¡cuán triste vivir!
Morir por la patria,
¡qué bello morir!

La composición hace gala de un léxico cuidado, donde se equilibra la preocupación del autor por ser comprendido sin caer en vulgarismos que pueden quitar lustre a la épica. Existe una concesión a la oportunidad política en el verso 45, donde dice: “morir por Fernando”.

Vivir en cadenas rompe la regla de las cuatro palabras en alguna ocasión (“que el hierro es quien solo” o “de afrenta al que libre”) y ofrece una rima fácil y sin pretensiones, muy apoyada en la vocal cerrada i: vivir, morir, fin, oíd, servil, abril, feliz...

Es éste un esbozo de la proclamación del sentimiento nacional a través de un repertorio popular de la primera década del siglo XIX, tanto en compositores de la talla de Fernando Sor como en autores hoy desconocidos, pero que contribuyeron en su momento a fomentar la relación entre política y música. Todos ellos fueron forjando un verdadero género musical: el de la canción española patriótica, una forma menor de nacionalismo musical, pero semilla indiscutible de todos los grandes nacionalismos musicales de finales del siglo XIX, desde los intentos de creación de una ópera nacional, hasta las obras instrumentales que, como *Las noches en los jardines de España*, describen algunos de los rincones más bellos del panorama nacional.



“ Enhorabuena por vuestro 25 aniversario. Espero volver pronto a Valencia y disfrutar de su gran público ”

DANIEL BARENBOIM



“ Mi más sincera **felicitación** para una de las más importantes salas de conciertos del momento. Siempre es un placer actuar ante ese excelente público ”

MARISS JANSONS



“ Muchas felicidades a Valencia por estos 25 años. Nuestra Orquesta disfruta tocando en un auditorio con tan magnífica acústica y gran público ”

LONDON SYMPHONY ORCHESTRA



“ Felicidades al Palau de la Música y a Valencia por su 25 Aniversario ”

VALERY GERGIEV

PALAU DE LA MÚSICA

25 AÑOS

PRIMAVERA 2012

LANG LANG
 YARON TRAUB
 MARC MINKOWSKI
 CRISTINA GALLARDO DOMAS
 LES MUSICIENS DU LOUVRE GRENOBLE
 RUDOLF BUCHBINDER
 LA PASIÓN SEGÚN MATEO
 ORQUESTA NACIONAL DE FRANCIA
 JESÚS LÓPEZ COBOS
 PINCHAS ZUKERMAN
 ORQUESTA DE VALENCIA
 ORQUESTA DEL SIGLO XVIII



“ El Palau se ha convertido en estos 25 años en una de las salas más prestigiosas de Europa. **Muchas Felicidades** ”

AINHOA ARTETA



“ Mi aplauso para la maravillosa ciudad de Valencia y mi felicitación en este 25 aniversario ”

LANG LANG



“ Felicitamos a Valencia y a los amantes de la música por estos 25 años ”

FILARMÓNICA DE VIENA



“ Tenemos fantásticos recuerdos de nuestros conciertos en Valencia. **Muchas felicidades** por estos 25 años ”

MARC MINKOWSKI

MARIUSZ KWIECIEN: "SIEMPRE TIENES QUE SACRIFICAR ALGO"



Fotos: M. Mikołajczik

Hay que ser un *Héroe eslavo* como los de su primer disco para mantener la sonrisa después de 23 horas de viaje, incluyendo preceptivas escalas, entre Méjico y Oviedo. Más aun, para mostrarse jovial a primera hora de la mañana siguiente en nuestra cita en el *hall* del hotel, después de una noche corta, y a punto de iniciar el regreso a América. Esta vez a Nueva York, segunda ciudad-residencia de Mariusz Kwiecien, que allí debutó en 1991, y ahora comparte con su Cracovia natal. La presencia en España a mediados de febrero tenía como fin recoger el trofeo en la VI edición de los Premios Líricos Teatro Campoamor, que han querido distinguir al barítono polaco como el mejor cantante masculino de ópera en la última temporada por su papel protagonista en la producción del *Rey Roger* que se pudo ver en el Teatro Real de Madrid, donde Kwiecien, que había participado allí en *Las bodas de Fígaro* y *Evgeni Onegin*, tiene previstas dos nuevas visitas.

Aquellos reglas básicas para la realización del hijo, el árbol y el libro, para un cantante se podrían traducir en grabar un disco, debutar en el Met... ¿se le ocurre la tercera?

Saber despedirte en el momento preciso, un problema que muchas veces surge al final de la carrera. Es importante presentarse en el Metropolitan o en la Scala aunque, con la perspectiva del tiempo, creo que lo verdaderamente importante en nuestro trabajo es amarlo. Si

lo amas no te importa si estás cantando en un pequeño teatro de ópera durante toda tu vida. Puedes ver satisfechos tus sueños así, aunque fijes como meta en el futuro presentarte en un gran coliseo. Lo principal es estar haciendo música, y buena. Con eso te das por contento. Por supuesto que esas cosas me resultan hoy fáciles de decir, después de haber debutado en los grandes escenarios en los que siempre soñé. Pero conozco muchos colegas que nunca se han planteado llegar tan lejos. Por razones familiares o de cualquier otro tipo prefieren quedarse en su país y llevar lo que podríamos llamar una vida *normal*, término que no existe en el vocabulario de un cantante de ópera, que no tiene tampoco una “familia normal”. Para conseguir algo siempre tienes que sacrificar algo. En despedirte de los escenarios es donde encuentro el verdadero problema. En un pasado no lejano podías ver cantantes con más de sesenta años que continuaban interpretando personajes jóvenes. Es el caso de *Don Giovanni*, que a pesar de ser algo así como mi tarjeta de visita, de aquí a cuatro o cinco años, siete como mucho, probablemente dejaré de hacer. Con cuarenta, no me imagino a los cincuenta y cinco como el gran seductor del mundo. Resultaría falso. Lo que Mozart y Da Ponte escribieron es un *dramma giocoso*. El drama está ahí, pero para que sea *giocoso* se precisa juventud en el protagonista. En caso contrario, algo falla. En *Las bodas de Figaro*, el conde puede ser más joven o más maduro. Sirven ambas propuestas. Pero Don Giovanni tiene obligatoriamente que ser joven. Esa sería para mí la tercera premisa para un cantante: saber decir adiós a tiempo.

En Oviedo acaban de reconocerle como mejor cantante masculino de ópera en la misma edición de los Premios Líricos del Campoamor en que se rendía tributo a toda la carrera de Ruggero Raimondi. ¿Un ejemplo a seguir, después de lo dicho?

Cuando me preguntan si tengo ídolos, modelos a imitar, digo que no: que cada cual posee su personalidad. Por supuesto que admiro a Ruggero Raimondi, por haber sido un cantante actor, que es lo que más puedo amar en ópera. Él es Scarpia, por ejemplo: con su fortaleza, su crueldad interpretándolo. Es difícil pensar en alguien que pudiera hacerlo mejor. Pero en España tienen a Carlos Álvarez, con una trayectoria repleta de grandes creaciones. Lo he visto muchas veces, me encanta, y su carrera no podemos decir si está siendo mejor o no que la de Raimondi.

Aunque a Raimondi se le calificó de “mejor cantante ruso de Italia”, demostró que sus posibilidades eran muchas más. Sin embargo, hay quien se acomoda en un repertorio, ruso o el que sea, y ahí se instala. ¿Qué riesgos y qué ventajas le encuentra a las especializaciones?

Posiblemente esos cantantes nunca se pararon a planificar su carrera, pero no es mi caso. En ruso el único papel que canto es Onegin. Si se quiere, me podrían reconocer como un polaco que canta en italiano, no en ruso, aunque en el futuro tengo pensado incluir algunos papeles más de ese repertorio. Tal vez un día *El príncipe Igor*. O *Mazepa*, dentro de cinco o siete años, al tratarse de un personaje de más edad. A mí se me conoce sobre todo por mi Mozart y también como belcantista, después de haber hecho tanto Donizetti, o títulos como *I puritani* de Bellini. Sin llegar a la música verista.

¿Ampliará su oferta?

Entre mis proyectos inmediatos está cantar *Roberto Devereux* en el Metropolitan. Creo que lo estoy haciendo casi bien. Cada cantante debe reconocer los papeles que más satisfacciones puedan darle en la vida, y los míos van por donde he dicho. Aparte del Rey Roger, de Szymanowski, la única ópera polaca que puede funcionar con éxito frente a una audiencia internacional. Es música de

primer nivel: tiene un argumento interesante y es lo bastante corta para que el público la acepte. No se me ocurre pensar que funcionasen igual otras óperas de mi país como *Halka* o *Straszni dwór*, de Moniuszko. Por eso elegí *El Rey Roger*, que hice en Madrid y haré en Bilbao, Santa Fe, Londres y muchos otros sitios. Por eso estoy tan contento de que guste y premien mi interpretación, como en Oviedo. Para mí es importante representar personajes que realmente sienta. No puedo salir a escena si eso no sucede. No he hecho *El barbero de Sevilla*, porque nunca me ha atraído. Tal vez algún día cante el aria, pero eso es todo: no la ópera completa. No tiene nada que ver con el modo en que siento a Don Giovanni, el Conde, Don Pasquale, incluso Belcore. Comparado con ellos, al Barbero le falta fuerza. Por eso me gusta tanto el Rey Roger y me gustaría, como dije, cantar un día *El príncipe Igor* y *Mazepa*, ambos personajes de fuerza. Por eso mi sueño es cantar algún día *Simon Boccanegra* ¿quién sabe si mi voz me llevará tan lejos!

El mismo sueño tenía Plácido Domingo, y lo ha conseguido.

Y con gran éxito. Pero Plácido ha sido siempre tenor con corazón de barítono [ríe]. Además de ser un papel muy hermoso para alguien más mayor. Por eso pienso que tendría que esperar no menos de diez o quince años.

¿Cuándo debutó en el Met?

En enero de 1991.

Un año movido: en el mismo se presentó en el Concurso de voces de Cardiff.

Eso fue después. Hablando de Cardiff, diré que odio los concursos. Los odiaba entonces y los odiaré. Son como amaestramiento de perros. Me acuerdo de que, además, como la climatología era muy mala en Gales, me puse enfermo. En esas condiciones, tuve que cantar la última prueba. Para colmo, nervioso, porque nunca me ha gustado estar quieto frente al público, de smoking o frac. Sólo

unos cuantos nombres han llegado a ser famosos en la ópera después de ganar un concurso. Y desde mi punto de vista, sin haberlo ganado, habrían hecho también una gran carrera. El verdadero concurso, la prueba real, se gana en el escenario. Según cómo te comportes en él. Siempre he buscado en la ópera el componente teatral. Si debo prescindir de él para cantar simplemente, salgo como si me arrastrasen de las manos, de las muñecas... Y es que nunca pretendí ser sólo cantante, sino también actor, aspecto que valoro a veces en primer lugar, aunque ya sabemos que la ópera es la ópera y allí toca cantar...

¿El de Cardiff fue su primer y único concurso?

No recuerdo exactamente cuántas competiciones internacionales he vivido. Antes de Cardiff estuve en el Viñas de Barcelona y en el Belvedere de Viena. Después de Cardiff me dije: no más concursos.

Acaba de salir al mercado *Slavic heroes*, su primer disco en solitario. ¿La tardanza es achacable a la crisis, o a que se lo ha madurado mucho?

He esperado tanto, porque ningún sello me lo pidió antes. Intenté grabar con dos, pero no funcionó la idea. El mío no es un caso aislado. Conozco cantantes estupendos que querrían grabar, pero no encuentran compañías dispuestas a hacerlo. Es una pena que todas quieran sólo a un par de las sopranos más famosas y algún que otro tenor. De ahí no pasan. Los barítonos y los bajos son para ellos lo último de lo último. Cuando me propusieron en Harmonia Mundi grabar el mío con la Orquesta de la Radio de Polonia y su titular, Lukasz Borowicz, llegamos a un compromiso de acuerdo, y estoy muy contento del resultado. Que te lo brinden es una gran suerte en un momento en que el sector discográfico está viviendo una gran crisis. Todo el mundo habla de dinero y de la necesidad de vender. Pero hay que pensar que en el



futuro, esas voces tan buenas aunque no estén en lo más alto de la cúspide, no van a dejar constancia grabada para la posteridad. Y he conocido muchas sorprendentes —un centenar, doscientas, o quince mil— a lo largo y ancho del mundo donde canto. Pienso en Anja Harteros, una soprano fantástica, que ha grabado muy poco.

Su relación es buena, aun siendo ella la ganadora en aquel Cardiff de 1991.

Exactamente. Anja fue la ganadora, y nos queremos mucho. He tenido la suerte de trabajar dos veces con ella. En un *Don Giovanni*, como Donna Anna y en unas *Bodas de Fígaro*, donde cantó la condesa.

Hace poco estaban citados para un Don Carlo en Múnich, que usted canceló.

Estaba enfermo. Pero escuché un poco de los ensayos, y comprobé que si es fantástica con Mozart, también lo es con Verdi, y debería estar grabando, grabando y grabando para que se sepa. Entre otras cosas su

Wagner, que canta por todas partes.

En la próxima temporada usted regresa a Madrid cantando *Pescadores de perlas*, ¿no habría preferido el *Don Giovanni* de la misma temporada, dirigido por su amigo Cherniakov, con quien tan bien se entiende?

Me habría gustado, pero Dimitri dijo que mi físico no se adecua al personaje que ha imaginado. Por eso no estaré en el reparto. *Pescadores de perlas* es la ópera que me apetecía cantar en Madrid, y es lo que voy a hacer. Me parece una buena decisión, porque el reparto es excelente. Por otra parte, Zurga, en la obra de Bizet, aunque no lo he cantado nunca, a la vista de la partitura no me parece un personaje difícil. Estoy muy feliz por debutarlo en Madrid, para después llevarlo a la ópera de Berlín y al Metropolitan con producción escénica.

¿Le gusta escuchar otras músicas fuera de la clásica?

La música clásica, que es mi trabajo, sólo la escucho cuando estoy en el escenario

o cuando tengo que aprender algo y recorro a la discografía. Al llegar a casa me dedico a vivir: el teatro lo he dejado en su sitio, y en mi vida no queda mucho espacio para la música clásica. Lo que escucho entonces es buen jazz, músicaailable, étnica, folk, techno, discoteca... que es lo que de verdad me apetece.

Para cantar ópera se necesita una buena técnica, decía Alfredo Kraus.

Una buena amiga, mi profesora de piano en Polonia me dijo: recuerda toda tu vida que la técnica por la técnica no vale para nada. Debes tenerla a través de la música. No puedes hacer música simplemente con técnica, pero sí conseguir una buena técnica por la vía del canto. Y esa es mi consigna. **¿Se ve como liederista?**

Al principio de mi carrera sólo cantaba lieder, porque no me interesaba la ópera. La descubrí, y pasó a ser prioritaria en mis intereses. Ahora me resulta muy difícil salir a un escenario para interpretar un recital.

Hay muchos tipos distintos de emociones. Es mucho más fácil pasar de la música de cámara al lied que estar cantando *Don Giovanni* o *Don Carlo* y ofrecer un repertorio de canciones de Schumann o Strauss. Para mí eso no es posible. Para el lied se necesita otro tipo de energía y de emociones. Cuando lo hago, y tengo un par de ellos pendientes, les doy el mismo tratamiento que a las representaciones de ópera, concentrándome sólo en eso. Hay compañeros míos que salen y cantan esas famosas *canzonas*, en lo que llaman conciertos, que sirven para atraer mucho público y ganar dinero. Para mí los verdaderos recitales no son sino música de cámara. No puedes cantar un recital de verdad para 5.000 personas. Tiene que ser en un espacio más reducido: en una sala de conciertos pequeña con un piano. Así se crean las verdaderas emociones. No me apetece hacer un par de pruebas para inmediatamente mostrarme frente al público.



Necesito ensayar; vivir la parte teatral de la ópera. En escena no me gusta ser uno de esos muñecos que se mueven al decirles: ahora a la derecha, ahora a la izquierda; entra y sal por esa puerta... ¿Qué es eso? Eso no es nada. Lo mismo podría decir respecto al lied. Si decido hacer un concierto de lieder necesito dos semanas de concentración y ensayos, familiarizándome con el lugar donde voy a cantar antes de salir a escena... Hice una gira de recitales por América hace tres años. Unas cuantas galas en Nueva York, San Francisco, Dallas, Vancouver y Washington DC, y tuvieron muy buena respuesta, desde mi punto de vista. El público disfrutó... Aun así, sigo diciendo que no soy el típico recitalista. Prescindiendo incluso de la actuación, necesito mucho exteriorizar las emociones, del mismo modo que otros, en un momento similar, potencian los sentimientos ocultos. Soy quien soy y doy lo que tengo. Si gusta o no, dependerá del receptor.

¿Qué tal se lleva con la música de hoy?

No me interesa la música contemporánea. *El Rey Roger* marca con precisión el límite de mis intereses. Tiene frases musicales muy bonitas, pero es lo suficientemente moderna para mí como para hacerme pensar que si doy un paso más adelante me introduciría en un terreno demasiado desconocido. Acepto que haya gente a quien le guste, pero mi problema es que no la comprendo, aunque no por ello dejo de reconocerle momentos maravillosos. En alguna ocasión pensé cantar *Wozzeck*. De hacerlo algún día, no sería por la música, sino por las posibilidades teatrales que brinda. Hay muy buenos *Wozzecks*, como Matthias Goerne, que en mi opinión lo canta muy bien en este momento, igual que anteriormente me gustó en ese papel Franz Grundheber, posiblemente el mejor *Wozzeck* de mi tiempo. Por ese mismo razonamiento, a mí me gustaría que se recuerde como bueno mi Rey Roger, que he cantado tantas veces: si es posible, como el mejor.

Pensando en dificultades para la voz, tiene por ahí rondando un Wagner para cantar Wolfram.

Lo tuve cerrado en mi agenda el pasado año para un producción en Seattle, finalmente cancelada por razones económicas derivadas de la crisis. Si algún teatro me lo brinda, lo debutaré allí. Pero si nadie me lo propone, puedo sobrevivir sin cantarlo. Debo confesar que no soy un enamorado de Wagner. Me gustan algunos momentos de sus óperas, pero no puedo decir que sea un fanático suyo en líneas generales.

Algo similar a lo que le pasó con Wolfram le acaba de ocurrir con Rodrigo, que se ha quedado sin debutar.

Lo debutaré en Londres el año que viene, y en la temporada 14-15 lo haré en Madrid y también en Cracovia. Pero hablamos de otra cosa: ese personaje de *Don Carlo* está llamado a ser otro de mis favoritos.

Juan Antonio Llorente

THE ROYAL OPERA HOUSE DECCA

2 DVD y Blu-Ray

ADRIANA LECOUVREUR

FRANCESCO CILEA

ANGELA GHEORGHIU | JONAS KAUFMANN

ROYAL OPERA CHORUS | ORCHESTRA OF THE ROYAL OPERA HOUSE
CONDUCTOR MARK ELDER | STAGE DIRECTOR DAVID MCVICAR

Angela Gheorghiu · Jonas Kaufmann

CILEA: ADRIANA LECOUVREUR

Mark Elder

Decca presenta la exitosa producción de David McVicar de *Adriana Lecouvreur* con Angela Gheorghiu y Jonas Kaufmann en los papeles protagonistas.

"Kaufmann y Gheorghiu irradian atractivo sexual" (*Financial Times*)
"Gheorghiu es un sueño" (*The Independent*)

Incluye entrevistas con los principales artistas, el director de escena, el escenógrafo y el director de orquesta.

GHEORGHIU / KAUFMANN / BORODINA
SIR MARK ELDER · DAVID MCVICAR
CORO Y ORQUESTA DE LA ROYAL OPERA HOUSE,
COVENT GARDEN

DECCA UNIVERSAL MUSIC GROUP UNIVERSAL CLASSICS SPAIN

BUSCANDOS EN FACEBOOK

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

También disponible en formato digital: www.universalclasico.es

Sale a la luz un gran archivo

CARTA INÉDITA DE ÓSCAR ESPLÁ A ADOLFO SALAZAR

Exiliado en Méjico, Adolfo Salazar “adoptó” a una familia mejicana y su archivo estuvo muchos años en unas cajas guardadas por su “sobrina”, la abuela de Daniel Huerga García, profesor mejicano que ha sacado a la luz la existencia de este importante archivo, formado por más de mil piezas. Hay en él muchos documentos personales, partituras, contratos, cartas del Ateneo Español de Méjico, la Biblioteca del Congreso de Washington, la Hispanic Society of America, varias editoriales, periódicos, revistas y universidades. Se encuentran también en el archivo cartas de músicos, entre ellos, Bacarisse, Casella, Carlos Chávez, G. Durán, Falla, E. Halffter, Wanda Landowska, La Argentinita y su hermana Pilar López, Milhaud, Palau, Sáinz de la Maza, Ponce y Virgil Thomson; musicólogos como Querol Gavaldá, Gilbert Chase, Gustave Reese, Robert Stevenson y de los escritores Alejo Carpentier, Luis Cernuda, Chacón y Calvo, García Lorca, Jorge Guillén, Pablo Neruda y Carlos Pellicer.

En este archivo de Adolfo Salazar, recién descubierto y todavía inédito, se encuentra una importante carta, también inédita, del compositor alicantino Óscar Esplá al compositor, musicólogo y crítico Adolfo Salazar. En esta carta de 1938, sumamente interesante y a veces sardónica, escrita desde su exilio en Bruselas, Esplá escribe de los peligros del fascismo y de las complicaciones del “soviet musical” español. Nos ofrece una visión de primera mano de la Exposition Universale de París de 1937 y de sus dos conciertos de música española en el pabellón de la República. Escribe también de la nueva revista *Música*, de compositores y directores de orquesta (entre ellos, Bacarisse, Bautista, Conrado del Campo, Ernesto y Rodolfo Halffter, Ohana y Remacha), critica severamente a algunos (Rodolfo Halffter y Bartolomé Pérez Casas, por ejemplo), y confiesa sus dificultades económicas causadas por la imposibilidad de cobrar sus derechos de autor. En la extensa misiva, escribe también de Paul Collaer (musicólogo, pianista y director de orquesta flamenco quien en 1921 fundó los conciertos Pro Arte en Bruselas) y de la crítica belga, de sus propios problemas económicos a pesar del éxito de sus obras en varios países europeos, del Consejo Central de la Música y de las “innobles” palabras que Rodolfo Halffter pronuncia en el primer número de esta revista.

Uno de los fundadores del moderno sinfonismo español, de gran cultura, sólidamente formado en ciencia y humanidades y de convicciones profundas, Óscar Esplá y Triay (Alicante, 1889 - Madrid, 1976) inició a los 17 años estudios de Ingeniería y Filosofía en la Universidad de Barcelona que nunca llegó a completar. En 1904, ingresó en el Conservatorio de Música del Liceo Barcelonés. Con su *Suite en la bemol* (o *Suite Levantina*) ganó en 1911 el Primer Premio de Composición otorgado por la Musik National Gesellschaft de Viena, cuyo jurado estaba formado, entre otros, por Richard Strauss, y Camille Saint-Saëns. Tras obtener este galardón, decidió dedicarse de lleno a la música. En 1911 se trasladó a Alemania para estudiar composición y dirección con Max Reger. En 1930 le fue ofrecida una cátedra en el Conservatorio de Madrid, actividad que compaginó con la presidencia de la Junta Nacional de Música. Entre 1931 y 1936 presidió el Consejo Nacional de Música y, en 1936, fue nombrado Director del Conservatorio Nacional de Música y Declamación de Madrid. Con los comienzos de la Guerra Civil, Esplá marchó a Bélgica con su familia. Residió en Bruselas hasta 1951, cuando regresó a España. En el extranjero no podía



disfrutar de sus derechos de autor de la SGAE y para ganar algo de dinero colaboró en el diario *Le Soir* (1940-1943), un periódico incautado por los nazis y que mantenía entonces una línea colaboracionista. Tras la guerra, se le prohibió el ejercicio del periodismo en Bélgica. En 1946 se le ofreció la dirección del recién creado Laboratorio de Ciencia Musical de Bruselas. Poco después, Esplá se trasladó a París donde trabajó con compositores como Salabert y recibió ayuda de UNESCO para paliar sus dificultades económicas. En 1956 fue elegido académico de la Académie des Beaux-Arts de París y en el mismo año la ciudad de Alicante creó el Premio Internacional de Composición Óscar Esplá. En 1959 le concedieron la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio. En 1962 fue nombrado delegado local del Consejo Internacional de la Música creado por la UNESCO. El Conservatorio Superior de Música de la ciudad de Alicante lleva su nombre, y una de las avenidas más importantes del centro comercial de Alicante tiene su nombre.

Les agradezco a los herederos de Óscar Esplá y al profesor Daniel Huerga García el permiso para publicar esta carta, que se presenta aquí sin depurar.

Roger Tinnell

10, Avenue du Maréchal
Bruxelles-Uccle(3) 17 marzo 1938

Querido Adolfo: Tres veces he roto la carta que te había escrito contestando a la tuya que recibí en Enero. Los acontecimientos de España me hacían rectificar cada vez lo que te decía. Prescindo hoy de pronósticos y de detalles circunstanciados, y te mando la carta, en seguida, sin esperar a que nuevos hechos me rectifiquen, aun sin hablarte de política. Solo te diré mi impresión pesimista, como puedes pensar, con respecto al desenlace de la tragedia española. Tú ves, como yo, que el mundo entero será fascista pronto. Ya sabes que la Providencia protege a los audaces y osados, especialmente, si son, además, canallas y sinvergüenzas, y que machaca a los prudentes y sensatos si, por añadidura, son cobardes.

Escribí a tu madre diciéndole que avisara a mi casa, en Alicante, para cualquier cosa que necesitara en Benidorm. Mi padre y Amparo están advertidos, por si ha caso o por si acaso, como prefieras. (Parezco Bergamín. Qué idiota es!) Como las cosas son tan relativas, te hablo de Benidorm como si lo tuviera al lado. Si te hubieras trasladado a Marte te hablaría lo mismo de Cuba, como si la tocara con la mano.

Me chocó lo que me contabas en la tuya de los derechistas de ahí. Pero en fin, tuviste una compensación oyendo a Turina en el concierto que te dedicaron. Si no fuera bastante con eso, y el sentido del refrán "mal de muchos consuelo de tontos", no fuese ofensivo, te diría que te consolaras pensando que a nosotros, al año y medio de estar aquí, nos han exigido el certificado de penales de toda la familia.

Trabajo mucho. He dado un cursillo en el Conservatorio sobre las cadencias modales derivadas del folklore español. Lo organizó Collaer. Asistieron todos los compositores belgas y muchos alumnos. Me han pedido otro que voy a preparar. La "Sonata del Sur" se estrenará con Marcelle Meyer y Wolf, en París, aun en esta temporada, si Eschig termina los materiales a tiempo. La otra noche se tocó en París la versión primitiva de Don Quijote de la que entresaqué el fragmento que dio la Bética en Alicante). Se interpretó en el concierto internacional en el que se daba, por primera vez en público, en París, la Suite Provençale de Milhaud. Te incluyo crítica de Herzberg, el crítico belga que hoy se reparte la autoridad con Collaer y Closson, que fue enviado por su periódico, "Le Soir", a dicho concierto internacional.

Si pudiera cobrar mis derechos de autor tendría un alivio económico. He caído bien, y mis obras van recientes (también las primeras, especialmente "Poema de Niños") se dan a menudo. Puedo decirte que en los últimos meses, entre Francia, Bélgica, Holanda e Inglaterra, no pasan diez días sin que figure algo mío en algún programa. Estoy contento porque empiezo a sentir atmósfera a mi alrededor. Pero mis derechos de autor, en virtud de los estatutos internacionales, se envían directamente a la Sociedad de Autores Españoles, y ésta, naturalmente, no funciona ni podría enviarme un céntimo, aunque funcionara, porque está prohibida la salida de dinero de España. Ruiz Pines se interesa en esto. Veremos si conseguimos alguna cosa.

Eschig se porta bien. Por cierto que me dijo que Ernesto estaba en Alemania. Ya te haras cargo de que no ha podido entrar sino con pasaporte faccioso.

El soviet musical, ya su cabeza Bacarisse, como sabes, pidió el otro día, una información oficial a este Embajada sobre mi actuación en el extranjero. La llevó personalmente Ruiz Pines, aprovechando un viaje a España, y me dijo, al volver, que les había sentado muy mal, sobretodo, la demostración de la eficacia política de algunas actuaciones mías y el éxito de mis obras del que no dicen palabra en una revista que publican no sé si la conoces-

titulada "Música", aunque le vendría mejor llamarse "música celestial". En el primer número, único que me ha llegado, se meten contigo a la manera inoble de Rodolfo. Yo no lo he dicho a Bacarisse que he contestado una carta, con un membrete que dice "CONSEJO CENTRAL DE LA MUSICA", en la que explicaba que allí se ven ahora las cosas de manera distinta a como yo las veo desde aquí. Yo le he contestado que le denunciaba en los procedimientos se ve lo mismo desde dentro que desde fuera de España, aun concebibles que tengan razón en sus quejas contra ti. La actitud del soviet musical en contra tuya, y mía, desde luego, aunque no se atrevan descaradamente conmigo, ya la descubrí cuando los conciertos de la Exposición de París de los que voy a hablarte, porque se divertieron ocurrieron cosas magníficas. Dona Bartolomea, esposa de D. Bartolomé, no podía disimular su resentimiento contra todos los que habíamos salido de España. Preguntaba por ti: "...pero ese Salazar porque se ha ido tan lejos?.. Tiene miedo de que se lo coman los fascistas? .." Y luego, a mí, "...¿Usted debía volverlo han admitido en el Conservatorio. Además, dicen que V. se lió por tres meses. Si, tres meses, ..ya, ya." Y así por el estilo. Al mismo tiempo arremetía contra Bacarisse y compañía que habían formado ese CONSEJO CENTRAL DE LA MUSICA en las propias narices de D. Bartolo sin que éste se entera de nada. Habían prescindido de él porque consideraba absurda la idea de crear una orquesta nacional en las actuales circunstancias. A primera vista parece que es el buen sentido lo que dicta esta opinión de D. Bartolo, pero, en realidad, es el miedo, que no le deja vivir, de una revancha, en el caso muy probable de que ganaran los facciosos, lo que mueve constantemente sus palabras y sus actos. Resacha, de quien también han prescindido, mejor persona, sin embargo, que los otros, procuraba suavizar las cosas.

Pero lo extraordinario ocurrió alrededor de los conciertos mismos que eran dos, como sabes, uno dirigido por Desormière y el otro por Perez Casas. En el primero figuraban la Overture "Madriana de Conrado" y el intermedio de "Luis Alonso". Desormière se negó a dirigir ambas cosas, y quería sustituirlas respectivamente por "Nochebuena del Diablo" (versión auténtica de la cantata que se daba por primera vez) y la Revoltosa, que figuraban en el programa segundo. Pero Perez Casas se negaba igualmente al cambio. Lo grave era que no se podían modificar los programas sin autorización del CONSEJO CENTRAL DE LA MUSICA, y no había ni tiempo ni se podía desperdiciar el ensayo extraordinario que la orquesta había concedido, por la intervención de los cantantes en mi obra, a fecha fija. Por fin se les dio la patada a Conrado y a Jimenez, y se incluyeron, por sustituirlos, en el programa de Desormière, dos cosas, de Resaca y Benítez que no figuraban en ninguno de los conciertos. No quedó más la cosa. San Juan, tan infeliz como bilioso, se empeñó en dirigir un concierto, lo que al parecer se le había prometido en Valencia. Pero Resacha Amenazaba con abandonar todo si San Juan dirigía. Se le insistió, para que callara, que dirigiera sus "Concursos negros". No te puedo enviar recortes de prensa porque solo tengo un ejemplar de cada uno que quiero conservar. Te copio lo de Vuillemoz en el "Memorial de l'Exposition 1937", publicado por el gobierno francés, para que veas el efecto de lo de San Juan y, de paso, la buena intención del soviet omitiendo en su revista lo que se refiere a mi obra.

Los ensayos fueron algo cómico y triste a la vez. Perez Casas no admitía que nadie le ayudase a traducir; y como no podía explicarse, se pasaba el tiempo cantándole a la orquesta, con gran asombro de ésta, los solos, la armonía, los bajos, toda la partitura, en fin, desmenuzada en una especie de salmodia, con comentarios en una lengua entre esperanto y murciano, con algún sonido francés, que solamente Angelita podía entender con relativa facilidad. Después, le esgrime a Desormière que él no tiene dificultad para los idiomas. Claro, así nadie los tiene. Mi hijo habla un flamenco que se parece notablemente al francés de D. Bartolomé. Que todo te vaya bien, como para mi parte. afectos de todo. Emilio. Un abrazo cordial Oscar

[Carta mecanografiada con correcciones y adiciones a tinta con firma autógrafa]

10, Avenue du Maréchal
Bruxelles-Uccle (3)
17 marzo 1938

Querido Adolfo: Tres veces he roto la carta que te había escrito contestando a la tuya que recibí en Enero. Los acontecimientos de España me hacían rectificar cada vez lo que te decía. Prescindo hoy de pronósticos y de detalles circunstanciados, y te mando la carta, en seguida, sin esperar a que nuevos hechos me rectifiquen, aun sin hablarte de política. Solo te diré mi impresión pesimista, como puedes pensar, con respecto al desenlace de la tragedia española. Tú ves, como yo, que el mundo entero será fascista pronto. Ya sabes que la Providencia protege a los audaces y osados, especialmente, si son, además, canallas y sinvergüenzas, y que machaca a los prudentes y sensatos si, por añadidura, son cobardes.

Escribí a tu madre diciéndole que avisara a mi casa, en Alicante, para cualquier cosa que necesitara en Benidorm. Mi padre y Amparo están advertidos, por si ha caso o por si acaso, como prefieras. (Parezco [José] Bergamín. ¡Qué idiota es!). Como las cosas son tan relativas, te hablo de Benidorm como si lo tuviera al lado. Si te hubieras trasladado a [tachado] Marte te hablaría lo mismo de Cuba, como si la tocara con la mano.

Me chocó lo que me contabas en la tuya de los derechistas de ahí. Pero en fin, tuviste una compensación oyendo a [Joaquín] Turina en el concierto que te dedica-

ron. Si no fuera bastante con eso, y el sentido del refrán, "mal de muchos consuelo de tontos", no fuese ofensivo, te diría que te consolaras pensando que a nosotros, al año y medio de estar aquí, nos han exigido el certificado de penales de toda la familia.

Trabajo mucho. He dado un cursillo en el Conservatorio sobre las cadencias modales derivadas del folklore español. Lo organizó [Paul] Collaer. Asistieron todos los compositores belgas y muchos alumnos. Me han pedido otro que voy a preparar. La "Sonata del Sur" [Op. 52, 1928] se estrenará con Marcelle Meyer y Wolf, en París, aun en esta temporada, si [la Editorial] Eschig termina los materiales a tiempo. La otra noche se tocó en París la versión primitiva de "Don Quijote" [1924] (de la que entresaqué el fragmento que dio la [Orquesta] Bética en Alicante). Se interpretó en el concierto internacional en el que se daba, por primera vez en público, en París, la "Suite Provençale" de [Darius] Milhaud. Te incluyo crítica de Herzberg, el crítico belga que hoy se reparte la autoridad con Collaer y Closson, que fue enviado por su periódico, "Le Soir", a dicho concierto internacional.

Si pudiera cobrar mis derechos de autor tendría un alivio económico. He caído bien, y mis obras más recientes (también las primeras, especialmente "Poema de Niños" [la Suite Levantina fue revisada en 1914 como Poema de Niños]) se dan a menudo. Puedo decirte que en los últimos meses, entre Francia, Bélgica, Holanda e Inglaterra, no pasan diez días sin que figure algo mío en algún programa. Estoy contento porque empiezo a sentir atmósfera a mi alrededor. Pero mis derechos de autor, en virtud de los estatutos internacionales, se envían directamente a la

Sociedad de Autores Españoles, y ésta, naturalmente, no funciona ni podría enviarme un céntimo, aunque funcionara, porque está prohibida la salida de dinero de España. [Mariano] Ruiz Funes se interesa en esto. Veremos si conseguimos alguna cosa.

Eschig se porta bien. Por cierto que me dijo que Ernesto [Halffter] estaba en Alemania. Ya te harás cargo de que no ha podido entrar sin pasaporte faccioso.

El soviét musical, a su cabeza [Salvador] Bacarisse, como ya sabes, pidió el otro día, una información oficial a esta Embajada sobre mi actuación en el extranjero. La llevó personalmente Ruiz Funes, aprovechando un viaje a España, y me dijo, al volver, que les había sentado muy mal, sobretudo, la demostración de la eficacia política de algunas actuaciones mías y el éxito de mis obras del que no dicen palabra en una revista que publican —no sé si la conoces— titulada “Música”, aunque la vendría mejor llamarse “música celestial”. En el primer número, único que me ha llegado, se meten contigo a la manera innoble de Rodolfo [Halffter]¹. Yo se lo he dicho a Bacarisse que me ha contestado una carta, con un membrete que dice “CONSEJO CENTRAL DE LA MÚSICA”, en la que explica que allí se ven ahora las cosas de manera distinta a como yo las veo desde aquí. Yo le he contestado que la decencia en los procedimientos se ve lo mismo desde dentro que desde fuera de España, aun concediéndoles que tengan razón en sus quejas contra ti. La actitud del soviét musical en contra tuya, y mía, desde luego, aunque no se atrevan descaradamente conmigo, ya la descubrí cuando los conciertos de la Exposición de París³ de los que voy a hablarte, porque es divertido; ocurrieron cosas magníficas. Doña Bartolomea [María Ángeles Ros Castells], esposa de D. Bartolomé [Pérez Casas], no podía disimular su resentimiento contra todos los que habíamos salido de España. Preguntaba por ti; “... pero ese Salazar porque se ha ido tan lejos? .. Tiene miedo de que se lo coman los fachistas?” ... Y luego a mí, “... Usted debía volver; lo han admitido en el Conservatorio. Además, dicen, que V. salió por tres meses. Si, tres meses, .. ya, ya”. Y así por el estilo. Al mismo tiempo arremetía contra Bacarisse y compañía que habían formado ese CONSEJO CENTRAL DE LA MÚSICA en las propias narices de D. Bartolo sin que éste se enterara de nada. Habían prescindido de él porque consideraba absurda la idea de crear una orquesta nacional en las actuales circunstancias. A primera vista parece que en el buen sentido lo que dicta esta opinión de D. Bartolo, pero en realidad, es el miedo, que no lo deja vivir, de una revancha, en el caso muy probable de que ganaran los facciosos, lo que mueve constantemente sus palabras y sus actos. [Fernando] Remacha, de quien también han prescindido, mejor persona, sin embargo, que los otros, procuraba suavizar las cosas.

Pero lo extraordinario ocurrió alrededor de los conciertos mismos que eran dos, como sabes, uno dirigido por [Roger] Désormière y el otro por Pérez Casas. En el primero figuraban la “Overture Madrileña” de Conrado [del Campo] y el intermedio de “Luis Alonso”. Désormière se negó a dirigir ambas cosas, y quería sustituirlas respectivamente por “Nochebuena del Diablo” [Opus 19, 1923] (versión auténtica de la cantata que se daba por primera vez) y “La Revoltosa”, que figuraban en el programa segundo. Pero Pérez Casas se negaba igualmente al cambio. Lo grave era que no se podían modificar los programas sin autorización del CONSEJO CENTRAL DE LA MÚSICA, y no había ni tiempo ni se podía desperdiciar el ensayo extraordinario que la orquesta había concedido por la intervención de los cantantes en mi obra, a fecha fija. Por fin se les dio la patada a Conrado y a J[G]iménez, y se incluyeron, para sustituirlos, en el programa de Désormière, dos cosas, de

Remacha y [Julián] Bautista que no figuraban en ninguno de los conciertos. No quedó aquí la cosa. [Pedro] San Juan [Nortes], tan infeliz como bilioso, se empeñó en dirigir un concierto, lo que al parecer se le había prometido en Valencia. Pero Remacha amenazaba con abandonarlo todo si San Juan dirigía. Se le consintió para que callara, que dirigiera sus “Cencerros negros”. No te puedo enviar recortes de prensa porque solo tengo un ejemplar de cada uno que quiero conservar. Te copio lo de Vuillermoz en el “Memorial de L’Exposition 1937” publicado por el gobierno francés, para que veas el afecto de lo de San Juan y, de paso, la buena intención del soviét omitiendo en su revista lo que se refiere a mi obra.

Los ensayos fueron algo cómico y triste a la vez. Pérez Casas no admitía que nadie le ayudase a traducir; y como no podía explicarse, a [sic] se pasaba el tiempo cantándole a la orquesta, con gran asombro de ésta, los solos, la armonía, los bajos, toda la partitura, en fin, desmenuzada y en una especie de salmodia, con comentarios en una lengua entre esperanto y murciano, con algún sonido francés, que solamente Angelita podía entender con relativa facilidad. Después, le aseguraba a Désormière que él no tiene dificultad para los idiomas. Claro, así nadie las tiene. Mi hijo habla un flamenco que se parece notablemente al francés de D. Bartolomé.

Que todo te vaya bien, como para mi deseo. Afectos de todos. Escribe. Un abrazo cordial.

Óscar.

Dale un abrazo a Juan Ramón Jiménez.

¹ “Julián Bautista” por Rodolfo Halffter, en *Música*, enero de 1938, 9-10: “En Madrid, como en París [...] los más jóvenes compositores, los que aún no habíamos cumplido los veinte años, sentimos la necesidad de agruparnos para defender mejor nuestros ideales. En París, se constituyó el famoso grupo de “los seis”. En Madrid, algunos años después, el grupo integrado por Bacarisse, Remacha, Mantecón, Bautista, Pittaluga, Rosita García Ascot y yo [...] no llegó a cristalizar “oficialmente”. En Madrid faltó la figura que — como Eric Satie, en París— fortaleciera los vínculos que nos ligaban. Adolfo Salazar, el ladino y astuto crítico musical, pudo ser, en determinado momento, el punto de convergencia de nuestros anhelos, la masilla aglutinante; pero sus vaivenes en el terreno de la estética, sus campañas periodísticas tendenciosas y su exclusivismo frenético nos apartaron pronto de él. Adolfo Salazar no fue nuestro único adversario [...] Adolfo Salazar tuvo que reconocer públicamente —eso sí: sin pizco de entusiasmo— nuestra creciente pujanza y calificó a nuestro grupo en un artículo aparecido en *El Sol*, de ‘promoción de la República’”.

² El 24 de julio de 1937 se creó el Consejo Central de la Música, dependiente de la Dirección General de Bellas Artes (Presidente: Josep Renau; Vicepresidente: Salvador Bacarisse; Vocales: Rodolfo Halffter, Julián Bautista, Eduardo Martínez Torner, Francisco Gil y Robert Gerhard).

³ Durante la Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne (1937), dos conciertos de música española tuvieron lugar en el Théâtre des Champs Élysées. En el primero, la Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire de París dirigida por Roger Désormières, interpretó *Cataluña* de Isaac Albéniz, *El amor brujo* de Manuel de Falla, *Don Lindo de Almería* de Rodolfo Halffter, *Liturgia negra* de Pedro Sanjuán, *Suite all’antica* de Julián Bautista, *La maja vestida* de Fernando Remacha y *Evocaciones* de Antonio José Martínez Palacios. En el segundo, dirigido por Bartolomé Pérez Casas, el Intermedio de *Goyescas* de Enrique Granados, *Nochebuena del diablo* de Óscar Esplá, el Preludio de *La Revoltosa* de Ruperto Chapí, *Corrida de feria* de Salvador Bacarisse y la *Sinfonía sevillana* de Joaquín Turina.

RAN BLAKE: TENGO OÍDO, LUEGO EXISTO



Una de las experiencias pedagógicas más singulares del panorama internacional de la música es la que ha protagonizado Ran Blake en New England Conservatory, Boston. Su propuesta ha consistido en formar músicos, casi siempre improvisadores, con un lenguaje personal e intransferible contando con el desarrollo del oído musical como punto de partida. Los alumnos de Ran Blake, lejos de encerrarse a estudiar su instrumento, reciben la inaudita propuesta de ponerlo a un lado y dedicar horas, semanas, meses, años y toda una vida a escuchar y memorizar un vasto repertorio: canciones sefardíes, nocturnos de Chopin, sinfonías de Shostakovich, baladas de Billie Holiday, temas de Thelonious Monk y un largo etcétera.

“El oído, más que ninguna otra herramienta de aprendizaje, ofrece una vía directa a tu ADN musical y te permite acceder a/comunicar tu música más honesta, más original. Poner el oído y no los dedos (técnica) o el cerebro (teoría) en el centro del aprendizaje musical es la clave para desarrollar un estilo verdaderamente personal”. (Todas las frases de Ran Blake entrecorridas han sido traducidas de su libro *Primacy of the ear*).

Ran Blake llegó a New England Conservatory de la mano de Gunther Schuller en una época en la que se creaban los primeros estudios superiores de jazz en Estados Unidos y se hablaba de una tercera corriente, o estilo que bebía tanto de la tradición europea como del jazz. Ran Blake no reflejaba en sus propuestas un esoterismo experimental, sino la traducción de su experiencia vital y de la ancestral transmisión

oral de la música a un método pedagógico. Como pianista, Ran Blake cuenta con decenas de discos que atestiguan que la música puede compararse con la creación de universos paralelos de Borges, Lovecraft o Hitchcock.

El trabajo que hacen los alumnos de Ran Blake puede describirse así: sin tocar el instrumento, aprenden a cantar de memoria músicas de diferentes estilos. La clase consiste principalmente en reproducir estas músicas con la voz. Así de sencillo y así de complejo. Con el tiempo, las personas que pasan por este proceso aprenden a distinguir dimensiones o capacidades perceptivas que ignoraban sobre sí mismos. El desarrollo de la memoria juega un papel determinante, pero también la afinidad o el distanciamiento estilístico, que hace que lo que es fácil para algunos sea muy difícil para otros.

El ritmo, las texturas, la tonalidad, las formas musicales y cualquiera de las dimensiones que estamos acostumbrados a estudiar en concienzudos libros de teoría abandonan el papel y pasan a ser sensaciones o recuerdos y a tener una existencia propia, independiente de las definiciones, del lenguaje o de lo físico. Existen porque suenan.

Sólo una vez comenzado este trabajo de introspección auditiva y personal, el músico acude al instrumento para buscar la realización de lo que escucha en su interior.

“Ahora que mejora tu capacidad para absorber música de oído, ¿cómo emplearla para alimentar un estilo personal y significativo? Creo que la respuesta está en el equilibrio entre introspección y extroversión consciente. Lo ideal para el músico que quiere desarrollar al máximo su potencial es avanzar lo más posible en ambas direcciones”.

Ran Blake propone al músico un viaje personal alejado de las demostraciones musculares, pero estrictamente ligado a la experiencia: “a menudo asociamos la palabra introspección con una profunda búsqueda del alma —el cliché del héroe de la película de la semana oteando el océano y buscando grandes respuestas a grandes preguntas. No cabe duda de que hay un lugar para esto en la vida, pero no es muy útil para nuestro propósito. El tipo de introspección que nos interesa consiste en analizar cosas que ya forman parte de ti —un estilo que ya es tuyo, tu sentido de nacionalidad, la pasión por determinado periodo histórico o zona geográfica, una inclinación intelectual o necesidad emocional de expresar”.

La voz es el modelo al que constantemente vuelve Ran Blake, que encuentra en la voz de Billie Holiday la expresión de una verdad musical transferible a otras músicas, otras literaturas, otros modos de contar en cine.

“Siempre prefiero música creada a partir de más escucha y de menos pirotecnias o demostraciones atléticas. Suelo inclinarme por los cantantes, porque su música sólo puede ser lo que honestamente oyen. Los instrumentistas pueden fingir sin límite”.

Más que adherirse a la tercera corriente, Ran Blake ha sido un músico y un pedagogo a contracorriente. La educación musical especializada en la música improvisada ha dado la espalda al concepto de creación, poniendo todo el peso en la reproducción de estilos pasados y dando un espacio mínimo a la exploración. Una exploración sin la que sería imposible imaginar no ya a Ellington, Mingus o Davies, sino a Messiaen, Serrat, Haendel, Buika, Mozart o Blake.

TIGRAN HAMASYAN, EL TIGRE DE ARMENIA



Vahan Stepanyan

Es un joven pianista que acaba de iniciar su andadura por las carreteras principales del jazz, y un músico que convierte el asfalto del camino en alfombras orladas de ilustración, por cuanto sus pasos están marcados por la ciencia de sus predecesores. Le queda mucho viaje por delante, pero ya al muchacho se le nota un rumbo inteligente. Tigran Hamasyan (Gyumri, Armenia, 1987) es un solista imparable, erudito e inquieto, que se reconoce en el pasado mientras busca, con paciencia, un modelo propio para definir su inspiración. Luego, más allá de sus ejecuciones virtuosas, el joven pianista deja fluir las ideas, evitando que el despliegue formal anule su sentido de la improvisación y la composición, para demostrar que en su música no sólo hay teoría, sino también carne.

Así lo demuestra el último trabajo de Tigran Hamasyan, *A Fable* (Verve/Universal, 2011), un “piano solo” donde se evidencian tanto las lecciones de maestros admirados como Ellington o Monk como las herencias aprendidas en primera persona a partir del folk armenio, retratado majestuosamente en un lote de piezas tradicionales entre las que destacan la hermosa *Kakavik*. La publicación de este álbum manufacturado a solas, en la intimidad de su pálido creativo, llega seis años después de que el pianista alcanzase la cima del jazz con todos los honores. Efectivamente, el salto cuantitativo de Tigran se produjo en 2006, año en el que con tan sólo diecinueve años gana el primer premio de la prestigiosa Thelonious Monk Piano Competition, quedando por delante de Aaron Parks y Gerald Clayton (del mismo modo, ese año obtiene el segundo puesto en la igualmente reputada Martial Solal Jazz Piano Competition).

La precocidad de Tigran no sorprendería si se recuerda que a los tres años de edad ya intentaba tocar melodías de canciones clásicas de los Beatles, Louis Armstrong, Led Zepelín, Deep Purple o Queen. Su decantación definitiva por el jazz llegaría al cumplir los diez años, tras escuchar a Miles Davis y estudiar con el maestro Vahag Hayrapetyan, quien a su vez había sido alumno del venerable pianista Barry Harris. De este modo, su corazón jazzístico fue creciendo y madurándose mientras cursaba estudios de música clásica, hasta que en 1998 fue invitado al I Festival de Jazz Internacional de Yerevan; su actuación no dejó indiferente a nadie, bueno, al menos al productor Stephane Kochoyan, quién le contrató para gestionarle varios recitales en varios festivales europeos.

Más adelante la familia Hamasyan decidiría mudarse a Los Angeles, para ofrecer al muchacho y a su hermana —

pintora y escultora— mejores horizontes artísticos. Pocos años después, como ya se ha mencionado, se alzaría con el oro de la Thelonious Monk Piano Competition, que le abriría las puertas de la industria jazzística; el sello canadiense independiente Nocturne le graba dos discos, *World Passion* (2006) y *New Era* (2007), y la agenda comienza a llenarse de citas y compromisos. Posteriormente registraría otro álbum más antes de fichar por Verve, *Red Hail* (Plus Loin, 2009), en el que el pianista se sumergía en repertorios tradicionales armenios con más voluntad que razones. Ello no impidió que, dos años más tarde, entregase este radiante *A Fable* con el que está recorriendo el mundo y cosechando todos los aplausos de la prensa especializada. Este mes realiza una extensa gira europea por países como Suiza, Francia, Alemania, Polonia o Austria, y para el próximo verano el Festival de Jazz de Vitoria ya ha anunciado su presencia, dentro de su ciclo —no podía ser de otra manera— *Jazz del siglo XXI* (Teatro Principal, 17 de julio); allí el pianista comparecerá en alineación de trío junto al contrabajista Sam Minaie y el baterista Nate Wood; será justa ocasión para descubrir a este joven intérprete y compositor que está universalizando su música a partir de una inspiración concreta y local, la que le aporta el rico folclore armenio.

Así pues, la próxima visita española de Tigran se producirá justo después de recibir el Victoires de la Musique al Mejor Álbum Internacional producido en Francia por su disco *A Fable*. Otro galardón más y suma y sigue. A este nuevo tigre del jazz contemporáneo no habrá que perderle de vista, siempre y cuando su juventud no le pierda. Y es que lo que le resta a Tigran Hamasyan es seguir creciendo como músico y como persona, para poder enfrentarse a los numerosos retos artísticos y vitales que sin duda le aguardan.

Posdata: El pasado mes de diciembre fallecía un hombre de jazz, el productor y representante español Mariano Gutiérrez, que desde su compañía Klink defendía la buena música de jazzistas españoles como Jorge Pardo, Carles Benavent, Pedro Ruy Blas, Miguel Ángel Chastang... La noticia nos ha llegado tres meses después, sin tener ocasión de decirle un adiós. El próximo mes de mayo el Club de Música y Jazz San Juan Evangelista será testigo de un merecido homenaje al que sabrán poner merecida y buena música todos sus músicos amigos; será entonces momento de decirle ese adiós.

Pablo Sanz

LA GUÍA DE SCHERZO

MADRID

CNDM

(Centro Nacional de Difusión Musical)
c/ Príncipe de Vergara, 146. Teléfono: 91 337 02 34
www.cndm.mcu.es

Entradas: Auditorio Nacional: taquillas, teatros del INAEM, 902 33 22 11 y www.servicaixa.com
Museo Reina Sofía: taquillas y www.entradas.com

Ciclo VICTORIA 400

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA. Sala de Cámara
Martes, 3. 19.30h.
MÚSICA FICTA
Raül Mallavibarrena, director
"Música para la Semana Santa"
Tomás Luis de Victoria: Responsorios de Tinieblas

Ciclo SERIES 20/21

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. Auditorio 400
Lunes, 9. 19.30h.
PLURAL ENSEMBLE
Arturo Tamayo, director

"Gonzalo de Olavide in memoriam (1934-2005)"

Lunes, 23. 19.30h.
TALLER SONORO
Obras de: G. Erkoreka, K. Saariaho, E. Mendoza, G. F. Haas, B. Furrer y J. M. López López.

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA. Sala de Cámara
Sábado, 21. 19.30h.
ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN
Alain Altinoglu, director. Nora Gubisch, mezzosoprano.
Obras de: M-A Dalbavie, I. Stra-

vinsky, M. Ravel, J. Torres y L. Berio.

Miércoles, 25. 19.30h.
PHILIP GLASS ENSEMBLE
Obras de P. Glass.

Ciclo **ANDALUCÍA FLAMENCA**
AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA. Sala de Cámara
Viernes, 20. 19.30h.
ALFREDO LAGOS y DANI DE MORÓN, guitarras
Rosario Toledo, bailaora invitada
"Doce cuerdas"

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID

www.orcam.org
Teléfono: 91 532 15 03

CONCIERTO N.º 5
Auditorio Nacional de Música.
Sala Sinfónica
Jueves, 12 de abril de 2012, a las 19,30 horas

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756-1791)

"Betulia Liberata", K 118, Obertura
Concierto para clarinete y orquesta en La mayor, K 622

Vicente Alberola, clarinete

II Parte

Nicolai Rimski-Kórsakov
(1844-1908)

Sherezade, op. 35

Constantinos Carydis, director de Cultura y Deporte de la Comunidad de Madrid.

TEATRO REAL

Información: 91 516 06 60. Venta Telefónica: 902 24 48 48.
Venta en Internet: www.teatro-real.com

I due Figaro (Saverio Mercadante)

Abril: 1. 20.00h.; domingo, 18.00h.
Nueva producción del Teatro Real.
Director musical: Riccardo Muti.
Director de escena: Emilio Sagi.
Philharmonia Chor de Viena.
Orchestra Giovanile
Luigi Cherubini.

Vida y muerte de Marina

Abramovic. Abril: 11, 12, 13, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22. 20.00h.; domingos, 18.00h. Creador, director de escena y escenógrafo: Robert Wilson. Actores, cantantes y bailarines:

Marina Abramovic, Antony y Willem Dafoe, entre otros.

Los domingos de cámara. Solistas de la Orquesta Titular del Teatro Real

Concierto V. Abril: 1. 12.00 horas. Obras de Giovanni Bottesini, Gioachino Rossini, Amilcare Ponchielli, Luciano Berio y Nino Rota.
Concierto VI. Abril: 22. 12.00h. Obras de Béla Bartók, Dmitri Shostakóvich y Ludwig van Beethoven.

Las mañanas familiares. Programa

IV. Abril: 14. 12.00h. Obras de Wolfgang Amadé Mozart, Nicolai Rimski-Kórsakov. Orquesta Titular del Teatro Real (Orquesta Sinfónica de Madrid). Solista: Vicente Alberola, clarinete. Director musical: Constantinos Carydis.

El gato que andaba a su aire.

Espectáculo de danza con Ara Malikian. Abril: 21. 12.00h. Producción: Dragones en el andamio. Coreografía: Marisol Pozo. Dirección musical: Ara Malikian. Edad: 4-7 años.

SEVILLA

TEATRO DE LA MAESTRANZA

Paseo de Cristóbal Colón , 22.
41001 Sevilla
Teléfono 954223344
www.teatrodelamaestranza.es

Día 9 de abril, 2012
ORQUESTA JOVEN DE ANDALUCÍA

Dirección musical, José Ramón Encinar
Obras de Tomás Marco, Giancarlo Menotti y Gustav Mahler

Días 15, 16, 17, 18 y 19 de abril 2012

LA CENICIENTA de Gioachino Rossini

En colaboración con la Obra Social de la Fundación La Caixa. Adaptación al público infantil de la producción de Comediants de La Cenerentola
Adaptación musical, Albert Romaní
Dirección de escena, Joan Font (Comediants)

Producción Gran Teatre del Liceu de Barcelona

Día 20 de abril, 2012

EL TRIUNFO DEL TIEMPO Y DEL DESENGAÑO de Haendel
Versión concierto

Dirección musical, Enrico Onofri
Orquesta Barroca de Sevilla
Intérpretes, Raquel Andueza, Gemma Bertagnoli, Luciana Mancini y Fernando Guimaraes

TEATRO DE LA ZARZUELA

Jovellanos, 4. Metro Banco de España.
Tlf.: (91) 5.24.54.00.

http://teatrodela zarzuela.mcu.es.
Director: Paolo Pinamonti. Venta localidades: servicaixa.com, Teatros Nacionales y cajeros o teléfono de ServiCaixa: 902 33 22 11.

Horario de Taquillas: Venta anticipada, de 12 a 18 horas, sábados y domingos de 15 a 18 h. Días de representación, de 12 h., hasta comienzo de la misma. Los sábados y domingos que no haya representación las taquillas permanecerán cerradas.

Ciclo de Conciertos Líricos: Sábado 14 de abril las 20:00 horas. Domingo 15 de abril a las 18 h.: Zarzuela en Concierto: "El Relámpago" de F. A. Barbieri. Intérpretes: Yolanda Auyonet, Lorenzo Moncloa, Ana María Sánchez y José Luis Sola. Dirección Musical: José Miguel Rodilla.
Orquesta de la

Comunidad de Madrid.

XVIII Ciclo de Lied. Martes 24 de abril, a las 20 horas. RECITAL VI: Christian Gerhaher, barítono. Gerold Huber, piano. Programa: obras de F. Schubert. Coproducen: Fundación Caja Madrid y Teatro de La Zarzuela.

ORCAM

www.orcam.org

Lunes 23 de abril de 2012. 19:30 h.
AUDITORIO NACIONAL. SALA SINFÓNICA

ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Elena de la Merced, soprano
David Menéndez, barítono
José Ramón Encinar, director

F. Mompou Cantar del alma
J. Villa Rojo En la noche callada*
G. Fauré Requiem

*Estreno absoluto. Obra encargo de la Vicepresidencia y Consejería de Cultura y Deporte de la Comunidad de Madrid.

UNA VEZ EN LA VIDA



Mathias Bothor

Al final de una semana de conferencias en el Walt Disney Hall, en Los Ángeles, pasé por el camerino de Gustavo Dudamel para despedirme. El joven maestro, que cumplió 31 años aquella misma semana, se estaba quitando los vaqueros y poniéndose el frac para dirigir la *Sexta Sinfonía* de Mahler en un concierto de domingo por la tarde. Por la mañana había dirigido un ensayo de tres horas de la *Novena* y después de comer trabajó con los coros para la gigantesca *Sinfonía de los Mil*. Un esfuerzo hercúleo, digno de un obseso del trabajo como lo fue el propio Mahler.

El *Proyecto Mahler*, anunciado en carteles por toda la ciudad de los Ángeles, fue un acto de inmersión total. Consiguí juntar a la Orquesta Simón Bolívar, donde se crió, con la seria y muy profesional Filarmónica de Los Angeles, y el proyecto se llevó a cabo en dos países —Venezuela y Estados Unidos— cuyos gobiernos no son capaces de intercambiar una frase sin insultarse mutuamente. El nivel de riesgo fue el más alto que he visto en cualquier ciclo Mahler y no hubo ni un instrumentista ni un cantante entre los cientos que estaban presentes que no fuera consciente de la apuesta. El director tiró los dados y se jugó el todo por el todo por un impulso.

Se ha escrito mucho sobre Gustavo Dudamel como el salvador de la música clásica, pero casi todo son tonterías. También se ha hablado mucho por lo bajo en el mundo musical de que el chico no es tan maravilloso como lo pintan y que su método de preparación no es más que un chiflado sistema de culto que no tendría viabilidad en otras sociedades. Semejantes críticas se cuecen donde sea que haya músicos y la única manera de comprobar opiniones encontradas es ver al fenómeno mismo haciendo la música con la que estoy más familiarizado. Así que cuando me llegó una invitación de Los Ángeles para dar unas conferencias sobre *¿Por qué Mahler?* formando parte de un ciclo Dudamel no pude resistirme a decir que sí.

Había visto antes a la Orquesta Simón Bolívar pero no tocando a Mahler. Mi primera sorpresa fue cómo pasaron la primera página. La *Tercera Sinfonía* empieza con una agria explosión de metales irónicos, endiablada de interpretar sin que suene banal o bucólica. La *Quinta* arranca con un trompetazo, una especie de ligera burla del famoso tresillo y blanca de la *Quinta* de Beethoven que es totalmente expuesta. Algunos de los mejores músicos de Viena no pueden disimular ahí el miedo escénico. Los venezolanos lo hicieron con los ojos cerrados y una sonrisa. Ninguno de ellos tenía más de veintiocho años y nunca se habían vestido ropa formal para dar un concierto. La mayoría son chicos recogidos de los barrios bajos, salvados de una breve y brutal vida de drogas y armas gracias a la fuerza redentora del sistema de José Antonio Abreu, que ofrece clases de música en horas extraescolares como un camino hacia la autoestima. Y las estadísticas han dado validez a su efectividad, al menos en términos sociales. Uno de cada cuatro estudiantes venezolanos abandona la escuela antes de cumplir los dieciséis años. Con este sistema, el porcentaje cae a un 6, 9%. Las pandillas que merodean a las puertas de los colegios muestran respeto por el uniforme del sistema. Un estudio reciente —Tricia Tunstall, *Changing Lives: Gustavo Dudamel, El sistema and the Transformative Power of Music* (Norton)— calcula que 370.000 jóvenes participan en el proyecto de Abreu, tocando música clásica durante varias horas todos los días.

Dudamel ha estudiado con Abreu desde los doce años y dirigió a Mahler a los dieciséis. Le observé durante una semana y me di cuenta de una distinción significativa. Aunque la mayoría de los directores utilizan gestos expresivos y de liderazgo

frente a una orquesta, Dudamel necesita reacciones en vivo. Da lo suyo pero al mismo tiempo recibe a través de miradas de admiración y de ánimo. Con los venezolanos, que ha conocido toda su vida, el resultado es un reto cada vez mayor en el que cada lado se inspira mutuamente para creer en lo que hace y hacer las cosas mejor. Dirigió la *Tercera Sinfonía* con un fuerte catarro y tuvo que retirarse después del primer movimiento para descongestionarse. No se rompió la tensión con su ausencia, ya que la estructura estaba perfectamente segura. La *Quinta Sinfonía*, dos noches más tarde, fue animadamente innovadora en las relaciones de *tempo*, permitiendo que los vales tuvieran una pizca de salsa y las marchas una amenaza de violencia que las juntas militares evocan. Los músicos sentían lo que tocaban.

Con la Filarmónica de Los Ángeles, la transacción entre director y orquesta fue realizada debido a una profesionalidad total. Instrumentistas de primera dieron a Dudamel la misma respuesta emocional que sus compadres y tomando copas en el bar hablaron con tanto entusiasmo de él que parecían unos jovencitos fanáticos. Y como un valor añadido para Dudamel, con la LAPO podía dar un salto sin paracaídas. Cuando ensayaba la *Sexta* me invitó para hablar del orden de los movimientos interiores —Mahler los publicó como Scherzo-Andante pero los interpretó al revés—, si se deben dar dos o tres golpes de martillo en el Finale. Incluso Mahler no estaba seguro —“Que funcione”, es lo que dijo a futuros intérpretes.

—“¿Qué debo hacer?”, preguntó Gustavo.

—“Haz como Mahler hubiera hecho,” le aconsejé. “Hazlo con sentimiento”.

Y así lo hizo. En el ensayo probó los movimientos interiores en las dos secuencias, decidiéndose por un Andante-Scherzo pero aún pensando que podría cambiarlo de nuevo. En cuanto a los golpes de martillo, inventó una señal secreta mediante la cual diría al percusionista, en el último momento, si iban a ser dos o tres.

Nunca he conocido a un director de orquesta que fuera capaz de poner en peligro un ciclo entero por un capricho de último minuto. Pero fue impecablemente auténtico, exactamente lo que Mahler hubiera hecho. Arriesgándose en cuanto a los golpes de martillo y decidiéndose por dos, Dudamel cambió el carácter del Finale de la *Sexta* del catastrofismo a un rayo de esperanza. Cientos de personas del público se quedaron una media hora después del concierto para hablar conmigo de las transformaciones asombrosas que acababan de oír. “Con Mahler —me dijo Dudamel cuando nos despedimos— se ve una completa transcendencia, cómo la vida de un hombre se transforma desde su *Primera Sinfonía* hasta la *Décima*. Todo experimenta una metamorfosis”. Volví a Londres, a casa. Él se fue para Caracas, para dar la *Octava Sinfonía* con 1.400 intérpretes, la más grande que ha hecho.

El proyecto tiene una dimensión histórica y se conservará cuando aparezca en vídeo. No va a silenciar a los descontentos endémicos, pero vi lo bastante en una semana como para respaldar la valoración hecha hace cinco años por un veterano primer violín norteamericano, un hombre exigente que ha echado más broncas a jóvenes directores que escrito yo artículos de mil palabras:

— “No metas a Dudamel en el mismo saco que a los demás, Norman”, me advirtió. “Con alguien así sólo te encuentras una vez en la vida”.

Norman Lebrecht

CICLO DE GRANDES 17 INTERPRETES

MADRID 2012

www.scherzo.es

ORGANIZA

scherzo
FUNDACIÓN

PATROCINA

EL PAÍS

PRÓXIMOS CONCIERTOS

Radu Lupu

5

Martes, 10 de abril de 2012. 19:30 horas

CESAR FRANCK

Preludio, coral y fuga

FRANZ SCHUBERT

Cuatro Impromptus, D 935

CLAUDE DEBUSSY

Preludios. Libro II

Richard Goode

6

Martes, 29 de mayo de 2012. 19:30 horas

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Fantasia en do menor, K 475

Sonata nº 14 en do menor, K 457

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sonata en mi bemol, op. 31 nº 3

JOHANNES BRAHMS

Fantasías, op. 116

FRYDERYK CHOPIN

Barcarola en fa sostenido mayor, op. 60

Paul Lewis

8

Martes, 16 de mayo de 2012. 19:30 horas

FRANZ SCHUBERT

Danzas alemanas, D 783

Allegretto en do menor, D 915

Sonata nº 14 en la menor, D 784

Sonata nº 16 en la menor, D 845

**Concierto
aplazado del
Ciclo de 2011.
Serán válidas
las localidades
del recital
suspendido
el día 25 de
octubre de 2011.**

PRECIO DE LAS LOCALIDADES:

Zona A - 50€ Zona B - 42€ Zona C - 34€ Zona D - 27€

Las localidades se podrán adquirir en las taquillas del Auditorio Nacional de Música, en la red de teatros del INAEM (dentro de los horarios habituales de despacho de cada sala) y mediante el sistema de venta telefónica de Serviticket en el número 902.33.22.11, de 8 a 24 horas, Servicaixa y Servicajeros de La Caixa. Teléfono de información Fundación Scherzo 91.725.20.98.

A
Auditorio
Nacional
de Música

SALA SINFÓNICA



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

SECRETARÍA
DE ESTADO
DE CULTURA

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES
ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA

FUNDACIÓN HAZEN
HOSSESCHRUEDERS



“Mi próximo concierto será en Berlín”.

Si tienes entre 7 y 14 años, ahora puedes triunfar en Berlín tocando con Lang Lang ante 10.000 personas.

¿Te atreves a hacer realidad tu sueño?

Entra en www.langlangberlin.telefonica.com

Lang Lang y Telefónica, juntos para transformar.



Telefónica