

schörzo

REVISTA DE MÚSICA

Año XXVII - Nº 275 - Junio 2012 - 7 €

DANIEL BARENBOIM ÉTICA Y ESTÉTICA

DOSIER

Jules **Massenet**

ENCUENTROS

Renaud **Capuçon**

ACTUALIDAD

Gerald **Finley**

REFERENCIAS

Concierto en
sol de **Ravel**



9 778402 134807



00275

NOVEDADES JUNIO 2012



1 CD

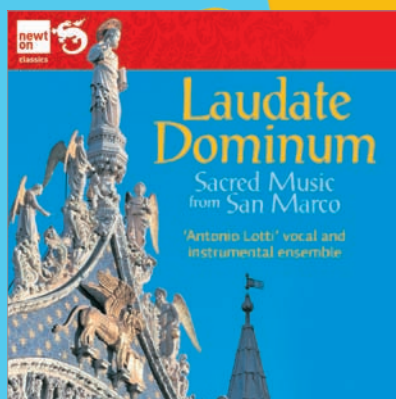


1 CD



3 CD

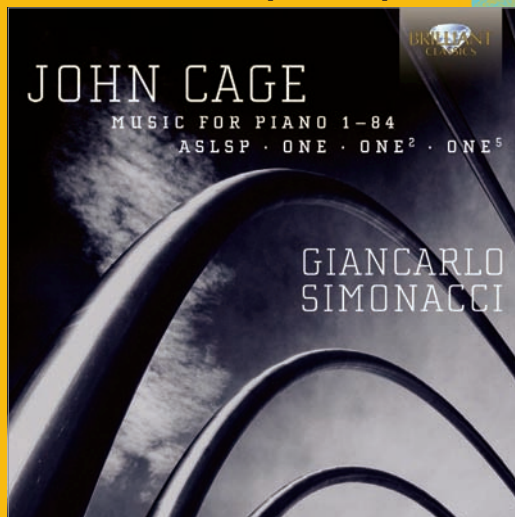
John Cage es clave en la música del siglo XX. Compositor, pionero de la música aleatoria, electrónica y avant garde. Es nuestro **personaje del mes**.



1 CD



2 CD



3 CD

En junio hay novedades para todos los gustos. El romanticismo de Mendelssohn. Las Suites para ballet de Massenet. Una ópera bufa de Tchaikovsky. Música sacra. Los conciertos para teclado de Bach o una caja con 3 CD's del polifacético compositor John Cage. Encontrará aún más en los catálogos de Newton Classics y Brilliant Classics.



espaciodemusica.elcorteingles.es/clasica

tus compras también en:
elcorteingles.es

sch^{erzo}erzo

AÑO XXVII - Nº 275 - Junio 2012 - 7 €

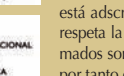
2	OPINIÓN				
	CON NOMBRE PROPIO				
6	Gerald Finley				
	Blas Matamoro				
8	AGENDA				
14	ACTUALIDAD NACIONAL				
32	ACTUALIDAD INTERNACIONAL				
42	ENTREVISTA				
	Daniel Barenboim				
	Juan Antonio Llorente				
46	Discos del mes				
47	SCHERZO DISCOS				
	Sumario				
79	DOSIER				
	Jules Massenet 1912-2012				
			Suavemente me mata (con su canción)		80
			Luis Suñén		
			Una exquisita escritura vocal		82
			Arturo Reverter		
			Heroínas, pecadoras, arrepentidas, penitentes, postergadas, santas		86
			Santiago Martín Bermúdez		
			Reflejos en un círculo que gira		92
			Fernando Fraga		
			ENCUENTROS		
			Renaud Capuçon		96
			Juan García-Rico		
			EDUCACIÓN		100
			Pedro Sarmiento		
			JAZZ		101
			Pablo Sanz		
			LA GUÍA		102
			CONTRAPUNTO		104
			Norman Lebrecht		

Colaboran en este número:

Roberto Andrade, Julio Andrade Malde, Rafael Banús Irusta, Emili Blasco, Alfredo Brotons Muñoz, José Antonio Cantón, Jacobo Cortines, Pierre Élie Mamou, José Luis Fernández, Fernando Fraga, Joaquín García, José Antonio García y García, Manuel García Franco, Juan García-Rico, Fernando Herrero, Bernd Hoppe, Paul Korenhof, Norman Lebrecht, Juan Antonio Llorente, Fiona Maddocks, Santiago Martín Bermúdez, Joaquín Martín de Sagarminaga, Enrique Martínez Miura, Blas Matamoro, Erna Metdepenninghen, Juan Carlos Moreno, Antonio Muñoz Molina, Javier Palacio, Josep Pascual, Enrique Pérez Adrián, Javier Pérez Senz, Paolo Petazzi, Elisa Rapado Jambrina, Arturo Reverter, Barbara Röder, Pablo L. Rodríguez, Leopoldo Rojas-O'Donnell, Andrés Ruiz Tarazona, Pablo Sanz, Pedro Sarmiento, Bruno Serrou, Franco Soda, Christian Springer, Luis Suñén, José Luis Téllez, Eduardo Torrico, Jesús Trujillo Sevilla, Asier Vallejo Ugarte, Claire Vaquero Williams, Pablo J. Vayón, Juan Manuel Viana, José Luis Vidal, Reinmar Wagner.

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.

MOVIMIENTOS Y OPORTUNIDADES

Cuando aparezca este número de SCHERZO se estará celebrando Classical:Next, el encuentro profesional del mundo de la música clásica que, si todo marcha como es de esperar, sustituirá de hecho a ese hoy más bien lánguido MIDEM al que tantos han dado la espalda como lugar de reunión anual para el sector. SCHERZO informará a sus lectores de cómo se ha desarrollado la nueva feria muniquesa y de cuáles han sido las expectativas que ha abierto, las que ha empezado a cumplir y si podemos o no esperar en ella un vehículo más para la recuperación del sector. Por otra parte, la entrega de los ICMA en Nantes ha supuesto otro interesante foro de debate sobre el estado de la cuestión en el que, como es natural, hemos estado presentes. Allí, entre intérpretes, gestores y medios se han comentado aspectos de la realidad del mercado, de la pujanza cada vez mayor de jóvenes artistas y de pequeños sellos, de las apuestas de los grandes y hasta de la salud del soporte tradicional. Así, Reijo Kiilunen, director de la firma finlandesa Ondine, afirmaba que en el último año se había incrementado la venta de CDs de música clásica mientras recordaba cómo se daba por muerto al soporte hace apenas cinco años. Las descargas de música clásica no han sido capaces de mover al disco compacto de su lugar de privilegio —tampoco lo ha hecho el DVD— y ahora la verdadera amenaza para el disco físico está en el *streaming* y en las modalidades de abono que se puedan implementar para su consumo.

Precisamente Ondine es protagonista de uno de los movimientos más interesantes de los últimos años en el mercado del clásico: su compra por parte del grupo Naxos. Pareciera que Klaus Heymann hubiera querido demostrar que la celebración de los 25 años de ese invento genial que fue el sello radicado en Hong Kong no supone que vaya, por el momento, a descansar del esfuerzo. Es verdad que con Ondine compra una marca de enorme prestigio, consolidada y a la que, según todas las predicciones, va a dejar que mantenga su independencia artística —él sabe probablemente mejor que nadie que lo contrario sería un craso error— y la cadencia de novedades razonable para su tamaño, entre veinticinco y treinta al año. Una forma, para los finlandeses, de aliviar la gestión financiera y de poder dedicar el talento a la creatividad.

Y hablando de creatividad, los ICMA la mostraron en muy diversas vertientes de lo relacionado con el disco. Creatividad en la ingeniería de sonido es la que ha mostrado a lo largo de los años Ward Marston, ganador del premio especial del jurado y lanzado ahora a la creación de su propio sello para volcar en él toda la sabiduría que durante años ha ido prestando a otros, restaurando los grandes registros no ya del pasado sino de la prehistoria del sonido grabado. El mejor joven solista del año, Joseph Moog, demostraba una rara inteligencia cuando comentaba que el concierto más difícil del repertorio —para él que graba Rachmaninov o Liszt— es el K. 595 de Mozart, como podían haber dicho Alfred Brendel o Friedrich Gulda. O la violinista Rachel Kolly D'Alba reivindicando como sus modelos a Ferras y Gitlis.

Y precisamente para que los modelos estén presentes, para que la comunicación entre maestros y discípulos sea fluida, para que todos puedan verse como en un espejo está Classical Planet, de la Fundación Albéniz, que ha ganado el premio a la mejor web del año y que manifiesta hasta qué punto las cosas han cambiado en España en lo que tiene que ver con la música. Y no sólo buenos auditorios, buenas orquestas, buenos solistas y directores, un público creciente y fiel. También en lo que atañe a la educación, a la formación de los que van a ser profesionales, de los que aspiran a la excelencia. Ese ha sido un cambio trascendental y ahí la Fundación Albéniz y la Escuela Reina Sofía se han hecho imprescindibles. Mucho tiene que ver ello con el mecenazgo, no ya nuestra asignatura pendiente sino, según se nos dice, una de nuestras últimas oportunidades. En los días en que se escribe este editorial se dará a conocer el anteproyecto de Ley de Mecenazgo. Esperemos que la expectación ante un anuncio tan reiterado como panacea no se trueque en desilusión por una ley cicatera e insuficiente. No es cuestión de ser generosos, basta con ser justos.



Diseño
de portada
Argonauta
Foto portada:
Felix Broede / DG

Edita: SCHERZO EDITORIAL S.L.
C/Cartagena, 10. 1º C
28028 MADRID
Teléfono: 913 567 622
FAX: 917 261 864
Internet: www.scherzo.es
E mail:
Redacción: redaccion@scherzo.es
Administración: revista@scherzo.es

Presidente: Santiago Martín Bermúdez

scherzo
REVISTA DE MÚSICA

Director: Luis Suñén

Redactor Jefe: Enrique Martínez Miura

Edición: Arantza Quintanilla

Maquetación: Iván Pascual

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

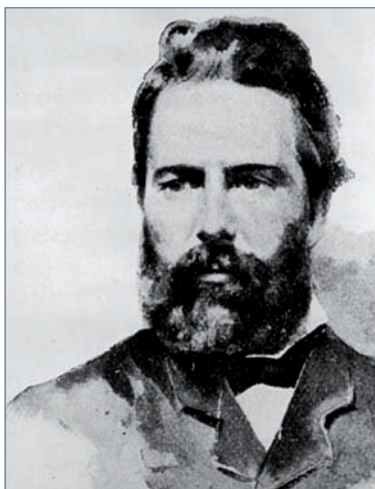
Scherzo Editorial, S. L., a los efectos previstos en el artículo 32.1, párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de Scherzo-Revista de música, o partes de ellas, sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.

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 DE MELVILLE A BRITTEN



En Britten se da tal vez el caso de la conexión más íntima entre la ópera y la novela; la novela corta, para ser exactos; ese formato misterioso en el que han cuajado algunas de las obras maestras más perdurables de la ficción: *The Turn of the Screw*, *La muerte en Venecia*, *Billy Budd*. El aficionado al cine reverencia aquel *The Innocents* que dirigió Jack Clayton en los sesenta, en el que Deborah Kerr interpretaba con asombro inmóvil a la institutriz sin nombre de Henry James. Pero aunque en esa película los instantes de estremecimiento casi están a la altura de los que nos depara la novela, nada hay en ella que llegue tan hondo como la llamada del criado fantasma al niño Miles en la ópera de Britten, tan escueta en su construcción y su textura como el relato de James. En la ópera de *La muerte en Venecia* el vínculo morbosos entre el deseo y la enfermedad tiene mucha más fuerza que en la película pomposa y letárgica de Visconti. Aunque desatara entonces una moda que fue útil para el descubrimiento de Mahler —con dieciocho años yo me dejé hipnotizar como todo el mundo por aquella banda sonora que no sabía de quién era— la música que uno imagina cuando lee la novela es la de Britten, igual que cuando vuelve al *Billy Budd* de Melville. El canto tiene la misma lentitud de prosaísmo que el estilo con el que Melville cuenta la historia, con una formalidad algo arcaica, porque al fin y al cabo está refiriendo hechos que para él pertenecen al pasado de casi un siglo atrás, a la época “de la casaca y la peluca”, como dice Neruda. La novela es todavía más breve que *The Turn of the Screw*, y más llena aún de sombras y de ambigüedades; y aunque Britten eligió un formato mucho más suntuoso que en



su adaptación de James el efecto es igualmente interior, y las escenas de espectacularidad casi espejismos que se disuelven en esa niebla que lo envuelve todo en un momento crucial de la trama. Al fin y al cabo, todo lo que vemos y lo que escuchamos —el navío de guerra en alta mar con su velamen desplegado, el hormigueo de los marineros, el redoble seco de los tambores que anuncian una ejecución— está sucediendo en la conciencia de alguien, ese viejo capitán Vere que muchos años después no puede olvidar lo que hizo, lo que no hizo.

En la Metropolitan Opera, en el montaje escénico de David Kneuss, el capitán Vere que abre y cierra la representación es un anciano alucinado que ronda la cubierta de un gran barco sin nadie, un capitán Ahab mas benévolo pero tal vez no mucho menos culpable. Esa es una de las pocas libertades que Britten y E. M. Forster se permitieron con la trama: a causa de ella el capitán Vere se parece a la institutriz de Henry James y al Von Assenbach de Thomas Mann, que viven habitados por imágenes y por personajes cuya relación con el mundo tangible puede ser muy dudosa, trastornada por deseos feroces y ocultos o simplemente por la incapacidad de actuar.

Y en los tres casos, lo que logra Britten es situar al espectador en una posición más propia de la lectura ensimismada y silenciosa que de la ópera, que inevitablemente es un acto público. Yo escuché a John Daszak cantar con gradual lentitud las últimas palabras del capitán Vere, con su sequedad de enunciado administrativo, y habría querido que el silencio final no lo interrumpieran los aplausos.

Antonio Muñoz Molina

Música reservata

ÓPERA Y PSICOANÁLISIS

Como es sabido, el término *histeria* viene del griego *hysterá*, que significa *matriz*. Desde Hipócrates, se consideraba que la histeria era algo así como la enfermedad femenina por antonomasia: al describirla como una forma de neurosis (y por tanto, observable en ambos sexos), Freud liberó a la mujer de tan infamante atribución.

Las dos formas básicas de la histeria son la *histeria de conversión* y la *histeria de angustia* (que es la que deriva en el desarrollo de fobias). En la histeria de conversión el conflicto psíquico se simboliza a través de una corporeización según una suerte de “anatomía simbólica” regida por un puente lingüístico. Freud habla de una acción intencional (pero inconsciente) del sujeto para defenderse de contenidos emotivos inasumibles, expresando el trauma psíquico a través de una imagen corporal ligada a la palabra: cabría hablar de la materialización orgánica de una metáfora. El caso de Elizabeth von R., publicado por Freud en 1895, muestra el modo en que la mujer describe sus padecimientos con gran lujo de detalles y, al tiempo, de un modo impreciso: al actuar sobre la parte supuestamente afectada (las piernas, que apenas puede mover por diversos dolores), la paciente, en lugar de expresar padecimiento, parece experimentar una sensación placentera: Freud concluye que el síntoma es una especie de corporeización simbólica, y que la histeria de conversión es una suerte de “enfermedad por representación”. Ese histrionismo para manifestar un conflicto que sería inexpresable de otro modo, sitúa la histeria en el terreno de lo teatral: es una dolencia cuyo modo de manifestarse es sustancialmente *dramático*.

En su naturaleza hiperrepresentada, excesiva, la ópera es el arte histórico por excelencia. No basta con que el personaje, solo ante las candilejas, nos relate sus cuitas: es que lo hace cantando. Y no en un canto simple, sino en un canto virtuosístico (casi circense en ciertos repertorios) que requiere una voz especializada y excepcional. Pero, además, ese canto está engrandecido por las múltiples voces de la orquesta, en ese más allá de la palabra dilatado por la música instrumental que, por su parte, suspende la marcha de la representación para abrir un tiempo fuera del tiempo, el tiempo propio de la música: la ópera se sustenta en esa lentitud ceremonial y en esa materialización desmedida que transforma la palabra en una realidad de otra índole, más allá del significante, más allá de sí misma.

Los compositores de la segunda vanguardia histórica (la de los años cincuenta y sesenta) consideraron la ópera como una forma artística obsoleta y anacrónica que nada tenía que ver con las preocupaciones de las líneas especulativas desarrolladas por la música del momento (de hecho, fue una de las razones del enfrentamiento de Werner Henze con Darmstadt y, en particular, con Pierre Boulez), pero la nostalgia

escénica se manifestó bien pronto en obras como *Intolleranza* (Luigi Nono, 1960), *Aventures* (György Ligeti, 1961), *Labyrinth* (Peter Schat, 1964), *Opera* (Luciano Berio, 1970) o *Satyricon* (Bruno Maderna, 1973): sería precisamente Ligeti quien abriría el fuego con *Le grand Macabre* (1977), una ópera *strictu sensu* con argumento, personajes y conflictos dramáticos en clave sarcástica. Pero la valoración de la ópera como un arte susceptible de proyectar una imagen actual vino de la mano de los directores teatrales y, sobre todo, cinematográficos en la línea rupturista y experimental de los años sesenta y primeros setenta, que vieron en ella (esto es: en su teatralismo artificioso y sobreactuado: en su histerismo, en suma) un referente para articular discursos enfrenta-



dos al modo institucional de representación fílmica, al realismo “trasparente” del clasicismo fílmico norteamericano (es decir: del cine dominante). Films como *Eika Katappa* (1969) o *Der Tod der Maria Malibran* (1972), de Werner Schroeter, *Ludwig, Requiem für einen jungfräulichen König* (1972) de Hans Jürgen Syberberg, *Heute nacht oder nie* (1972) o *La paloma* (1974), de Daniel Schmid, *Don Giovanni* (1970) o *Salome* (1972), de Carmelo Bene (que poco o nada tienen que ver con las óperas homónimas), pero también *Antonio das mortes* (1969), de Glauber Rocha, films provocativamente no narrativos, generados a partir de la música y que, o bien se situaban al margen de todo contenido argumental, o bien recreaban la anécdota con una teatralidad tan extremada que la instancia poética se imponía frente al contenido anecdótico: tal sería el caso del manierismo de las últimas cintas de Fassbinder (*Lili Marlene*, de 1981, o *Querelle*, de 1982), cuyo referente se cifra, en último término, en los melodramas tardíos de Douglas Sirk: la grandiosa secuencia final de *Imitation of life* (el funeral y el entierro de Annie, con la inolvidable intervención de Mahalia Jackson) sería el ejemplo más significativo de un cine para-operístico en que la materia argumental queda en segundo término frente a la potencia enunciativa poético-musical, en una maniobra de verdadera subversión de registros que, sin embargo, se articulaba en el interior de la industria (bien es cierto que como producto deliberadamente terminal: Sirk, que realizó el film en 1959, falleció en 1987 sin haber vuelto al cine).

Espectáculo desmesurado, la ópera aporta una liturgia dramática cuya inverosimilitud es la razón última de su capacidad fascinatoria. Que la componente escenográfica alcance hoy tan considerable protagonismo no es sino la lógica consecuencia de su revalorización como una insólita (y subyugante) forma de *teatro hiperpoético*: la última consecuencia del descubrimiento freudiano.

Clásico entre los clásicos.

BACH

LEONARD
BERNSTEIN

MOZART

CHAIKOVSKI

ZUBIN MEHTA

DANIEL BARENBOIM

ROSSINI

LEOPOLD
STOKOWSKI

LEVINE

WAGNER

CHARLES DUTOIT

Los amantes de lo clásico saben dónde encontrarse con sus gustos. Con todos los estilos, compositores, intérpretes, novedades y grabaciones históricas. Un lugar en el que si no encuentra la música que busca puede localizarla a través de su Servicio de Encargos. Ese espacio tiene nombre propio y lleva nuestra firma.

Su Espacio de Música de
El Corte Inglés.
Clásico entre los Clásicos.

Novedades



tus compras también en:
elcorteingles.es

CON NOMBRE

PROPIO

El arte de la ductilidad

GERALD FINLEY



Sim Canetty-Clarke

Este barítono canadiense (Montreal, 1960) es uno de los principales representantes actuales de su cuerda. Una voz rica y carnosa, intensa y a la vez flexible, sirve de base a un canto alerta, sometido a la intencionalidad de la palabra, sea en el palco escénico o en la plataforma de concierto. Su amplitud como intérprete le ha permitido destacar como mozartiano en casi toda la población de su cuerda, yendo desde el barroco hasta la ópera contemporánea, con escala en el XVIII, el citado Mozart y Gluck. Su dominio de lenguas va desde el Golaud de *Pelléas et Mélisande* hasta notables triunfos en otros aspectos del siglo XX: Nick Shadow en *The Rake's Progress* de Stravins-

ki, un impresionante Oppenheimer en *Doctor Atomic* de Adams, así como otras punzantes novedades: *Anne Nicole* de Turnage y *L'amour de loin* de Saariaho donde encarnó al trovador Jaufré Rudel.

La anchura del espacio interpretativo de Finley se puede medir si se piensa en las exigencias de agilidad y aliento que plantea el canto barroco (Haendel, Purcell), junto con la estrictez del fraseo dieciochesco, todo ello propio de un barítono lírico de medios contenidos y mensurados con extrema inteligencia. El anterior panorama contrasta con la expansión, decididamente romántica, que demanda el Guillermo Tell rossiniano, para llegar enseguida a la ópera del siglo XX, con su apego a la

recitación en el borde mismo de la palabra hablada. Desde la minucia recitada de Debussy al bronceo discurso de maldad que plantea el Yago verdiano, hay una distancia que sólo un gran artista puede recorrer con una comparable autoridad. Lo mismo en cuanto a capacidad de tesitura, pues la ópera italiana diseña a un muy nítido barítono de carácter, en tanto partituras litúrgicas como el *Réquiem* de Mozart piden una voz de bajo igualmente declarada.

Semejante ductilidad hay que poner en juego sirviendo a Papageno y a Masetto, en *La flauta mágica* (con la cual debutó en el neoyorquino Metropolitan en 1998) y *Don Giovanni*, respectivamente, dos personajes de simpática comicidad, rústicos y sencillos, con un punto de paradójica malicia ingenua, que deben cantarse con voz baritonal clara y fluyente, en tanto, al pasar al Don Juan protagónico, Finley debe hacerse cargo de un canalla elegante y oscurecer los medios para que la nobleza fingida resulte convincente. Las dos vertientes vocales —claridad de color y aristocrático desplante— propone al encarnar al Conde en *Le nozze di Figaro*.

En la canción de cámara, según lo hemos aplaudido en el madrileño Ciclo de Lied en las temporadas 2009-2010 y 2011-2012, Finley ha demostrado una comparable soberanía de épocas, estilos e idiomas. El clasicismo de Haydn, Zelter y Reichardt lo condujo hasta Beethoven y Spohr, de quienes se ha servido para adentrarse en el romanticismo (Loewe, Schubert, Schumann, Brahms) y, tras el matiz tardío de lo romántico expresionista (Wolf y Mahler), llegar a la canción contemporánea, especialmente en un repertorio no demasiado frecuente, el de base poética en inglés. Así ha interpretado desde la canción tradicional de diversa procedencia hasta Vaughan Williams, Stanford, Sullivan y Britten, lo cual exige una paralela información literaria de intrincada mati-

zación retórica, porque es conocida la implicación de los músicos del siglo XX con las letras coetáneas. En sus conciertos, a la hora de las gracias y el relajado buen humor sentimental y glamuroso, nuestro artista se ha marcado unas acariantes páginas de Cole Porter.

En los dos campos, la ópera y el *Lied*, hay valores intercambiables. El cuidado por la palabra que es indispensable para un buen cantante de cámara, es útil para fundar la propiedad expresiva de un personaje de ópera. Viceversa, la expansión vocal de ésta da al órgano del cantante la variedad de colores que luego puede emplear en el concierto, reduciendo a la intimidad camerística el cuantioso caudal del prosenio.

De tal modo, el Finley de cámara es capaz de dramatizar con fuerza sutil una balada narrativa de Loewe o de Brahms, en tanto pone en pie a un personaje tal como lo muestra el Schumann de *Amor de poeta*. Justamente por este ciclo, editado por Hyperion, la revista *Gramophone* le otorgó el título de artista del año en 2009.

Quienes asistimos a su versión en vivo de esta obra, por muchos considerada la cima del repertorio liederístico, pudimos comprobar cómo Finley llenaba las exigencias de la misma. La persona inventada por el poeta Heine estaba allí, dando cuerpo al fantasma musical con la realidad, efectivamente corpórea, de la voz. Finley mostró al poeta enamorado hasta el delirio, al solitario lamentoso perdido en la fiesta del mundo, al que llora en sueños, al que maldice a la amada defendiéndose del amor con el odio, a quien se hiere a sí mismo declarando que no se queja de todo aquello de lo que le oímos quejarse, al que trata en vano de gozar con la eclosión primaveral de la naturaleza, a quien busca el olvido y tal vez el suicidio —suelen equivalerse— contemplando las oscuras aguas del río. Pudimos asentir a ese raro fenómeno que consis-

te en emitir un mensaje patético en la clave contenida del canto de cámara, como si la desesperación pudiera decirse entre dientes.

Finley, mirada su abundante carrera como un conjunto que permite un balance —todo lo provisorio que suelen y deben ser los balances estéticos—, aporta su elevada singularidad a una época que no dudo en calificar de áurea para el canto de cámara. Y, en especial, para las voces baritones que, en el sexo masculino, son las más naturalmente adecuadas a esta parcialidad de la música. Se puede trazar una primera línea realmente suntuosa: Hampson, Quasthoff, Goerne, Gerhaher, Jarnot, Olemans, Van Dam. Seguramente, olvido algún nombre y admito la injusticia del caso, pero creo que con este escrutinio puedo convencer a cualquier. Y no siempre se tiene el privilegio de advertir que el tiempo de hoy brilla con el oro de la mejor calidad.

Esta tropa, si cabe el símil guerrero, ha contribuido a resituar el *Lied* en un lugar de frecuentación normal y no excepcional para el melómano de hoy. En efecto, ya el cantante de cancionero no es un especialista o, por el contrario, una voz de ópera que consiente en cantar de etiqueta y junto a un mero piano de cola, sino que los dos continentes han hallado, de manera definitiva, la lengua de tierra que los une junto al incommensurable océano de la música. Así, un artista de la talla que ostenta Finley puede, sin perder la comodidad que parece inherente a los grandes, pasar de un tablado al otro sin constreñirse en ninguno de los dos.

Blas Matamoro

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 18-VI-2012. Gerald Finley, barítono; Julius Drake, piano. Obras de Loewe, Schubert, Schumann, Stanford, Sullivan y Britten.

DISCOGRAFÍA SELECCIONADA DE ÓPERA

ADAMS: *Doctor Atomic*. (Oppenheimer). NEDERLANDSE OPERA. RENES. SELLARS. (Opus Arte, 2007).

— *Doctor Atomic*. (Oppenheimer). METROPOLITAN DE NUEVA YORK. GILBERT. WOOLCOCK. (Sony, 2008). DVD.

BLOW: *Venus and Adonis*. (Adonis). THE AGE OF ENLIGHTENMENT. JACOBS. (Harmonia Mundi, 1998). CD.

BRITTEN: *Albert Herring*. (Sid). NORTHERN SINFONIA. BEDFORD. (Naxos, 1996).

— *Owen Wingrave*. (Owen). DEUTESCHES ORCHESTER BERLIN. NAGANO. MELVILLE. (Arthaus, 2001). DVD.

MOZART: *Don Giovanni*. (Masetto). THE LONDON CLASSICAL PLAYERS. NORRINGTON (EMI, 1992). CD.

— *Don Giovanni*. (Don Giovanni). THE AGE OF ENLIGHTENMENT. THE AGE OF ENLIGHTENMENT. V. JUROWSKI. KENT. (EMI, 2010). DVD.

— *Le nozze di Figaro*. (Conde Almaviva). COVENT GARDEN. PAPPANO. MCVICAR. (Opus Arte, 2006). DVD.

PURCELL: *Dido and Aeneas*. (Aeneas). THE AGE OF ENLIGHTENMENT. JACOBS. (Harmonia MUNDI, 1998). CD.

— *King Arthur*. (Grimbald, He-Pan, Sylvan). THE ENGLISH CONCERT. PINNOCK. (Archiv, 1991). CD.

ROSSINI: *Guillaume Tell*. (Tell). SANTA CECILIA DE ROMA. PAPPANO (EMI, 2010). CD.

SAARIAHO: *L'amour de loin*. (Jaufré Rudel). ÓPERA FINLANDESA. SALONEN. SELLARS. (Deutsche Grammophon, 2004). DVD.

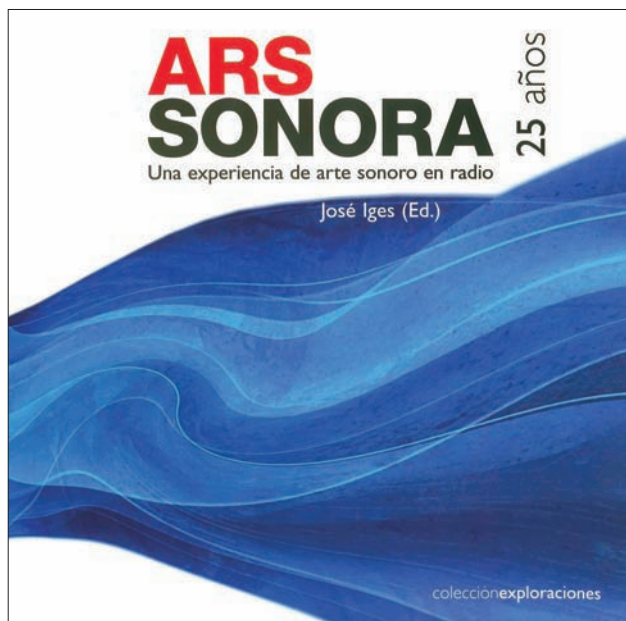
STRAUSS: *Capriccio*. (Olivier). ÓPERA NACIONAL DE PARÍS. SCHIRMER. CARSEN. (Arthaus, 2004). DVD.

TURNAGE: *Anna Nicole*. (Stern). COVENT GARDEN. PAPPANO. JONES. (Opus Arte, 2011). DVD.

VERDI: *Otello*. (Yago). SINFÓNICA DE LONDRES. DAVIS. (LSO, 2009). CD.

Una experiencia radiofónica 25 AÑOS DE ARS SONORA

Con ocasión del primer cuarto de siglo del programa de Radio Clásica *Ars Sonora*, aparece una recopilación de trabajos sobre su trayectoria en edición de José Iges, quien fuera creador primero —con Francisco Felipe— y director después de una aventura que prosigue hoy bajo la dirección de Miguel Álvarez-Fernández. El volumen es un estupendo repaso a lo que fue —y es— el programa pero también una suerte de recorrido apasionante por la evolución del arte sonoro, de la música concreta, de todo lo que ha ido configurando un paisaje muy propio que unas veces se funde al más común de la música contemporánea y otras prefiere vivir una suerte de orgulloso aislamiento. Colaboran en el libro —prologado por Tomás Marco—, con trabajos ad hoc o con recuperaciones de textos, además de Iges y Felipe, Marta Cureses, Juan Pagán, Adolfo Núñez, Ricardo Bellés, Guillermo Heras,



Severo Sarduy, Ricardo Bada, Isidoro Valcárcel, José Sanchis Sinisterra, Concha Jerez, Ana Vega Toscano, Miguel Álvarez-Fernández, Philip Corner, Esther Ferrer, Tom Johnson, Francisco López, Eduardo Polonio y Llorenç Barber. Dos discos compactos ilustran de la mejor manera lo escrito por todos ellos.

José Iges (ed.): *Ars Sonora*. Prólogo de Tomás Marco. Fundación Autor. Madrid, 2012. 246 páginas. 20 euros.

Ciclo Bruckner de Barenboim en la Musikverein DE GRANADA A VIENA

A lo largo de nueve conciertos, del 7 al 17 de junio, la Staatskapelle Berlin y Daniel Barenboim ofrecerán las sinfonías completas de Anton Bruckner. Un ciclo que fue dado previamente en distintas ediciones del Festival de Granada y cuya programación generó por igual críticas —por lo económico— y entusiasmos —en lo artístico. Cada concierto ofrecerá una sinfonía y un concierto para piano y orquesta de Mozart —excepto en los casos de *Quinta*, *Séptima* y *Octava*, que van solas— con el propio Barenboim al teclado.



Viena. Musikverein. 7/17-VI-2012. Staatskapelle Berlin. Piano y director: **Daniel Barenboim**. Obras de Mozart y Bruckner.

Con el Casals e invitados

TODOS LOS CUARTETOS DE SCHUBERT

El CNDM, dentro de su ciclo *Contrapunto de Verano*, nos propone la que es, sin duda, una de las citas más importantes de la temporada de música de cámara en Madrid. Nada menos que los catorce cuartetos de Franz Schubert —más los dos quintetos: *La trucha* y el de dos violonchelos— por el Cuarteto Casals, que ya sabe lo que es abordar semejante ciclo desde sus más tiernos comienzos. Como son un grupo de prestigio internacional, sus invitados responden a los nombres de Christian Zacharias, Alois Posch y Eckart Runge, lo que eleva aún más el tono de la propuesta. Aliciente añadido de cada uno de los siete conciertos —que abarcan del jueves 14 de junio al lunes 2 de julio— es la presencia de obras de Anton Webern, entreverando las de Schubert y mostrando el recorrido de una a otra escuela vienesa.



Felix Broede

CUARTETO CASALS

Madrid. Auditorio Nacional. 14-VI/2-VII-2012. Cuarteto Casals. Christian Zacharias, piano; Alois Posch, contrabajo; Eckart Runge, violonchelo. Obras de Schubert y Webern.

Biografía del compositor por José Guerrero Martín

MONTSALVATGE ENTERO Y VERDADERO

Con el título *Xavier Montsalvatge, administrador de armonías y silencios* el crítico José Guerrero Martín ha escrito en este año del centenario la biografía del compositor catalán. En un panorama como el nuestro en el que no abundan las buenas muestras del género y a veces se hacen esperar hasta que el tiempo medio sepulte a sus protagonistas, hay que dar la bienvenida a un trabajo como el de Guerrero, ambicioso, riguroso, bien trabado y excelentemente escrito. El autor ha conversado durante años con el propio Montsalvatge, con quienes le conocieron, con sus íntimos y sus menos íntimos, con todos los que podían aportar algún dato concreto, algún rasgo de carácter del autor de las *Cinco canciones negras*. Y, a la vez, ha sabido reflejar lo que el propio Montsalvatge pensaba de sus colegas en una especie de impagable viaje de ida y vuelta. Un libro imprescindible para entender el devenir de tres cuartos de siglo de música española.



José Guerrero Martín: *Montsalvatge, administrador de armonías y silencios*. Barcelona, Témenos, 2012. 696 páginas. 20 euros.

Estreno en tiempos modernos

EL MAESTRANZA RECUPERA A CARNICER

En el marco de su labor de recuperación del patrimonio musical español, el Teatro de la Maestranza estrena en tiempos modernos, el 28 de junio, la ópera *Cristoforo Colombo*, de Ramón Carnicer (Tárrega, 1789-Madrid, 1855), dada por vez primera en el Teatro del Príncipe de Madrid el 12 de enero de 1831. Se trata de una ópera seria en dos actos con un libreto en italiano de Felice Romani — que escribiera también para Bellini, Rossini, Donizetti y Verdi — y que fue, al parecer, un regalo para el propio Carnicer por parte del tenor Passini tras un enfrentamiento entre los dos. Se utilizará la edición crítica de Juerger Maehdee. Santiago Serrate dirigirá la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla y el Coro de la Asociación de Amigos del Teatro de la Maestranza con Joan Martín-Royo, Yolanda Auyanet, Cristina Faus y David Alegret en los papeles principales.



Sevilla. Teatro de la Maestranza. 28-VI-2012. Martín-Royo, Auyanet, Faus, Alegret. Coro A. A. Maestranza. Real Orquesta Sinfónica de Sevilla. Serrate. Carnicer, Cristoforo Colombo.

Del Liceu al Palau

BEETHOVEN O LANG LANG

Vuelve la normalidad al Auditori de Barcelona. Su nuevo director, Joaquim Garrigosa, asume “totalmente” la programación que su antecesor, Oriol Pérez Treviño, diseñó para la temporada 2012-2013. Las claves son claras y buscan dar mayor coherencia artística a las propuestas. La Orquesta Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC) es el eje vertebrador y desaparecen los ciclos en favor de una única temporada global y transversal. Se introducen varios ejes temáticos: Juana de Arco, en el 600 aniversario de su nacimiento; Béla Bartók; la naturaleza y las naciones. De hecho, se reducen conciertos, pero se presentan de forma más racional. Hay cosas positivas, como ver, de nuevo, a la OBC participando de forma activa en las fiestas de la Mercè con un concierto popular en la plaza de la Catedral. Pero cuesta entender, en tiempos de crisis, el anuncio de una gira internacional de la OBC, con actuaciones en

Austria, Eslovenia y Croacia, en compañía del guitarrista Juan Manuel Cañizares. Se dejaron de hacer giras porque resultaban ruinosas para las arcas públicas. Y no parece que éste sea, precisamente, el mejor momento para realizar viajes, aunque con ellos aumente la autoestima de los músicos. Y no hablemos ya de repertorio, porque siguen saliendo con el *Concierto de Aranjuez* como eterno reclamo. Tampoco se entiende la drástica reducción de encargos y la mínima presencia de la creación actual —algo que debería ser esencial en una orquesta pública, aunque muchos gestores y políticos no lo vean claro— ni el aumento de precios en los conciertos con grandes solistas —la localidad más barata en los llamados conciertos estrella— por ejemplo, Volodos tocando el *Segundo* de Brahms, cuesta 35 euros y la más cara 65, cuando lo que hace falta es precisamente lo contrario, ajustar honorarios de solistas y directores invitados para poder abaratar precios

y ganar público. Haría bien Jaume Ciurana, teniente de alcalde de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona y presidente de L'Auditori en prestar atención a las medidas puestas en práctica desde la iniciativa privada por uno de los gestores que mejor conoce la escena concertística internacional, Josep María Prat, presidente de GrupCamera, con temporadas en Barcelona, Gerona y Madrid: cuidar y ampliar el parque de abonados, verdadero sostén de sus actividades, combatir la crisis con una importante reducción de precios, entre el 8% y el 12% en la próxima temporada, y poner en marcha un abono para estudiantes de menos de 29 años que podrán acceder a 10 conciertos con grandes figuras por solo 76 euros. Ciertamente, la promotora que preside Prat puede hacerlo porque cuenta con el respaldo de 1.400 abonados y tiene la confianza plena de grandes músicos y orquestas que aceptan rebajar sus honorarios, apostando por la lógica del repertorio, tal

y como explica Prat de forma clara. “Lo esencial es la música. Conseguir los intérpretes que hagan el mejor repertorio posible. No sirve de nada tener a una estrella mediática si no se ajusta a la excelencia del repertorio que perseguimos. Tenemos que escoger entre Beethoven y Lang Lang”. Es un camino más sensato que el escogido por el Auditori al entrar ahora en el juego del *star system* contratando, a precio de oro, a figuras mediáticas como Lang Lang, Cecilia Bartoli o Gustavo Dudamel. Con su presencia no se adquiere, como algunos sostienen, entre ellos Garrigosa y Ciurana, más prestigio internacional. De hecho, todos los artistas citados han actuado varias veces en Barcelona y nada ha cambiado en este terreno. Sencillamente, se contribuye a mantener una industria del lujo, todo lo legítima que se quiera, pero difícil de digerir cuando ese lujo se paga con dinero público.

Javier Pérez Senz

De Jaroussky a Bavouzet con tapas y copas

NITS DE CLÀSSICA: UN NUEVO CICLO EN GERONA

Del 26 de junio al 28 de julio se celebrará en Gerona la primera edición de *Nits de Clàssica*, un ciclo que se presenta como una extensión veraniega de los conciertos de clásica organizados por el Auditori de Girona pero que a la vista de su programación se diría que va más allá. Para este año se anuncian, en distintos espacios monumentales del Barri Vell de la ciudad, doce conciertos y recitales que presentan nombres de altura. Allí estarán el contratenor Philippe Jaroussky —antes de iniciar su anunciado año sabático—, el trío que forman Jordi Savall, Christophe Coin y Pierre Hantaï en un programa centrado en el barroco francés; el RIAS Kammerchor en una sesión que incluye la *Missa Papæ Marcelli* de Palestrina; Alexandre Tharaud, siempre tan versátil, con repertorio que incluye Rameau, Mompou, Ravel y Couperin; la Orquesta Barroca de Freiburg con una selección de la *Tafelmusik* de Telemann; un recital de José Menor en un recorrido por la literatura para piano de nuestro país y que incluye el estreno de la obra encargo a Hèctor Parra; Juan de la Rubia, en el órgano de la Catedral con obras de Bach, Cabanilles, Mompou y Montsalvatge; y Jean-Efflam Bavouzet sentando su magisterio reconocido en la obra de Claude Debussy. Como no sólo de música vive el ser humano, junto a estos conciertos se ofrecerán sesiones denominadas “gastro-lúdicas”: en la capilla de Santa Llúcia (*Espai Diví*), además de degustar tres copas de vino y cava de la D.O. Empordà y tres tapas de autor, se podrá oír a artistas locales como Les Tendres Fruits, Dúo Diotima, Dúo Casals-Cornudella y las sopranos Teixidor y Vilar-Juanola.



JAROUSSKY



SAVALL

Gerona. 26-VI/28-VII-2012. *Nits de Clàssica*.
www.auditorigirona.org



BEETHOVEN 3 "EROICA" | OVERTURES
SIMÓN BOLÍVAR SYMPHONY ORCHESTRA OF VENEZUELA
GUSTAVO DUDAMEL

ORQUESTA SINFÓNICA DE LA JUVENTUD
VENEZOLANA SIMÓN BOLÍVAR

BEETHOVEN: SINFONÍA Nº3 (HEROICA)

GUSTAVO DUDAMEL

Gustavo Dudamel y la Orquesta Sinfónica de la Juventud Venezolana Simón Bolívar aportan su energía única a una de las cimas del repertorio orquestal: la poderosa Sinfonía nº 3, "Heroica", de Beethoven.

BEETHOVEN: SINFONÍA Nº3; EGMONT; LAS CRIATURAS DE PROMETEO.

ORQUESTA SINFÓNICA DE LA JUVENTUD VENEZOLANA
SIMÓN BOLÍVAR
GUSTAVO DUDAMEL
1 CD

PRÓXIMOS CONCIERTOS EN ESPAÑA:

(El programa incluye la Sinfonía nº 3 de Beethoven)

30/06 Barcelona, Auditori

02/07 Madrid, Auditorio Nacional,

Temporada Juventudes Musicales



www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

También disponible en formato digital: www.universalclasico.es

En los 50 años de su muerte

RECORDANDO A TOLDRÁ

Este año se cumplen cincuenta de la muerte de Eduard Toldrà (1884-1962), gran director de orquesta y compositor exquisito, de quien aún escuchamos de vez en cuando sus canciones o sus *Vistas al mar*. Para conmemorar la efeméride, el Gran Teatre del Liceu tenía previsto ofrecer esa deliciosa operita suya —con libreto de otro grande: Josep Carner— que es *El giravolt de maig*, en una puesta en escena de Oriol Broggi. La producción cayó víctima de los recortes —se dijo que podrá recuperarse en 2014— pero, por fortuna, se ha salvado la versión de concierto que correrá a cargo de un excelente reparto —Rial, Martins, Alegret, Cabero, Martín-Royo y Palatchi— con la Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del Liceu dirigida por quien fuera discípulo del propio Toldrà, Antoni Ros-Marbà. Será el día 11 en el Palau de la Música Catalana. Una semana después, el 18, la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña homenajeará al músico de Vilanova i la Geltrú con un programa dirigido por Salvador Mas —discípulo, a su vez, de Ros-Marbà— que cuenta con la soprano Marta Mathéu y que presenta *La maledicció del Comte Arnau*, *Sol ixent*, *Camperola*, *La rosa als llavis*, *La filla del marxant* y *Empúries*.



Barcelona. Palau de la Música Catalana. 11-VI-2012. Rial, Martins, Alegret, Cabero, Martín-Royo, Palatchi. OSGTL. Ros-Marbà. Toldrà, *El giravolt de maig*. 18-VI-2012. Mathéu. OBC. Mas. Obras de Toldrà.

flm12 71 feria del libro madrid

parque de el retiro
25.05.12 | 10.06.12



71 feria del libro
flm12 madrid

Organizan

Asociación de Empresarios del Comercio del Libro de Madrid (Gremio de Libreros)
Asociación de Editores de Madrid
Federación de Asociaciones Nacionales de Distribuidores de Ediciones (FANDE)

Colaboran

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte
Embajada de Italia-Instituto Italiano de Cultura
Universidad Complutense Madrid
Universidad Autónoma de Madrid
Universidad Politécnica de Madrid
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)
Universidad de Alcalá
Universidad Carlos III de Madrid
Universidad Rey Juan Carlos
Frigo
ABC
EL PAÍS
EL MUNDO
LA RAZÓN
Fundación MAPFRE

Patrocinan



www.ferialibromadrid.com

Festival Bayreuth en el Liceu 2012

Bicentenario
Richard Wagner

El holandés errante *Der fliegende Holländer* en versión concierto

Septiembre 2012 días 1 y 4
Sebastian Weigle
Ievgueni Nikitin, Ricarda Merbeth, Michael König, Franz-Josef Selig, Benjamin Bruns, Christa Mayer.

Lohengrin en versión concierto

Septiembre 2012 días 2 y 5
Sebastian Weigle
Klaus Florian Vogt, Annette Dasch, Susan Maclean, Thomas J. Mayer, Wilhelm Schwinghammer, Samuel Youn, Stefan Heibach, Willem van der Heyden.

Tristan und Isolde en versión concierto

Septiembre 2012 día 6
Peter Schneider
Irene Theorin, Robert Dean Smith, Michelle Breedt, Jukka Rasilainen, Robert Holl, Ralf Lukas, Clemens Bieber, Arnold Bezuyen, Martin Snell.
Orquesta Sinfónica y Coro del Festival de Bayreuth

ÓPERAS

La forza del destino de Giuseppe Verdi

Octubre 2012 días 2, 3, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 18 y 20
Renato Palumbo · Jean-Claude Auvray
Violeta Urmana / Micaela Carosi / Norma Fantini, Marcello Giordani / Zoran Todorovich / Alfred Kim, Ludovic Tezier / Leo Nucci / Vladimir Stoyanov, Marianne Cornetti / Enkelejda Shkosa / Anna Smirnova, Vitaly Kowalow / Carlo Colombara / Diogenes Randes, Bruno de Simone / Roberto de Candia.

L'elisir d'amore de Gaetano Donizetti

Noviembre 2012 días 11, 14, 16 y 18. Mayo 2013 días 27 y 30. Junio 2013 días 2 y 5
Daniele Callegari · Mario Gas
Nicole Cabell / Aleksandra Kurzak, Javier Camarena / Rolando Villazón, Joan Martín-Royo, Simone Alberghini / Ambrogio Maestri.

Rusalka de Antonín Dvořák

Diciembre 2012 días 22, 27 y 30. Enero 2013 días 2, 5, 11 y 14
Andrew Davis · Stefan Herheim
Camilla Nylund, Klaus Florian Vogt, Günther Groissböck, Ildiko Komlosi, Emily Magee.

Il pirata en versión concierto de Vincenzo Bellini

Enero 2013 días 4 y 7
Antonino Fogliani
Mariella Devia, Gregory Kunde, Vladimir Stoyanov.

Iolanta en versión concierto de Piotr I. Tchaikovsky

Enero 2013 días 10 y 13
Valery Gergiev
Anna Netrebko · Orquesta Sinfónica y Coro del Teatro Mariinsky de Saint Petersburg

Les contes d'Hoffmann de Jacques Offenbach

Febrero 2013 días 4, 5, 7, 11, 12, 14, 16, 17, 19, 20 y 23
Stéphane Denève · Laurent Pelly
Vittorio Grigolo / Ismael Jordi, Natalie Dessay / Eglise Gutiérrez, Laurent Naouri / Greer Grimsley, Michele Losier / Gemma Coma-Alabert, Francisco Vas.

Street Scene Escena de calle de Kurt Weill

Marzo 2013 días 1, 2, 4 y 5
Tim Murray · John Fulljames
Geoff Dolton, Elena Ferrari, Paul Featherstone, Kate Nelson, Paul Curievici.

Madama Butterfly de Giacomo Puccini

Marzo 2013 días 21, 23, 24, 26 y 27. Julio 2013 días 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27 y 29
Josep Pons / Daniele Callegari · Moshe Leiser y Patrice Caurier
Hui He / Ermonela Jaho / Patricia Racette / Amarilli Nizza, Roberto Alagna / Jorge de Leon / Stefano Secco / Roberto Aironica, Giovanni Meoni / Fabio Capitanucci / Carlos Bergasa / Angel Odena, Jossie Pérez / Gemma Coma-Alabert / Marie-Nicole Lemieux.

El oro del Rin Das Rheingold de Richard Wagner

Abril 2013 días 20, 22, 23, 25, 26, 28 y 29. Mayo 2013 día 2
Josep Pons · Robert Carsen
Albert Dohmen / Jason Howard, Ralf Lukas, Marcel Reijans, Kurt Streit, Ain Anger / Friedemann Röhl, Ante Jerkunica / Bjarni Thor Kristinsson, Andrew Shore / Oleg Bryjak, Mikhail Vekua, Mihoko Fujimura / Katarina Karnéus, Erika Wueschner, Ewa Podles / Nadine Weissmann, Maria Hinojosa.

Il turco in Italia de Gioachino Rossini

Mayo 2013 días 18, 23 y 28. Junio 2013 días 1, 4 y 6
Victor Pablo Pérez · Christof Loy
Ildebrando d'Arcangelo, Nino Machaidze, Renato Girolami, David Alegret, Pietro Spagnoli, Marisa Martins, Albert Casals.

Lucio Silla de Wolfgang Amadeus Mozart

Junio 2013 días 21, 22, 26 y 28. Julio 2013 días 1, 2, 4, 5, 6 y 7
Harry Bicket · Claus Guth
Kurt Streit / Alessandro Liberatore, Patricia Petibon / Laura Aikin, Silvia Tro Santafé / Marina Comparato, Inga Kalna / Iano Tamar, Ofelia Sala / M. José Moreno, Antonio Lozano.

Rienzi en versión concierto de Richard Wagner

Junio 2013 días 27 y 30
Pablo González
Christian Franz, Michelle Breedt, Elisabete Matos, Peter Rose, Friedemann Röhl, Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Catalunya.

Orquesta Sinfónica y Cor del Gran Teatre del Liceu

DANZA

Alvin Ailey American Dance Theater

Festa Barocca, Love Stories y Revelations
Septiembre 2012 días 13, 14 y 15

American Ballet Theatre

Don Quixote
Octubre 2012 días 24, 25, 26, 27 y 28

Ballet del Teatro Nacional de Praga

El cascanueces, un cuento de Navidad
Noviembre 2012 días 22, 23, 24 y 25

Ballett am Rhein Düsseldorf Duisburg

El arte de la fuga
Febrero 2013 días 9 y 10

CONCIERTOS

Bejun Mehta
Orquesta Barroca de Friburgo
Diciembre 2012 día 3

Concierto Final Concurso «Francesc Vinas»
Enero 2013 día 18 y 20

Jordi Savall
La Concert des Nations
Febrero 2013 día 15

Joyce DiDonato · Drama Queens
Il Complesso Barocco
Marzo 2013 día 6

Ciclo «Liceu en el Palau»
Josep Pons / Dale Clevenger
Enero 2013 días 10 y 27. Febrero 2013 día 25.
Junio 2013 día 18

Conciertos en L'Auditori
Josep Pons / Pablo González
Marzo 2013 días 8, 9 y 10. Abril 2013 días 12, 13 y 14

EL PETIT LICEU

Così FUN tutte En el Gran Teatre del Liceu
Octubre 2012 días 6 y 7

Guillem Tell En el Gran Teatre del Liceu
Octubre 2012 días 14 y 20

El Superbarber de Sevilla En L'Auditori de Cornella
Diciembre 2012 días 15 y 16

Petruixka con IT Dansa En el Teatre Auditori St Cugat
Enero 2013 días 26 y 27. Febrero 2013 día 2

Allegro Vivace En L'Auditori de Cornella
Marzo 2013 días 3 y 10

Amb els peus a la Lluna En el Gran Teatre del Liceu
Marzo 2013 días 23 y 24

Els músics de Bremen En L'Auditori de Cornella
Abril 2013 días 7 y 14

La casa flotant En el Gran Teatre del Liceu
Abril 2013 días 27 y 28

La Ventaflores En el Teatre Auditori de Sant Cugat
Mayo 2013 días 11 y 12

Un reparto de primeras figuras

EL TEATRO COMO PASIÓN

Gran Teatro del Liceo. 14-V-2012. Cilea, **Adriana Lecouvreur.** Barbara Frittoli, Roberto Alagna, Dolora Zajick, Joan Pons. Giorgio Giuseppini, Francisco Vas. Director musical: **Maurizio Benini.** Director de escena: **David McVicar.** Coproducción: Covent Garden, Liceu y óperas de Viena, París y San Francisco.

BARCELONA El director de escena británico David McVicar firma un soberbio montaje de *Adriana Lecouvreur* que conquista al público jugando limpiamente sus cartas: un despliegue escénico espectacular que transporta al espectador, con todo lujo de detalles, a la Comédie-Française en su máximo esplendor, es decir, nos lleva al espacio natural en el que vive, sufre y muere una de sus actrices legendarias, Adrienne Lecouvreur, considerada la mejor intérprete de Racine y Corneille de su tiempo, a la que Francesco Cilea convirtió en la más delicada y divina heroína del repertorio verista. El público aplaudió la realista propuesta de McVicar, que no teme el artificio teatral ni las convenciones de una ópera que llevaba más de dos décadas ausente del Liceu. Con momentos de extraordinaria belleza y buen ritmo teatral, el montaje —el mismo que acaba de editar Decca, filmado en el Covent Garden, con Angela Gheorghiu y Jonas Kaufmann— acierta en su estética realista: teatro dentro del teatro, pura magia de sentimientos y pasiones enmarcadas, con todo lujo de detalles, en la monumental escenografía de Charles Edwards y el magnífico vestuario de Brigitte Reiffenstuel, maravillosamente iluminados por Adam Silverman.

Pasiones que en el verismo necesitan grandes voces, capaces de conciliar la esencia belcantista con arriesgadas partes declamadas. El conocimiento del estilo resulta esencial, y el gran mérito de la dirección musical de Maurizio Benini es la eficacia a la hora de resaltar el refinamiento orquestal de Cilea y, al tiempo, lograr un flexible acompañamiento a las voces que mejoraría lo



A. Bofill

Roberto Alagna y Barbara Frittoli en *Adriana Lecouvreur* de Cilea

suyo con una orquesta más precisa y atenta a sus indicaciones. Nuevamente, el Liceu sorprende —y esto es mérito de su director artístico, Joan Matabosch— con un reparto de primeras figuras, superior al que hoy ofrecen teatros de mayor fama y presupuesto. Barbara Frittoli seduce en la piel de Adriana, recreada con exquisito gusto, delicados pianísimos y un lirismo sin excesos lacrimógenos. Una gran Adriana, que sería inmensa si tuviera graves más consistentes. A su lado, Roberto Alagna es un Maurizio exultante, con una voz bella y luminosa y un fraseo arrebatador. Dolora Zajick carga las tintas en una malvada Princesa de Bouillon de avasalladora potencia vocal y

excesivo derroche temperamental. Muy inspirado, Joan Pons triunfó llenando de humanidad y nobleza de acentos el personaje de Michonnet. Francisco Vas (Abate) y Giorgio Giuseppini (Príncipe de Bouillon) bordaron sus papeles al frente de un eficaz equipo de comprimarios. Buena labor del coro y acertada coreografía con jugosos guiños teatrales. La única pega del montaje es que obliga a realizar una pausa y dos descansos que alargan la función hasta casi las tres horas y media, demasiado para un teatro que, no hace tanto, presumía de tener una moderna tecnología escénica.

Javier Pérez Senz

Temporada de Palau 100

UNO DE LOS GRANDES

Barcelona. Palau. 12-V-2012. Orquesta del Festival de Budapest. Director: **Iván Fischer.** Obras de Brahms y Strauss.

Parece mentira, pero aún quedan directores —no son los más famosos, pero sí los mejores— capaces de asombrarnos en el gran repertorio, otorgando a las obras que dirigen, por muy célebres que éstas sean, la frescura y la capacidad de sorprender. Uno de ellos es el húngaro Iván Fischer, músico de gran personalidad, uno de los grandes, sin aparato publicitario que promoció sus logros, pero capaz de emocionar encima de un escenario transmitiendo auténtica pasión por la música. No hay asomo de rutina en sus conciertos y, en su nueva visita al Palau, al frente de la Orquesta del Festival de Budapest, a la

que ha convertido en una formación de élite, nos dejaron con la boca abierta. La rotundidad y flexibilidad de las cuerdas, con unos contrabajos de ensueño, deslumbró en una lectura de la *Sinfonía n.º 2* de Brahms, de lirismo arrollador y un fraseo, cálido y sensual, muy personal y con memorables hallazgos. La fiesta fue en aumento en la segunda parte, primero con una excitante versión de la segunda secuencia de vals de *El caballero de la rosa*, una explosión de ritmo y color a la que siguió otra maravilla straussiana, una



IVÁN FISCHER

venciones de la concertino de la orquesta y los primeros atriles, cuyos nombres no podemos ofrecer porque, una vez más, el ciclo Palau 100 prefiere llenar sus programas de mano con fotos de autopromoción en lugar de informar al público sobre estas minucias. Y un ruego final a los responsables del Palau, ¿podrían intentar rebajar el ruido del aire acondicionado, que alcanza niveles

inaceptables en una sala que dice buscar la excelencia en su oferta musical.

Javier Pérez Senz

OBC

ARRIBA Y ABAJO

Barcelona. Gran Teatro del Liceo. 24-IV-2012. Mozart, **La flauta mágica.** Pavol Breslik, Susanna Philips, Joan Martín-Royo, Erika Miklósa. Coro del Gran Teatre del Liceu. Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Director musical: **Pablo González.** Director de escena: **Joan Font.** **Auditori.** 18-V-2012. OBC. Director: **Kazushi Ono.** Obras de Wagner, Debussy y Rimski-Korsakov.

La colaboración entre la orquesta del Liceu y la OBC se ha plasmado en que esta última dejara la escena de su residencia habitual, L'Auditori, para “bajar” al foso del Liceu y hacerse cargo de las representaciones de *La flauta mágica*. Paralelamente, en el fin de semana inmediato a la representación que comentamos, fue la Orquesta del Liceu, con su próximo director titular, Josep Pons, al frente, la que “subió” a la escena del Auditori para hacerse cargo del correspondiente concierto de la temporada de la OBC.

Con esta *Flauta*, pues, hemos tenido ocasión de escuchar cómo se comporta la OBC y su director titular, Pablo González, en el foso operístico. En líneas genera-

les el resultado fue satisfactorio. La orquesta funcionó bien en su novedoso lugar y la maravillosa partitura de Mozart fue servida con suficientes nitidez y transparencia. De una manera, si no paradójica, sí curiosa, Pablo González estuvo mejor en la dirección de cantantes, en la atención a la escena, es decir en lo más específicamente operístico (si tales divisiones se pudieran hacer en una obra tan extraordinaria y tan unitaria en todos los aspectos instrumentales, vocales, escénicos, dramáticos). En cambio es en la concepción de la partitura y en su versión, en general pragmática y alejada de riesgos, donde a veces notamos alguna inadecuación estilística, a veces *tempi* apresurados, o cierta contundencia casi romántica

que empañaba la gracia, la pureza mozartianas.

Volvió la OBC a “subir” a la escena de su casa y nos la encontramos dirigida por Kazushi Ono en una velada que fue un acierto total desde cualquier punto de vista, programación, ejecución, interpretación y, sobre todo, una excelente dirección, todo ello coronado por un éxito tan grande como justo. En la primera parte el sosiego, intimidad y calidez del *Idilio de Sigfrido* wagneriano fueron vertidos por Ono con luminosa serenidad, obtenida por una ejecución camerística y a la vez jugosa. En decidido contraste *Jeux*, de Debussy, fueron un auténtico caleidoscopio de “impressions”, conducido con una cuidada tensión de *tempo*, dinámica, volumen, y que

permitió demostrar un excelente estado de la orquesta y de sus primeros atriles. Esto se confirmaría en la magnífica versión, en la segunda parte, de una bellísima, radiante, conmovedora *Scheherazade*, de Rimski-Korsakov. De delicadas a suntuosas las cuerdas, siempre exquisitas las maderas, empastados y elocuentes los metales, justísima la percusión y virtuosos los primeros atriles, en especial el primer violín en su destacada parte, todo eso fue sabiamente obtenido de la OBC por un inteligente, refinado y cordial Kazushi Ono que fue cálidamente aplaudido por la orquesta y, no digamos, por un público comprensiblemente entusiasmado.

José Luis Vidal

schetzo

TALLER Suso Mariategui DE CANTO Y PIANO

Director:
Edelmiro Arnaltes,
pianista

Del 27 de agosto al 9 de septiembre
en Las Palmas de Gran Canaria

2012

Taller de perfeccionamiento de la técnica y la interpretación (Ópera y Lied) para cantantes y pianistas.

Nº de participantes:
10 alumnos de canto y 4 de piano.
Sin límite de edad.

Inscripciones
Hasta el día 15 de Julio 2012.
Deberá enviarse C.V. indicando especialidad de canto o piano a:
info@artasescenicascg.com

Matrícula 150 €

Se realizará una **prueba de admisión**: para cantantes, interpretación de un aria de Ópera y un Lied; para pianistas interpretación de un Lied. Todas las obras serán de libre elección.

El lugar y día de la prueba de admisión se comunicará a cada candidato; se realizarán en Madrid o Las Palmas de Gran Canaria.

PARA MÁS INFORMACIÓN:
info@artasescenicascg.com
Teatro Cuyás, c/ Viera y Clavijo s/n;
35002 Las Palmas de Gran Canaria.
Tlf. 928 43 21 80

ORGANIZA:

TEATRO CUYÁS



Tutto Verdi

“REAVIVA LOS RECUERDOS”

Palacio Euskalduna. LX Temporada de la ABAO. 19-V-2012. Verdi, **Nabucco**. Roberto Frontali, Maria Guleghina, Carlo Colombara, Alejandro Roy, Rossana Rinaldi, Ana Otxoa, Silverio de la O, Eduardo Ituarte. Coro de Ópera de Bilbao. Orquesta del Teatro Regio de Parma. Director musical: **Massimo Zanetti**. Director de escena: **Daniele Abbado**. Director de escena de la reposición: **Boris Stetka**. Producción del Teatro Regio de Parma.



Escena de *Nabucco* de Verdi en la temporada de la ABAO

BILBAO Es *Nabucco* uno de los títulos de mayor presencia en los casi sesenta años de historia de la ABAO, y no es fácil enfrentarse a ese pasado si se tiene en cuenta lo lejos que estamos hoy día de vivir una época dorada del canto verdiano. No merece la pena insistir en ello, tal sólo recordaremos las enormes exigencias vocales que plantea el maestro en este *drama lírico* de galeras y lo complicado que es reunir en elenco capaz de medirse con ellas.

Partiendo de ahí, seguramente a los responsables artísticos de la asociación les daría más de un quebradero de cabeza el baile de barítonos que se venía dando desde junio del año pasado: entonces se anunció a Leo Nucci, meses después al polaco Andrzej Dobber, y sólo unos días antes del estreno se hizo público que el protagonista acabaría siendo asumido por el romano Roberto Frontali. Vista la función, es de justicia reconocer que este viejo conocido (no cantaba en Bilbao desde 1998) hizo mucho más que salvar los muebles. Sin ser un artista de grandes sutilezas o

de amplio aliento dramático, sirvió a *Nabucco* con una sólida voz de tintes líricos y una línea de canto siempre muy cuidada, fraseando y acentuando con gusto su plegaria *Dio di Giuda!* del cuarto acto. En Abagaille, Maria Guleghina respondió a la honestidad de Frontali con trampas en las agilidades y un lirismo un poco primario en las partes que piden mayor delicadeza y sensibilidad. Naturalmente, nada de ello cuestiona su arrolladora presencia escénica, y menos aún el metal, el volumen, la extensión y la potencia de su voz, que sigue siendo un auténtico cañón. Por lo demás, el bajo Carlo Colombara puso en valor su acostumbrada profesionalidad y cantó con decoro la parte del sumo sacerdote Zaccaria. Muy adecuado por voz y empuje juvenil el Ismaele de Alejandro Roy, más desigual la mezzo Rossana Rinaldi en Fenena, y estupenda la soprano vasca Ana Otxoa, que brilló con especial luz en la pequeñísima parte de Anna.

Pero ya sabemos que en esta ópera tan protagonistas como *Nabucco* y Abagaille son esos prisioneros hebreos

que cantan ese himno patriótico que es *Va, pensiero*, y debemos agradecer al Coro de Ópera de Bilbao que hiciera de él un lamento profundamente sentido y no un ridículo canto de guerra. Sensacional de inicio a fin la agrupación que dirige Boris Dujin, y espléndida también la Orquesta del Teatro Regio de Parma, firmemente comandada por la vigorosa batuta del milanés Massimo Zanetti.

Lo que sí fue una pena es que la puesta en escena de Danielle Abbado, procedente precisamente de Parma, no pasase de una rutina estancada en los límites del libreto de Temistocle Solera. De tan sumisa al canto acabó pareciendo demasiado lenta y conservadora. Ahora bien, no parece que fuese ese el principal motivo para que el público, que abarrotaba el auditorio del Euskalduna, no respondiese a este *Nabucco* con el esperado entusiasmo. Quizás tampoco el peso de la tradición. Más bien parece que aún estaba ahí, demasiado presente, el recuerdo de la inolvidable *Ciudad muerta* de hacía sólo un mes.

Asier Vallejo Ugarte

Moreno Esquivel

Sociedad Filarmónica

ÍMPETU Y PASIÓN

Bilbao. Sociedad Filarmónica. 2-V-2012. **Freddy Kempf**, piano. Obras de Beethoven, Brahms, Chopin y Schumann.

Freddy Kempf (Londres, 1977) tiene a sus espaldas una trayectoria impecable como solista y como músico de cámara. Hace siete temporadas lo aplaudimos en esta misma sala, donde se presentó junto a Pierre Bensaid y Alexander Chaushian, sus compañeros en el Trío Kempf. Recordamos de entonces un Rachmaninov y un Chaikovski muy intensos, y también un Beethoven un poco falto de diaphanía. En solitario, el británico ha reavivado en buena parte aquella sensa-

ción, pues no es quizás un pianista especialmente dado a la poética y a la transparencia, pero sí un artista afirmativo, contundente, apasionado, impetuoso y de gran fuerza expresiva, de esos que arriesgan mucho, van directos a la medular y se dejan el alma ante el piano. Después de una *Sonata "Los adioses"* de Beethoven un tanto seca y austera, los *Dieciséis vales op. 39* de Brahms sonaron muy limpios sobre la base de un espíritu romántico encendido y juvenil. En las dos baladas de

Chopin, en cambio, tuvimos que echar en falta un punto de vuelo poético, un fraseo más delicado y un temperamento quizás más mesurado, ya que aún teníamos presente la fantasía desplegada por Javier Perianes en la *Cuarta* hace sólo unos meses.

Pero fue en la *Kreisleriana* de Schumann donde Kempf demostró realmente su poderío técnico, su enorme vigor y su fulgurante virtuosismo. En partes como *Äußerst bewegt* y *Sehr rasch* escuchamos un pianismo arrebatado, volcánico e

implacable, lleno de fuego y de intensidad, pero nunca violento, Kempf no es un músico agresivo. Tal vez por mero contraste, las sutilezas schumannianas brillaron con una luz muy esplendente. Y de propina, la febril evocación lisztiana del final de *Tristán e Isolda*: una vez más, virtuosismo de alto nivel. Sin duda, es la hora de los jóvenes pianistas, y esta temporada la Sociedad Filarmónica lo está demostrando con creces.

Asier Vallejo Ugarte

Inauguración de El Batel

UNA ACÚSTICA CRISTALINA

Auditorio y Palacio de Congresos El Batel. 18-V-2012. **Jack Liebeck**, violín. Sinfónica de Navarra. Director: **Antoni Wit**. Obras de Moniuszko, Brahms y Chaikovski.

CARTAGENA La apertura de un nuevo espacio escénico de las características arquitectónicas y funcionales como las que ofrece El Batel de la ciudad de Cartagena significa todo un reto en los tiempos que corren por varias razones; la millonaria inversión inicial, su importante costo de mantenimiento y la dotación de contenidos que lo hagan útil, rentable y culturalmente provechoso para una sociedad del presente siglo. El edificio está pensado para multusos, con una sala principal, otra de cámara, y otros espacios adyacentes, hasta un total de siete, destinados fundamentalmente a la actividad congresual. El diseño del conjunto es muy interesante si se tiene en cuenta su ubicación en el puerto que, en la particularidad de su entorno, absorbe la alargada silueta cúbica de sus formas. Accesos y conexiones internas de sus distintos servicios están ideadas con gran originalidad en su configuración y con vanguardistas soluciones



técnicas (ausencia de pilares, livianas rampas, traslúcida luminosidad, etc.) que hacen que el visitante se sienta en un atmósfera acogedora a la vez que estimulante.

Situado bajo el nivel del mar, el espacio principal es la sala que alberga el auditorio. Su revestimiento de materiales sintéticos le dan una impronta futurista que hace que plásticamente pueda aparecer extraña la presencia de una orquesta, siempre imaginada en escenarios propios de una arquitectura de épocas pasadas. Resultado de esta circunstan-

cia es una acústica que, dentro de un adecuado tiempo de reverberación, favorece más la transmisión de las frecuencias medias altas y la gama de agudos con tal presencia que lleva a cierta estridencia en los picos máximos de respuesta como los que pueden producirse por los platillos. Así se percibió en la *Patética* de Chaikovski, obra en la que el maestro Wit dejó constancia de su reconocida experiencia artística con una amplia muestra de recursos técnicos, haciendo que el resultado en la orquesta fuera de menos a más a lo largo

del discurso de la sinfonía. El concierto se inició con la obertura de la ópera *Paria* de Stanislaw Moniuszko, donde una acústica cristalina prevalecía sobre los sonidos graves, tan necesarios y gratificantes para percibir la música, favoreciéndose la respuesta de las tesituras y los registros más altos de la orquesta.

Lo más grato de la velada vino propiciado por la actuación del joven violinista británico Jack Liebeck. Su sonido diáfano y la expresividad de su dicción fueron los elementos claves de su interpretación del hermoso *Concierto en re* de Johannes Brahms, pieza singular entre las grandes de su repertorio. Ante los aplausos, Liebeck exhibió su potente virtuosismo con una exquisita a la vez que complicadísima versión de los *Recuerdos de la Alhambra* de Francisco Tárrega, escrita por su maestro, el violinista serbio Mateja Marinkovic, que provocó los bravos de público.

José Antonio Cantón

Temporada de la OCG

PIANISTA CHINO Y BRAHMS

Auditorio Manuel de Falla. 21-IV-2012. **Yutong Sun**, piano. Orquesta Ciudad de Granada. Director: **Paul Mann**. Obras de Mozart, Arnold, Lord y Britten. 27-IV-2012. OCG. Director: **Salvador Mas**. Obras de Toldrà, Mendelssohn y Brahms.

GRANADA El primero de los conciertos reseñados tuvo como plato fuerte, con un deslumbrante *Concierto n.º 20 para piano y orquesta* de Mozart, al jovencísimo pianista chino Yutong Sun, nacido en 1995, flamante ganador justo el día anterior del 54 concurso internacional de piano de Jaén. Contrastó su seguridad técnica con su timidez al saludar al público. La segunda parte ofreció una interesante antología de música contemporánea británica, en la que la presencia del teclista de Deep Purple, Jon Lord, no desmereció junto a pesos pesados como Benjamin Britten y Malcolm Arnold. Es

verdad que de estos se presentaron obras relativamente menores: de Arnold, su *Sinfonietta n.º 1 op. 48* y de Britten su *Suite sobre melodías populares inglesas op. 90*, pero a la obra de Lord, un homenaje a Arnold que forma parte de su obra más amplia *Disguises* sólo puede reprochársele su evidente concepción original como obra para cuarteto de cuerda. La obra, que abrió la segunda parte del concierto, vino precedida de una breve explicación del director británico Paul Mann, que casi no requirió la interpretación (lingüística) que voluntariamente inició Matthias Stern, chelista de la orques-

ta, pese a la increpación aclaratoria (“¿Qué dice?”) de un espectador manifiestamente poco ducho en la lengua de Shakespeare. Dirección sutil por parte de Mann en una jornada plenamente satisfactoria.

El concierto celebrado seis días después pone fin esta temporada a la presencia de Salvador Mas al frente de la orquesta de la que es director titular y artístico. Como suele ser marca de la casa, el Brahms (*Sinfonía n.º 4*) estuvo a años luz del resto del programa interpretado. *Empúries, sardana para orquesta* de Toldrà es una pieza discreta, sin pretensiones, de un folclorismo nada

trascendente y que no me parece a la altura de la importante obra del autor. En cualquier caso, Mas la defendió con simpatía. Por el contrario, la ejecución de la obertura y cuatro entre actos del *Sueño de una noche de verano* de Mendelssohn resultó falta de brío, especialmente la obertura, lo que a priori parece difícil. El director y la orquesta volvieron a encontrarse a gusto en la *Marcha nupcial*, y la compenetración alcanzada se mantuvo durante toda la segunda parte, con una *Cuarta* de Brahms de un nivel excelente.

Joaquín García

XV Festival Mozart

FESTIVAL SINFÓNICO

Palacio de la Ópera. 12-V-2012. **Torsten Kerl**, tenor; **Juan de la Rubia**, órgano. Coro de la Sinfónica de Galicia. Niños Cantores de la OSG. Orfeón Donostiarra. Sinfónica de Galicia. Director: **Víctor Pablo Pérez**. Obras de Durán y Berlioz. 13-V-2012. **Lisa Larsson**, soprano; **María José Suárez**, mezzos; **Torsten Kerl**, tenor; **Ludovic Tézier**, barítono. **Hyo-Sun Lim**, piano. Coro de la Sinfónica de Galicia. Orfeón Donostiarra. OSG. Director: **Víctor Pablo Pérez**. Obras de Beethoven. 17-V-2012. OSG. Director: **Lorin Maazel**. Obras de Verdi, Mozart y Mahler.

LA CORUÑA Dos conciertos sinfónicos corales abrieron el Festival. El primero incluyó un *collage* musical de Juan Durán, *Alborada de noite e de luz*, sobre conocidos temas gallegos. Completó el programa el *Te Deum*, de Berlioz; obra monumental por carácter, duración y exigencias (tres corales, hasta cinco ejecutantes de platos, dos tubas, cuatro fagotes con cotrafagot...). Excelente ejecutante de órgano, De la Rubia, con papel protagonista en el segundo tiempo; soberbio heldentenor, Kerl, con destacada actuación en el quinto. Soberbios, los coros, incluidos los niños, y Víctor Pablo Pérez dominador de todos los elementos, dentro de un repertorio en el que se mueve como pez en el agua. El segundo acto

musical fue un monográfico dedicado a Beethoven: dos grandes obras con identidad de inspiración temática, aunque alejadas en el tiempo y en el propósito: la inhabitual *Fantasia para piano, coro y orquesta en do menor, op. 80*, y la *Novena Sinfonía en re menor, op. 125*. Cuarteto vocal un poco irregular; mejor los hombres —de nuevo, magnífico, Kerl; sobresaliente, Tézier— que las mujeres. Extraordinaria, la pianista coreana en partitura sumamente difícil. Coros, espléndidos. Y orquesta, notable, con algunos excesos de volumen en los metales. El público se mostró entusiasmado. Se esperaba con expectación el concierto de Maazel. No era la primera vez que venía a Galicia; pero nunca había dirigido una orquesta gallega.



Tobias Hase

Sus elogiosas manifestaciones sobre la Sinfónica de Galicia y el resultado mismo del concierto constituyen un espaldarazo para la agrupación, que ostenta con orgullo el nombre de esta histórica comunidad autónoma. Tal vez llevado por ese entusiasmo, Maazel redujo el número de ensayos. Y eso —dicho sea con todo respeto— no fue un acierto porque en la

obertura de *La forza del destino*, de Verdi, y en la *Sinfonía n.º 41, K. 551*, de Mozart, se produjeron algunos ajustes que no son habituales en esta orquesta. Ello, con independencia de momentos de gran belleza sonora, de interesantes contrastes, de emergencia de motivos habitualmente inadvertidos, que un gran maestro sabe poner en valor. De todos modos, bastó la versión de la *Sinfonía n.º 1, “Titán”*, de Mahler, para comprobar de qué son capaces una colectividad instrumental de más de cien ejecutantes y uno de los más eminentes directores de orquesta actuales. La impresionante respuesta del público puede hacer viable una nueva visita. Lo esperamos.

Julio Andrade Malde

LA FILARMÓNICA

SOCIEDAD DE CONCIERTOS

PROGRAMACIÓN TEMPORADA 2012/2013

AUDITORIO NACIONAL DE MADRID



18 DE NOVIEMBRE

BEETHOVEN: QUINTA SINFONÍA

Orquesta Sinfónica de la Radio
de Colonia WDR
Measha Brueggergosman
Jukka-Pekka Saraste
Sibelius, Strauss y Beethoven



14 DE ENERO

RACHMANINOV: 2º CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA

Orquesta Sinfónica
del Teatro Mariinsky
Denis Matsuev | Valery Gergiev
*Wagner, Rachmaninov
y Chaikovski*



28 DE FEBRERO

MAHLER: QUINTA SINFONÍA

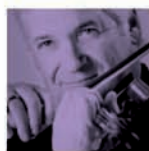
Bamberger Symphoniker
Alexei Volodin, piano
Jonathan Nott, director
Beethoven y Mahler



10 DE ABRIL

BACH: LA PASIÓN SEGÚN SAN JUAN

Coro de Niños de Windsbach
Deutsche Kammervirtuosos Berlin
Bach



7 DE MAYO

BEETHOVEN: SONATA PRIMAVERA

Pinchas Zukerman, violín
Angela Chen, piano
Mozart, Beethoven y Brahms



20 DE JUNIO

HOMENAJE A VERDI Y WAGNER

Orquesta Nacional de Francia
Daniele Gatti, director
Verdi y Wagner

30% de descuento para abonados fundadores

GRUPCAMERA

Teatro Auditorio
San Lorenzo
de El Escorial

FESTIVAL DE VERANO

TEATRO AUDITORIO
SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

LÍRICA ➔ EL BARBERILLO DE LAVAPIÉS ➔ EL CABALLERO DE LA TRISTE FIGURA, Tomás Marco ➔ LA FLAUTA MÁGICA, Jaime Martín ➔ EL GRAN TEATRO DEL MUNDO, Calixto Bieito **DANZA** ➔ EL AMOR BRUJO, Antonio Canales, Lola Greco, Rojas & Rodríguez, Chevy Muraday y Gema Morado ➔ **JÓVENES ORQUESTAS Y CORO** ➔ THE SÁNDOR VÉGH INSTITUTE CHAMBER ORCHESTRA DE SALZBURGO ➔ JOVEN ORQUESTA DE EXTREMADURA ➔ JOVEN ORQUESTA BARROCA DE ANDALUCÍA ➔ JOVEN ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID ➔ JOVEN CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID ➔ ORQUESTA MAIOR DE LISBOA ➔ **PERCUSIONES DEL MUNDO** ➔ CAGE'S CONSTRUCTIONS, DRUMMING GP, PORTUGAL ➔ PSAPPHA ENSEMBLE PERCUSIÓN, MÉXICO ➔ **PIANO** ➔ REGULO MARTÍNEZ-ANTÓN ➔ JAVIER PERIANES ➔ CHRISTIAN ZACARÍAS, ORQUESTA DE CADAQUÉS ➔ **PEQUEÑO ESCORIAL** ➔ CUENTOS DE GRIMM, LA MAQUINÉ ➔ ENSALADAS ALIADAS, CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID ➔ CONCIERTO PROFESORES CURSOS MATISSE

20% COMPROBANDO ANTES DEL 15 DE JUNIO

25% COMPROBANDO MÁS DE 4 ENTRADAS DIFERENTES

30% EN COMPRAS DE MÁS DE 6 ENTRADAS DIFERENTES

50% SI COMPRAS MÁS DE 10 ENTRADAS DIFERENTES

Más información en
www.teatroauditorioescorial.es

XLV Temporada de Ópera Alfredo Kraus

MILAGROS VERDIANOS

Teatro Pérez Galdós. 15-V-2012. Verdi, **Rigoletto**. Alberto Gazale, Nino Machaidze, Ivan Magri, Konstantin Gorny, Rosa Delia Martín, Francisco Navarro, Airam Acosta, Víctor García Sierra. Coro de la Ópera de Las Palmas. Filarmónica de Gran Canaria. Director musical: **Stefano Ranzani**. Director de escena y escenografía: **Mario Pontiggia**.



Nino Machaidze y Alberto Gazale en *Rigoletto* de Verdi

LAS PALMAS Con alborozo saludó el público grancanario uno de los títulos favoritos de todos los teatros de ópera. *Rigoletto* se ha erigido desde su estreno veneciano en una de las obras fundamentales no sólo del repertorio verdiano sino de todo el melodrama italiano. La belleza contagiosa e irresistible de las melodías, la potencia dramática característica del autor y las oportunidades que la partitura otorga a los cantantes para un lucimiento vocal que no resulta gratuito son bazas que han jugado y siguen jugando a favor de esta obra que inicia la famosa trilogía romántica del compositor y patriota italiano. No por ello ni por su popularidad podemos considerar que sea un título fácil a la hora de programarse en un teatro, pues es menester contar con un trío protagonista de muy aquilatadas cualidades así como de un conjunto sólido en todos los aspectos, tanto en lo musical como en lo puramente teatral.

No es baladí la cuestión de la relativa falta de voces verdianas, factor que no por repetido sea un mero tópico: de hecho, para el próximo año, en que se cumple el segundo centenario del compositor, esto se convierte en una verdadera pesadilla para los programadores. Y, sin embargo, en el veterano Festival grancanario, a pesar de las crisis de toda índole, este *Rigoletto* a priori sin grandes pretensiones ni alharacas ha

sido un gran éxito. Baza fundamental en el reparto fue la Gilda de la joven soprano georgiana Nino Machaidze, que amén de una bella presencia escénica canta con indudable gusto, pasmosa facilidad y una entrega absoluta, desplegando con generosidad sus sobresalientes medios vocales. No le fue a la zaga el Duque de Ivan Magri, de técnica impecable, musicalidad refinada y convincente en lo teatral. Alberto Gazale, pese a llevar la responsabilidad del protagonismo fue el menos aplaudido del trío principal, aunque fue un honesto *Rigoletto* con sus actuales medios vocales. Mejor como Sparafucile que como Monterone Gorny, de graves rotundos, y muy profesional la Maddalena de Rosa Delia Martín. Muy bien el resto del reparto, así como el coro masculino, bien empastado y preciso. Espléndida la dirección musical de Ranzani, que mima en todo momento a los cantantes, pero atento a detalles instrumentales y rítmicos que pasan inadvertidos a otras batutas rutinarias, en una versión casi sin cortes. Pontiggia llevó a cabo una más que correcta lectura dramática, y con inteligencia, crea escenografías efectistas y funcionales, a pesar de la poca holgura presupuestaria, como muy bien demostró en el último acto, a menudo chapucemente tratado en producciones más costosas.

Leopoldo Rojas-O'Donnell

Arteta y Domingo triunfan en *Cyrano de Bergerac*

REENCUENTRO EN ALFANO

Teatro Real. 10-V-2012. Alfano, *Cyrano de Bergerac*. Plácido Domingo, Ainhoa Arteta, Michael Fabiano, Ángel Ódena, Franco Pomponi, Laurent Alvaro. Director musical: **Pedro Halffter**. Director de escena, decorados e iluminación: **Petrika Ionesco**. Vestuario: Lili Kendaka.

MADRID No podía Domingo dejar de ofrecer en su ciudad natal, tras haberlo cantado en otros escenarios de relevancia, incluida Valencia, este *Cyrano de Bergerac* de Alfano que tanto le está dando de sí últimamente. Domingo sabe en qué estado está su voz, en milagroso estado de conservación tímbrica, un poco más oscura en el centro, probablemente a causa de sus recientes papeles baritónicos o de la trasposición tonal, con fugaces debilidades pero sonora y autoritaria como siempre, plegada a un intérprete inteligente y a un actor consumado que ofrece un perfil del glorioso narigudo a medio camino entre el soldado fanfarrón y el tierno poeta enamorado. Es en esta faceta, más íntima y refinada donde consigue las mayores conquistas: ahí están para demostrarlo su primer encuentro con Roxane o la emotiva escena de la muerte. Domingo sortea los peligros de la partitura mientras aprovecha las oportunidades a favor, domina como actor el papel y se hace notar nada más pisar el escenario donde destaca incluso si no canta. No es de extrañar que su *Cyrano* tenga un perfil bien delimitado y totalmente persuasivo.

Arteta se encuentra actualmente en momento profesional extraordinario y, además, sabe elegir con cuidado su repertorio. Sustituyendo a Sondra Radvanovsky llegó por fin su posergada presentación escénica en el teatro y, casualidad, lo hizo al lado del mismo Domingo que la premió en su Operalia de 1993. Con el francés más nítido de todo el equipo, el físico ideal (y la actriz sabe cómo exhibirlo), hizo un complejo retrato de la muchacha desde la juventud a la madurez. Muy femenina, seductora, astuta, coqueta, sentimental, reflexi-



Javier del Real

Ainhoa Arteta y Plácido Domingo en *Cyrano de Bergerac* de Franco Alfano en el Teatro Real

va, con una voz que sonó esplendorosa siempre, incluso en las partes de mayor compromiso instrumental como las del acto III. Tenor y soprano, ya que cuentan con las partes más generosas y lucidas, destacaron por encima del resto, pero ello no impidió que se apreciara el *Christian* de Fabiano, bonita y bien utilizada voz de tenor lírico y con la adecuada presencia que necesita el personaje. El resto tampoco fue cegado por el fulgor de la pareja central, todos correcta o dignamente adaptados a sus respectivos encargos. Podría citarse el *De Guiche* algo ostentoso de Ódena, el doble cometido bien desta-

cado de Pomponi o la presencia de Doris Lamprecht en dos entidades minúsculas impropias de su currículo.

El coro, excelente y tiene lo suyo para lucirse; no extraña que fuera aplaudido en determinado momento, la primera de las dos interrupciones de la velada (la segunda la disfrutó Arteta).

La orquesta a su altura, con un Halffter que supo hacerla oír con tal atención a la escena que no quedó, como suele pasar más de lo que últimamente se deseara, ningún cantante cubierto.

Con un prólogo a cargo de la figuración que ayudó a crear ambiente y con algún que otro detalle innecesario

(unos focos al final de la escena del jardín rompieron algo el clima hasta entonces muy conseguido), el montaje de Ionesco es de los mejores que hoy se pueden disfrutar. Aunque el trabajo de los Alagna (los hermanos del tenor, visto en Sevilla), el de Zambello y el de Znaniecki (en Valencia) tengan también sus muchos valores. Respeto absoluto al texto de Rostand-Cain, detallada dirección de actores, preciso movimiento de masas (incluido el coro) en escenas de muy difícil realización, decorados y vestuario hermosísimos, iluminación expresiva. Una delicia.

Fernando Fraga

schizzo

Regresa *La chulapona* de Malla

UNA PRODUCCIÓN DURADERA

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 4-V-2012. Moreno Torroba, **La chulapona**. Milagros Martín, Susana Cordón, Antonio Gandía, Jesús Castejón, Charo Reina, Gerardo Malla, Luis Álvarez, Carlos Crooke, Raquel Torres. Director musical: **Miquel Ortega**. Director de escena: **Gerardo Malla**.

De nuevo se reencuentra el público madrileño con uno de los éxitos personales más destacados de su autor, Federico Moreno Torroba, que recurriría una vez más como libretistas a Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, tándem inseparable desde 1916 a 1948, tratando de reverdecir los laureles de *Luisa Fernanda*, aunque el modelo elegido sea, evidentemente, *Doña Francisquita*. El trabajo conjunto culminará en *La chulapona*, una comedia lírica en tres actos, con acción en el Madrid de finales del siglo XIX, que se representaría en el Teatro Calderón de Madrid el 31 de marzo de 1934. La zarzuela en cuestión revela uno de los momentos más popularistas de libretistas y músico. Lo más logrado de la obra, más que el argumento, son los tipos retratados junto a la frescura e invención del maestro Moreno Torroba, digno resumen o antología del género de sus principales hitos musicales. La obra es un rendido homenaje a la zarzuela decimonónica, es



Susana Cordón y Jesús Castejón en *La chulapona* de Moreno Torroba

decir, al género chico.

Es, incluida esta edición, la quinta reposición en los escenarios madrileños de la producción confiada a Gerardo Malla desde su creación en 1988. Cuatro en el Teatro de la Zarzuela: 1988, 1997, 2004, 2012 y en el Teatro de Madrid en 1992, además de su exhibición por otros contornos del mundo.

Y es, bien podemos decir, una producción que después de veinticuatro años sigue pareciendo atractiva con la vistosa y colorista escenografía y figurines del fallecido Mario Bernedo y la vital y rítmica dirección escénica de Gerardo Malla, que en esta ocasión se da al papel de don Epifanio. En esa loable factura interpretativa se

encuentran veteranos actores como Jesús Castejón (Chalina), Luis Álvarez (Señor Antonio), y se incorporan al elenco Charo Reina como Venustiana la prestamista y Carlos Crooke como Juan de Dios, papeles que en ediciones anteriores asumieron Pepa Rosado y Luis Perezagua, respectivamente, de forma magistral. Vuelve a dar vida con garbo y dramatismo a Manuela, maestra de plancha, Milagros Martín, "bien plantá" y buenas tablas. Le dio réplica la soprano Susana Cordón como Rosario que desarrolló una buena línea de canto. Nuevo en el personaje de José María, novio sucesivo de las dos, el tenor Antonio Gandía que cantó con detalle y lirismo. El maestro barcelonés Miquel Ortega, dio cauce formal a la partitura al frente de la Orquesta de la Comunidad de Madrid, no sin un principio algo desconcertante. El triunfo fue manifestado por el público asistente con entusiasmo, respaldando así el acierto de esta bella reposición.

Manuel García Franco

XVIII Ciclo de Lied

EL AMISTOSO MAESTRO

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 24-IV-2012. **Christian Gerhaher**, barítono; **Gerold Huber**, piano. Obras de Schubert.

Afortunadamente, nos hemos habituado a Gerhaher, a su magisterio, a su campechanía y su sencillez. Afortunadamente, cada vez que lo volvemos a escuchar, nos sorprende. Especialmente si propone un programa de canciones schubertianas infrecuentes, salvo un par de títulos y la pimpante propina *Seligkeit*. Gerhaher tiene la virtud de los grandes, la naturalización del artificio. Parece que nació

cantando y que los poemas escogidos por el compositor se los escribió el cantante para facilitarse las cosas. Son así: el imperial dominio que ejerce sobre su flexible voz de barítono claro, desde el susurro hasta el desgarró, un *legato* que permite pensar en la perfección, una articulación del verso y una tersura prosódica que se difunde en los incontables matices de sus interpretaciones.

De tal modo fue suave y

contemplativo (*A la Luna*, *Despedida*), narrativo en la balada *El enano*, irónico y patético en la *Tonada del enterrador*, dramático en *Melancolía* y *El torrente*, y de una inquietante oscuridad, sin fondo, romántica, gótica, en *Canto nocturno*. El balance general es, si se quiere, higiénico: quitar a Schubert su caparazón de lugares comunes, de huellas holladas, y devolverle la lozanía de lo inédito. Repito:

un don de los grandes.

Del pianista habría que decir tanto como de su compañero. Para evitar reiteraciones, baste con recordar el placer que produce un solista vocal aunado a un canto pianístico que parecen, unidos, surgir el uno del otro. Al final, cuando se agotaron los aplausos, atamos el recuerdo con los hilos de oro que encierran la amistad junto a la maestría.

Blas Matamoro



FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGA DELS PIRINEUS 2012

FëMAP

del 12 de juliol al 25 d'agost

Ensemble Diatessarón

12/07 · La Seu d'Urgell
13/07 · Berga
14/07 · Tremp

Cor de Cambra Caterva

15/07 · La Seu d'Urgell
22/07 · La Pobla de Segur

Cor Infantil Amics de la Unió, Cor Vivaldi i Orquestra de Cambra de Granollers

19/07 · Esterri d'Àneu
20/07 · La Seu d'Urgell
21/07 · Avià

European Union Baroque Orchestra

24/07 · Puigcerdà
25/07 · Ribes de Freser

Orquestra Barroca Catalana

26/07 · La Seu d'Urgell
27/07 · Escararre

Coral Polifònica de Tremp i Camerata Sant Cugat

28/07 · Tremp
29/07 · El Pont de Suert

La Grande Chapelle

02/08 · Ordino
03/08 · La Pobla de Segur
04/08 · La Seu d'Urgell

Vittorio Ghielmi & Luca Pianca

10/08 · El Pont de Suert
11/08 · Estamariu
12/08 · La Torre de Capdella - Aguiró

Camerata Boccherini

14/08 · Berga
15/08 · Tremp
16/08 · Castellciutat-La Seu d'Urgell

Nuevo Sarao

17/08 · La Torre de Capdella - Espui
18/08 · Puigcerdà

Intonaciones

23/08 · La Seu d'Urgell
24/08 · Vielha
25/08 · Berga



FëMAP

www.femap.cat

Troba'ns a:



Organitza



Amb el patrocini de



Amb el suport de



Mitjans



Amb la col·laboració de



Un Wagner primerizo vuelve al Real

LA PLEGARIA DE RIENZI

Madrid. Teatro Real. 21-IV-2012. Andreas Schager, tenor; Anja Kampe, soprano; Stephen Milling, bajo; Claudia Mahnke, mezzo; James Rutherford, barítono. Coro Intermezzo. Sinfónica de Madrid. Director: **Alejo Pérez.**

Wagner: *Rienzi* (versión de concierto).

Hubo un momento mágico en esta interpretación de concierto de la tercera ópera de Wagner, que no se escuchaba en el Real desde el siglo XIX: el comienzo del quinto acto, la *Plegaria*, el número más conocido de la obra, que emplea una melodía enunciativa en la obertura. El tenor Schager, un cuarentón que hasta ahora no se ha acabado de abrir franco camino y que sustituía al anunciado y más experto Burkhard Fritz, con un timbre de lírico ancho, bien esmaltado, cantó con singular musicalidad, con un *legato* ejemplar y una dicción precisa, con emoción y entrega el hermoso tema, largo, fluido, muy propio del primer Wagner y tocado por tanto del característico y sensual melos italiano.

Fue un instante de luz dentro del discurso de una música fronteriza, a veces

huera —abreviada para el caso—, con rastros de Meyerbeer, Bellini o Weber, entre otros, pero con premoniciones valiosas. Schager, en la inclemente parte del tribuno romano —emisión continua en el paso—, destinada a un tenor heroico, había mostrado buena pasta vocal y detalles de músico, pero también una emisión insegura e irregular, un estrangulamiento en la zona crítica y una ostensible debilidad en unos agudos trabajosos y mal resueltos. Se nota que la *Plegaria* la tiene montada aparte.

La voz más templada y colocada, más a tono con su cometido, fue la de la mezzo Claudia Mahnke. El timbre no es bello, pero la emisión es muy canónica, incisiva, con una direccionalidad que dota de gran amplitud al sonido y se acopla a un temperamento desbordante. Más



Alejo Pérez

bien destemplada, pero valentona, Anja Kampe, que sudó la camiseta más de lo conveniente en una parte de extrema dificultad en la zona alta, que no le va demasiado bien. Sólidos y cumplidores Rutherford y Milling y pasables los demás. Matheu cantó con gusto su breve aria. El

exigido Coro Intermezzo tuvo una actuación brillante. Los hombres sonaron compactos y recios, bien acoplados, mejor que las féminas, algo faltas de empaste en el refinado comienzo del segundo acto. Una mención especial para Carlos Carzoglio, uno de sus miembros, barítono de bien templado instrumento, en el breve cometido de Embajador de Bohemia. Alejo Pérez, pequeño y ágil, acertó a concertar con fortuna el complejo entramado, aligeró los *tempi*, no incidió en los aspectos más bandísticos y mostró un gesto fácil y claro, dotado de evidente autoridad, aunque no siempre exacto. No hubo exquisiteces, tampoco muy necesarias, y la Sinfónica de Madrid, atenta y compacta, tocó con general pulcritud.

Arturo Reverter

Ciclo de la RTVE

TELÓN

Madrid. Teatro Monumental. 26-IV-2012. **Vadim Gluzman**, violín. Sinfónica de Radio Televisión Española. Director: **Carlos Kalmar.** Obras de Adams, Bernstein y Vaughan Williams. 4-V-2012. Alexandra Coku, soprano; Alexandra Petersamer, mezzo; Christian Elsner, tenor; David Wilson-Johnson; barítono. OCRTVE. Director: **Carlos Kalmar.** Mendelssohn, *Elías*.

Es *Lollapalooza* de John Adams música directa y sin doblez y, como el Winston, típicamente americana. Está tan viva que su reiteración, que es su propia fuerza hipnótica, apenas se cuestiona. En ella, un Kalmar del todo ondulante bailó sobre el podio y la requirió e hizo palpar de cabo a rabo. Muy buena lectura y un sonoro aplauso a los metales, percusión, etc. El alto nivel de ejecución se mantuvo en *Serenade* de Bernstein, obra basada en un texto del filósofo Platón, con quien en principio pare-

ce difícil de relacionar, más allá del aire meditativo y reflexivo de algunos segmentos, ¿pero acaso importa, siendo como es música de primera división? Añadamos que el violinista Vadim Gluzman encaró los movimientos 2º y 3º con genuino virtuosismo, y mostró siempre una bella sonoridad, sobre todo en la franja central. La ORTVE y su titular derrocharon *swing*, ligereza, dramatismo intenso —esto en el arranque del 5º—, además de leernos aquí y allá un sabio tratado de contrapunto instrumental.

Había tal expectación por oír el magno oratorio *Elías* que en el anfiteatro del Monumental no cabía ni un alfiler; aunque, bien mirado, ¿qué pintaría un alfiler en un anfiteatro escuchando a Mendelssohn? El que sí prestó oído a sus músicos fue Kalmar, quien logró una notable conjunción entre orquesta, coro y solistas, y unas líneas vehementes y prietas, dotadas de gran fisicidad. Los coristas bramaron con firmeza, aunque ahí y en lo instrumental pudiera preferirse un acercamiento más ligero y menos tremen-

disto, y la prueba es que donde el coro más me encandiló fue en el nº 29, de canto mucho más recogido que la media. Solistas: Coku y Petersamer sonaron a gloria en su primera intervención, un amable *duettino*, y la mezzo dijo con bello timbre y un estupendo regulador final su gran aria de la 1ª parte. En cambio, defraudó el célebre Wilson-Johnson, cuyo vozarrón suena ya declinante, poco abundoso en colorido y constreñido al apianar.

J. Martín de Sagarmínaga

Ciclo de la ONE

DEL GRAN VIRTUOSISMO

Madrid. Auditorio Nacional. 29-IV-2012. Enrique Abargues, fagot. Orquesta Nacional de España. Director: **Kazushi Ono**. Obras de Fauré, Manchado y Chaikovski. 11-V-2012. **Toni García**, contrabajo. ONE. Director: **Jean-Christophe Spinosi**. Obras de Mozart, Vanhal y Beethoven. 20-V-2012. **Renaud Capuçon**, violín. ONE. Director: **Josep Pons**. Obras de Scriabin, Chausson y Ravel.



Kazushi Ono, Marisa Manchado y Enrique Abargues con la ONE

El *Concierto para fagot* de la madrileña Marisa Manchado se nos antoja un espumoso divertimento, ameno y conciso, que plantea multifonías, ataques súbitos, cantilenas y diálogos con otros instrumentos. Muy singular el mantenido con la flauta grave, tocada por Juana Guillem, esposa del solista, un magnífico y dominador Enrique Abargues, que controló respiraciones y estableció fantásticos reguladores. Manchado plantea a veces tesituras extremas, pide trinos, exige cadencias muy lucidas y logra, dentro de una escritura muy libre, pasajes de irreales sonoridades, con protagonismo de campanólogo y celesta. La Nacional, dirigida con soltura y gesto no siempre diáfano por Kazushi Ono, acompañó aquí con dedicación, reprodujo con relativa finura la suite *Pelléas et Mélisande* de Fauré, cuya Siciliana bordó la susodicha Guillem, y mantuvo la temperatura, sin evitar alguna que otra desigualdad, en una más bien ruda versión de *Manfred* de Chaikovski.

Brillante fue también la prestación de Toni García, de no mucho sonido, pero sin problemas para desgarrar el

copioso virtuosismo del *Concierto para contrabajo en re mayor* de Vanhal. La Orquesta nos pareció alicaída pese al nerviosismo de Spinosi, un director movedizo y saltarín, que desarrolló una *Haffner* de Mozart confusa de planos y una espirituosa *Cuarta* de Beethoven, con un excelente Adagio. No nos gustaron, en medio de una viveza general, las ocasionales y caprichosas retenciones del *tempo*. Se nos ofreció un insólito bis, el último movimiento de la *Sinfonía n.º 82 "El oso"* de Haydn, cuyo humorístico cierre fue prolongado, ante la hilaridad del respetable, una y otra vez.

Buena la versión de Pons de *La valse* de Ravel, precisa, contrastada, bien graduada, un poco en blanco y negro, sin concesiones. Nada sensual. Mejor que la en todo caso intensa del *Poema del éxtasis* de Scriabin, en donde faltó a nuestro juicio un poco de clarificación, aunque el *crescendo* conclusivo estuviera bien resuelto. Soberano el primer trompeta. Renaud Capuçon tocó con clase su Guarnerius en *Tzigane* de Ravel y *Poema* de Chausson.

Arturo Reverter



ORQ. FILARMÓNICA DE LOS ÁNGELES

SHOSTAKOVICH: ORANGO

ESA-PEKKA SALONEN

La partitura de *Orango*, la ópera perdida de Shostakovich permaneció olvidada hasta que en 2004 aparecieron 13 páginas de la reducción para piano en Moscú.

DG presenta la primera grabación mundial del prólogo de la obra, orquestado por Gerald McBurney, interpretado por primera vez en diciembre de 2011 en el Walt Disney Hall con la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles Philharmonic dirigida por Esa-Pekka Salonen.

2CD

SHOSTAKOVICH: orango (prólogo); sinfonía n.º 4
MCKINNEY / BISCH / FABIANO / BRANCOCHEANU / VAN DOREN
BEKHOSUNOV / MANFREDI / GONZALEZ / CHANEY / STRANGE
LOS ANGELES MASTER CHORALE
CORO Y ORQUESTA FILARMÓNICA DE LOS ÁNGELES
ESA-PEKKA SALONEN



También disponible en formato digital: www.universalclasico.es

Musicadhoj

NOCHE TEMPLADA Y BREVE

Madrid. Auditorio Nacional. 10-V-2012. Sexteto de cuerdas de la Accademia dell Teatro alla Scala. Obras de Sotelo, Manzoni y Schoenberg.

Hay al menos tres Manzoni. El bueno, que es el novelista del XIX. El difunto estafador, el de “merda d’artista”. Y el compositor de la vanguardia. Una obra de éste como *Quarto rivolto* (*omaggio a Schönberg*) sabe a poco. Se echan de menos otras piezas del compositor que le den mayor sentido al *rivolt*. Hubiéramos querido más, acaso somos insaciables. Son los ochenta años del milanés Giacomo Manzoni, algo más joven que los leones de la generación de la vanguardia (casi diez años más joven que Maderna, pero sólo cuatro más joven que Stockhausen). Su destino no era matar al padre, sino seguir al hermano mayor. Schoenberg fue su referencia, y la vanguardia fue una casa más o menos

cómoda en la que habitar con el consentimiento de los mayores. Igual que sus compañeros italianos, militó en el Partido Comunista, que en Italia quería decir “lucha contra el fascismo” e incluso “libertad”. Con igual o mayor derecho que el partido cristiano que siempre se le opuso (hasta el “caso Moro”). Ignacio Sotelo es un compositor muy joven si lo comparamos con Manzoni. Con *Azul de lontananza*, título con evocaciones, introduce el mundo de éste con breves episodios, miniaturas de una intensidad que tal vez tenga que ser visual y no sólo sonora (hay que ver a los instrumentistas). El concierto concluye con la disparada poética de *Noche transfigurada*, de Schoenberg, basada (se supone) en un poema de

Richard Dehmel, que después de poemas tan hermosos como éste acabó como belicista tardío, ay. De todas maneras, el Sexteto de cuerda de la Accademia de la Scala no se distinguió por su apasionamiento, y mucho menos por la fiebre de la lectura. No fue una interpretación fría, pero no hubo romanticismo tardío desbordante. Después de Sotelo y Manzoni parecía

imposible ese tipo de concesiones, o inspiraciones. Un concierto breve, intenso y muy equilibrado.

Santiago Martín Bermúdez



Ciclo Victoria 400

AL SERVICIO DEL TEXTO, PERO SIN TEXTO

Madrid. Auditorio Nacional. 16-V-2012. Les Arts Florissants. Director: Paul Agnew. Monteverdi, *Tercer Libro de madrigales*.

Hay que recurrir al calizador para meter en un ciclo dedicado a Tomás Luis de Victoria, que no elaboró en su vida una sola nota de música profana, el *Tercer Libro* de madrigales de Claudio Monteverdi. Salvo la coincidencia cronológica vital, no hay nada en lo que se asemejen estos dos compositores. Hecha esta consideración, formulo, para quien la quiera contestar, una pregunta: dado que, según admitía el propio Monteverdi, la música debía estar al servicio del texto (y así se constata sobre todo en sus primeros cuatro libros), ¿tiene algún sentido asistir a un concierto sin posibilidad de consultar el texto, bien porque no figura en el programa de mano (el ahorro

del chocolate del loro en medio de la galopante crisis), bien porque, si lo llevas de casa, la sala permanece en la más absoluta penumbra y no hay forma de leer salvo que tengas ojos de gato? Constató que, a tenor de los frenéticos vítores dirigidos a los intérpretes, al público que llenó el pasado día 16 la Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Música no le interesaban demasiado los poemas que escribieron los eximios Torquato Tasso y Gian Battista Guarini en aquella Mantua de finales del Cinquecento, en la que un joven Monteverdi (24 años) dejaba ya pinceladas de su brutal talento. El *Terzo*



Libro dei Madrigali a cinque voci, publicado en 1592 y reeditado cinco veces en los años siguientes (lo que da una idea del enorme éxito cosechado), estaba dedicado al duque Vincenzo Gonzaga,

gracias al cual Mantua se había convertido en uno de los grandes centros culturales de Italia. Bajo la dirección del admirado Paul Agnew, en quien desde hace ya algún tiempo William Christie delega asuntos corales, Les Arts Florissants sonaron empastados, pero con ciertas desafinaciones que en modo alguno incomodaron a sus incondicionales. Están, a mi modo de ver, muy por debajo en este repertorio de La Venetiana o del Concerto Italiano; suenan bonito, a qué negarlo, pero no veo justificado el paroxismo.

Eduardo Torrico

Juventudes Musicales

TECLAS Y ARCOS

Madrid. Auditorio Nacional. 17-IV-2012. Lang Lang, piano. Orquesta de Cámara Andrés Segovia. Director: **Michael Francis**. Obras de Beethoven. 24-IV-2012. **Anne-Sophie Mutter**, violín; **Lambert Orkis**, piano, **Daniel Müller-Schott**, violonchelo. Obras de Beethoven y Chaikovski. 8-V-2012. **Joshua Bell**, violín; **Jeremy Denk**, piano. Obras de Mendelssohn, Grieg, Gershwin y Franck.

Era la ocasión de oír a Lang Lang en un *tour de force*, consistente en tocar los *Conciertos n.ºs 3 y 5* de Beethoven en la misma sesión. El pianista parece hecho a medida para este tipo de aventuras. Del elegante *Tercer Concierto*, cuando el piano retoma con fuerza el tema principal, un músico navarro —ya fallecido— solía decir que en ese punto Beethoven “se quitó la peluca”, suponiendo el movimiento de apertura un paso de gigante en la consecución de un lenguaje propio. Lang Lang se paseó por la obra a sus anchas, dejando buena constancia de la riqueza de sus medios, de las pulidas superficies de su pianismo, sin embargo tan corpóreo. Pianismo, pues, de fuerza, de rotunda exhibición, que dejó pasmado al respetable en *El Emperador*, pues Lang Lang ha igualado su dulcísimo sonido y no existen fisuras ni asperezas entre sus *piani* ultrasónicos y el *forte* catedralicio. Con la orquesta hubo diálogo en ambas piezas. Si bien, pese a los buenos oficios del director Francis, a duras penas puede decirse que el mismo fuera de tú a tú entre el solista y los atriles. El chino dominó la jornada, pese a algunas caprichosas elongaciones del fraseo o *accelerandi* acaso discutibles. Generoso, el músico obsequió el tremebundo estudio de Liszt *La Campanella*. De soberbia concepción, las cascadas de notas pulquérrimas crepitaron de forma inconcebible sobre las octavas agudas del teclado. Tras la propia, una excusa apenas disimulada para el virtuosismo de altos vuelos, al público, que abarrotaba la sala, poco le faltó para delirar.

Una obra sólida y bien encuadrada como el trío de Beethoven *El Archiduque* requiere buenas dosis de sobriedad, rigor y circunspección. Y eso es lo que, sin llegar al nivel empíreo del antiguo trío Mutter-Previn-Harrell, ofrecen Mutter, Orkis y Müller-Schott, cuyos visos de continuidad laboral son esperanzadores. La violinista, tan dotada como siempre, plegó su sonoridad a la escala de sus compadres, sin reclamar para sí un especial protagonismo. La versión, pese a sus perfiles vigorosos o la monocromía deliberada de algunos



MÜLLER-SCHOTT, MUTTER Y ORKIS

momentos, también supo expresar con encanto la ternura afectuosa del último Allegro. Para asir el *Trío* de Chaikovski hay que desprenderse del concepto de unidad, pues los hay más cohesionados, y abandonarse a una recolección de grandes instantes. La lectura, pese algún deje exótico, fue un ejemplo de excelente música de cámara sin gran acento del Este. En ella afloraron colores variados, hubo dulzura y melancolía. Mutter, la mejor pata del trípode, regaló su inspiración; Müller, delicado siempre, firmó frases memorables como la inicial; Orkis, algo amazacotado, lució falto de gracia en la *Mazurca*.

Joshua Bell encaró la *Sonata n.º 2* de Grieg con canto terso y buena respiración, muy a su lírico estilo, que es también el del noruego. Denk aportó su sonido por momentos cristalino, limpias escalas y algún exceso de volumen. Pese a ser ambos norteamericanos, optaron por una versión de los *3 Preludios* de Gershwin de impronta más clásica que jazzística; nadie tocó mal, pero faltó *swing* a manos llenas, frente al exceso de acentos y fraseos pavisosos. En la célebre *Sonata* de César Franck, de trabazón más sólida que el Grieg o los Gershwin, el rendimiento del piano fue globalmente algo inferior, pero Bell mantuvo su lirismo y luminosidad en un acercamiento de tonos ligeros. El problema es que es una obra muy trillada y como la meneguante piel de zapa de Balzac cada vez que la oímos disminuye el placer que nos brinda.

J. Martín de Sagarmínaga

NOVEDADES
SONY CLASSICAL

LO MEJOR DE LA MÚSICA ESPAÑOLA DIRIGIDA POR

ATAÚLFO ARGENTA

NUEVO 2 CD
EN RECONOCIMIENTO
DEL PRÓXIMO
CENTENARIO
DE SU NACIMIENTO

DOBLE CD QUE PRESENTA A NUESTRO GENIAL DIRECTOR CON OBRAS EMBLEMÁTICAS DE COMPOSITORES ESPAÑOLES: GRANADOS, ALBÉNIZ, FALLA, TURINA, CHAPÍ, GURIDI, BRETÓN O RODRIGO ENTRE OTROS Y AL FRENTE DE AGRUPACIONES COMO LA ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA, GRAN ORQUESTA SINFÓNICA, ORQUESTA DEL CONSERVATORIO DE PARÍS, O LA ORQUESTA DE CÁMARA DE MADRID.

MARIO FRANGOULIS
Beautiful Things

CANCIONES INTERPRETADAS EN INGLÉS, ITALIANO, FRANCÉS Y ESPAÑOL, CON EL AÑADIDO DE INTERESANTES ARTISTAS INVITADOS COMO VANESSA WILLIAMS. TAMBIÉN EL JOVEN TENOR VITTORIO GRIGOLO QUE CANTA CON MARIO FRANGOULIS UN DUO DEDICADO A MARIA CALLAS Y LA DIVA GRIEGA ALKISTIS PROTOPSALTI CON LA CANCIÓN ROJO VIOLENTO, INTERPRETADA EN CASTELLANO.

<http://twitter.com/SonyClassical>

Liceo de Cámara

ARISTAS

Madrid. Auditorio Nacional. 26-IV-2012. Cuarteto Belcea. Obras de Beethoven y Britten. 8-V-2012. **Cuarteto Pavel Haas.** Obras de Ullmann, Janáček y Dvorák.

Los dos cuartetos que protagonizaron las sesiones del Liceo de Cámara aquí recogidas forman parte del grupo de formaciones jóvenes que pugnan por situarse en cabeza, pero presentando todavía algunos problemas de sonoridad y concepto que dificultan la obtención de dicho objetivo. El Cuarteto Belcea ha mejorado mucho su rendimiento de conjunto, aunque sigue teniendo en su primer atril un preocupante elemento de desequilibrio. Resultó mucho más interesante y conseguida su aproximación al *Terce-ro* de Britten, con cuyo lenguaje los músicos parecieron sintonizar de manera más fructífera que con Beethoven. El *Op. 95* del autor de *Fidelio* sonó notablemente crispado, obteniéndose una lectura más redonda del *Op. 127*, sobre



todo por el atinado tiempo lento.

Muy gris la versión del, por lo demás no muy atractivo, *Tercero* de Ullmann a cargo del Pavel Haas, un grupo que dio lo mejor de su concierto en un *Segundo* de Janáček muy expresionista y de marcado relieve instrumental. La traducción otorgó sentido pleno al mosaico que constituye la obra. Idiomática y entregada la interpretación

del *Cuarteto n.º 13* de Dvorák, aunque en el movimiento de apertura fueran palpables las dificultades con la afinación de la primer violín.

Enrique Martínez Miura

Ciclo Sinfónico de Caja Madrid

¿UN SÍMBOLO?

Madrid. Auditorio Nacional. 9-V-2012. Andrea Lauren Brown, soprano; **Sophie Harmsen,** contralto; **Markus Schäfer,** tenor; **Harry van der Kamp, Thomas Bauer,** bajos. Collegium Vocale de Gante. Anima Eterna. Director: **Jos van Immerseel.** Obras de Mozart.

Se cerraba el VII Ciclo Sinfónico de Caja Madrid con una de las grandes obras maestras de la historia, el *Réquiem* de Mozart, que atrajo, como siempre, a un público variopinto. Dada la situación del organizador, era inevitable ver un elemento fuertemente simbólico en la interpretación de esta misa de difuntos; confiemos en que exista todavía algún resquicio para la esperanza. La primera parte contenía la raramente interpretada *Grabmusik*, composición en la que el niño Mozart afilaba sus primeras armas. La versión de Immerseel —con Brown y Bauer de solistas—, tal vez para no sobredimensionar la página, no consiguió eludir una solvente atonía. Si lo que en esta obra se puede apreciar no va más allá de un oficio incipiente, en el *Réquiem* cobra vida el enigma de la creación artística, llamémosle genio o no. Ese “genio” puede, al menos en parte, diseccionarse, porque la fuga del *Kyrie* no procede de otra fuente que del



Alex Vanhee

estudio del contrapunto bachiano. Immerseel y sus músicos obtuvieron del *K. 626* una interpretación de moderado dramatismo, tersa línea y claro tejido. Magnífico de todo punto el Collegium Vocale de Gante, entregado de principio a fin, y estupendas contribuciones instrumentales de Anima Eterna, tanto globalmente como en solitario: *corni di bassetto*, trompetas, trombón solista en el *Tuba mirum*, timbales... Cumplidor el cuarteto solista, salvo tal vez la soprano por el escaso volumen de su voz. En cualquier caso, un concierto para recordar.

Enrique Martínez Miura

CNDM: Series 20/21

OBSESIÓN

Madrid. Auditorio Nacional. 25-IV-2012. Philip Glass Ensemble. Director: **Michael Riesman.** Obras de Glass.

Las raíces teóricas del minimalismo de Philip Glass pueden encontrarse en los campos más variados, entre ellos el budismo, pues la repetición obsesiva de los mismos diseños —muy lejanos de la idea y sentido del tema— acaban por semejar a auténticos mantras. No deja de ser interesante que Cage partiera también de algunos supuestos de la religión sin dios para llegar a resultados diametral-

mente opuestos. En lo estrictamente musical, el repetitismo niega principios como el de la variación continua que caracterizaron los logros de mayor riqueza de otras escuelas. La parafernalia del concierto de Glass y su grupo —y desde luego el tipo de público que abarrotaba la Sala de Cámara del Auditorio— se acercaba significativamente a las sesiones de música *rock*. La amplificación del instrumental —bási-

camente, teclados, salvo por el ligero toque de color de la voz femenina, con el consiguiente riesgo de uniformidad tímbrica— contribuía al efecto de saturación que produce la propia música, caso sobre todo de los movimientos seleccionados de *Music in 12 parts*, una de las composiciones más representativas del minimalismo glassiano. En el resultado hipnótico de la acumulación de lo idéntico y la ruptura libera-

dora de los estratégicos cambios se encuentra lo más atractivo de la propuesta del compositor. Ello no puede lograrse sino mediante la total precisión de los ejecutantes del Glass Ensemble. La pobreza de la inventiva del compositor también pudo ser apreciada en la música perteneciente a la película *El show de Truman*. Un concierto ciertamente atípico.

Enrique Martínez Miura

Gran triunfo de la Orquesta Barroca de Sevilla

ALEGORÍA SACRA

Teatro de la Maestranza. 20-IV-2012. Raquel Andueza, Gemma Bertagnolli, sopranos; Luciana Mancini, mezzo; Fernando Guimarães, tenor. Orquesta Barroca de Sevilla. Director: **Enrico Onofri.** Haendel, *Il trionfo del Tempo e del Disinganno.*



Raquel Andueza, Gemma Bertagnolli y Enrico Onofri

SEVILLA Los *Triunfos* de Petrarca siguieron en el Barroco gozando de una especial predilección. Esas alegorías morales del Amor, Pudor, Muerte, Fama, Tiempo y Eternidad, fueron objeto de numerosas recreaciones plásticas y literarias. El dramatismo de esas psico-maquias lo hacía apto para posibles imitaciones escenificadas. Tal es el caso del texto escrito por el cardenal Benedetto Pamphili, al que puso música un jovencísimo Haendel en la primavera romana de 1707. La obra, considerada por unos como un oratorio en dos partes, y por otros como una ópera sacra, cantata alegórica o serenata moral, es de una riqueza musical extraordinaria, con su obertura a lo Corelli, sus veinticuatro arias, dos dúos y dos cuartetos. El canto se reparte entre cuatro personajes: Belleza, Placer, Tiempo y Desengaño, siendo la primera la que

soporta el mayor peso a lo largo de casi tres horas. La soprano Raquel Andueza encarnó de maravilla a la alegoría de la Belleza. Alta, elegantemente vestida de azul y con una amplia y rizada cabellera rubia, parecía salida de una pintura del siglo XV. Con voz poderosa y educada dramatizó bien sus dudas y desgarros entre seguir al Placer, la expresiva Gemma Bertagnolli, o entregarse a Dios tras las admoniciones del Tiempo, el joven tenor portugués Guimarães, de voz limpia y convincente dicción, y las advertencias del Desengaño, la mezzo chileno-sueca Luciana Mancini, vestida de negro, y con unos graves de verdadero escalofrío. Enrico Onofri al frente de la OBS dio una lección de lo que es la música de los afectos. Un triunfo en toda regla de la siempre admirable Barroca.

Jacobo Cortines

Del 26 de Junio al 28 de Julio de 2012

GIRONA

Auditori Nits de Clàssica

	Martes 26 de Junio, 21h Auditori de Girona Philippe Jaroussky	Precio: 40-32 €
	Domingo 1 de Julio, 20h Auditori de la Mercè Jordi Savall	Precio: 30 €
	Jueves 5 Julio, 21h Catedral de Girona RIAS Kammerchor	Precio: 30-20 €
	Viernes 6 de Julio, 21h Claustro de la Catedral Alexandre Tharaud	Precio: 30 €
	Martes 17 de Julio, 21h Teatre Municipal Freiburger Barockorchester	Precio: 25 €
	Sábado 21 de Julio, 21h Claustro de la Catedral José Menor	Precio: 12 €
	Domingo 22 de Julio, 20h Catedral de Girona Juan de la Rubia	Entrada gratuita
	Sábado 28 de Julio, 21h Claustro de la Catedral Jean-Efflam Bavouzet	Precio: 25 €
CON LA COLABORACIÓN DE: 	4, 11, 18 y 25 de Julio, 20.30h Capilla de Santa Llúcia ESPAI () DIVÍ	Precio: 25 €

VENTA DE ENTRADAS (a partir del 22 de Mayo)

MÁS INFORMACIÓN:

www.auditorigirona.org/nitsdeclassica



 FUNDACIÓ AUDITORI PALAU DE CONGRESSOS GIRONA

Por enfermedad de Brüggén

SUSTITUCIÓN SATISFACTORIA

Palau de la Música. 15, 16-V-2012. **Wilke te Brummelstroete**, mezzo; **Eric Hoeprich**, clarinete. Orquesta del Siglo XVIII. Director: **Kenneth Montgomery**. Obras de Haydn, Beethoven y Mozart.

VALENCIA La sustitución del enfermo Frans Brüggén la salvó el norirlandés Kenneth Montgomery con resultados altamente satisfactorios. Sobre todo en la segunda pero también en la primera jornada, se ofrecieron versiones de máximo nivel de una selección de composiciones entre las más excelsas de Haydn, Mozart y Beethoven. Detalles como la inconstancia del *tempo* básico en su Andante o la excesiva rudeza de los metales en toda ella hizo que la *Sinfonía "El redoble del timbal"* gustara menos que *El reloj*. De ésta maravilló muy en especial el carácter de danza nada mecánica que tuvieron tanto el Andante como el Scherzo, más el primoroso Trío protagonizado por la flauta. De la *Heroica*



KENNETH MONTGOMERY

lo que menos se comprendió fue, en la Marcha fúnebre, el inoportunamente gozoso *maggiore* o la ligereza del fraseo que siguió a un arranque verdaderamente trágico de la quinta sección, algo que por otra parte anticipaba el compendio de varios humores que se oyó en la penúltima variación del final. La *Séptima*, en cambio, des-

bordó de principio a fin potencia más que fuerza, solidez sin tiesura, unidad de

concepto que no monotonía. Magnífica calificación merecieron también los dos solistas. En la primera de las tres arias de inserción que de Haydn cantó, la mezzosoprano holandesa Wilke te Brummelstroete sonó algo dura, pero en las dos siguientes mejoró notablemente. Al *coro di bassetto*, el estadounidense Eric Hoeprich encontró toda la poesía y toda la gracia contenidas en el *Concierto* de Mozart.

Alfredo Brotons Muñoz

Centenario de Massenet

CORRECCIÓN IMPERSONAL

Valencia. Palau de les Arts. 14-IV-2012. Liudmila Monastirska soprano; Micaëla Oeste soprano, Jorge de León, tenor; James Rutherford, barítono Hao Jiang Tian, bajo; Felipe Bou, bajo. Coro de la Generalitat Valenciana. Orquesta de la Comunidad Valenciana. Director: **Plácido Domingo**. Massenet, *Le Cid* (versión de concierto).

Que Les Arts haya insertado en el marco de la conmemoración del centenario del fallecimiento del compositor tres funciones en versión de concierto de *El Cid* de Massenet vuelve a ser difícil de entender: para este viaje... Peor que las haya llevado al auditorio superior, de tan pésima acústica. La única voz que nunca quedó tapada por la masa orquestal fue la de la soprano ucraniana Liudmila Monastirska, aunque ello fue a costa de sacrificar buena parte de la belleza tímbrica. También el tenor canario Jorge de León se desgañó cuando se le exigía el máximo volumen. Del bajo chino Hao Jiang Tian y de la soprano estadounidense Micaëla Oeste dijérase que simplemente se reservaron para las arias y dúos, donde los cuatro cantantes hasta ahora mencionados se defendieron mucho

mejor. Intrascendente, en cambio, resultó el Conde del bajo madrileño Felipe Bou y muy leñoso el Rey del británico James Rutherford. Todos los solistas vocales, secundarios incluidos, se antojaron capaces de mejores prestaciones en unas condiciones sonoras más favorables. Mucho mejor parados salieron del envite los colectivos, es decir, el coro y la orquesta. En ésta destacó el clarinetista Joan Enric Lluna por la lección de color y musicalidad que impartió en su solo del comienzo del tercer acto. En cuanto a la dirección de Plácido Domingo, muy posiblemente el mejor Rodrigo de la historia, se comportó con la batuta como en él parece habitual en estos casos: tan correcto en la letra como impersonal en el espíritu.

Alfredo Brotons Muñoz


GOBIERNO DE ESPAÑA


MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE


SECRETARÍA DE ESTADO DE CULTURA


INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

PROCESO DE SELECCIÓN DE CANDIDATURAS

DIRECCIÓN TÉCNICA

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

DEL INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

Se abre el plazo de presentación de candidaturas al proceso de selección de la **Dirección Técnica de la Orquesta y Coro Nacionales de España (OCNE)**, conforme a los principios de mérito, capacidad, idoneidad, publicidad y concurrencia.

El plazo de presentación de candidaturas finalizará el **LUNES 25 de junio de 2012**.

Las personas interesadas pueden obtener más información accediendo a las siguientes páginas Web del INAEM:

<http://www.mcu.es/artesEscenicas/index.html>

<http://ocne.mcu.es/>


OCNE
ORQUESTA Y CORO
NACIONALES DE ESPAÑA

25 años del Palau de la Música

UNA CELEBRACIÓN CASI REDONDA

Valencia. Palau de la Música. 25-IV-2012. Cristina Gallardo Domàs, soprano; Cristina Faus, mezzo; Clara Mouriz, mezzosoprano; Albert Montserrat, tenor; Gustavo Peña, tenor; Alfredo García, barítono; Josep Miquel Ramon, barítono; Ginesa Ortega, cantaora; Nuria Pomares, bailarina; José María Gallardo del Rey, guitarra. Coro de la Generalitat Valenciana. Orquesta de València. Director: **Yaron Traub**. Obras de Palau, Rodrigo y Falla. 4-V-2012. OV. Director: **Jesús López Cobos**. Obras de Dvorák. 18-V-2012. Guy Braunstein, violín; Roberto Turlo, oboe. OV. Director: **Yaron Traub**. Obras de Bach, Bartók y Brahms.

La del 25º aniversario de la inauguración del Palau de la Música fue una celebración en la que se repitió el mismo programa de aquel 25 de abril de 1987. En lo estrictamente musical no fue redonda por muy poco. Los defectos más llamativos fueron la mala amplificación de la guitarra de Gallardo del Rey y la perversa tendencia de éste a arrimar el *Concierto de Aranjuez* al ascua del flamenco. Antes, la *Marcha burlesca* sí había hecho justicia a un título cuyas implicaciones extramusicales no siempre se subrayan lo suficiente (se estrenó en diciembre de 1936, esto es, con una parte del ejército español sublevado contra el gobier-

no constitucional republicano). Después, en la versión concertante de *La vida breve*, salvo por la contumacia con que últimamente se incurre en el error de sustituir el cantaor por una cantaora (y eso que en esta ocasión se tuvo la suerte de poder oír a la magnífica Ginesa Ortega), todo fue de máxima excelencia. El elenco solista, encabezado por una Gallardo Domàs ya constituida en primera referencia para el papel de Salud, respondió con nivel alto y uniforme, y tanto el coro como la orquesta y, por supuesto, la dirección de Traub consiguieron de principio a fin una encomiable combinación de precisión y emoción.

Jesús López Cobos marcó lo que debería consolidarse como salto cualitativo de doble consecuencia para la Orquesta de Valencia: por un lado, si estos músicos son capaces de tocar así de bien es porque son así de buenos; por otro, no menor es el nivel al que se ha de aspirar en la elección de los ocupantes del podio. El maestro de Toro dio una soberbia lección de dirección musical, esto es, de manejo eficaz de un grupo de instrumentistas al servicio de la interpretación, a la vez fiel y peculiar, de un compositor. Éste fue Dvorák, del cual oímos el poema sinfónico formado por las *Oberturas opp. 91-93* y la *Séptima Sinfonía*.

Brillante estuvo también

el titular Yaron Traub en su último programa de la temporada, formado por el bachiano *Concierto para oboe y violín, BWV 1060*, donde de todos modos no se logró evitar la relegación del violín en el *concertino* y la virtual inaudibilidad del clave en el continuo, una *Música para cuerda, percusión y celesta* de Bartók muy competente para ser la primera vez que la orquesta la abordaba, y el *Concierto para violín* de Brahms, donde Braunstein y el acompañamiento coincidieron en un apasionamiento mantenido al borde de la frontera tras la que amenaza el amaneramiento postromántico.

Alfredo Brotons Muñoz

Ciclo de la OSCyL

JORNADAS APASIONANTES

Auditorio. 12-IV-2012. **Emanuel Ax**, piano. Sinfónica de Castilla y León. Director: **Víctor Pablo Pérez**. Obras de Mozart y Bruckner. 20-IV-2012. **Vadim Repin**, violín. OSCyL. Director: **Vasili Petrenko**. Obras de MacMillan y Rachmaninov. 27-IV-2012. **Felicity Lott**, soprano. OSCyL. Director: **Jesús López Cobos**. Obras de Fauré, Ravel y Strauss. 3-V-2012. **Steven Osborne**, piano; **Cynthia Millar**, ondas martenot. OSCyL. Director: **Ludovic Morlot**. Messiaen, *Sinfonía Turangalila*.

VALLADOLID Avalancha de conciertos de calidad. Tal vez, pensando en los recortes, se trate del canto del cisne. Algunos apuntes merecen atención especial dentro de un buen nivel general. Emanuel Ax, pianista "a la antigua", serio y sin espectacularismos externos interpretó el *Concierto nº 22* de Mozart con un sonido perlado y una pulsión perfecta. Una lección. Víctor Pablo Pérez hizo una *Séptima* de Bruckner, sólida y precisa, quizá falta de una poesía interiorizada.

Otro gran solista, Vadim Repin, en el magnífico estreno del *Concierto para violín*

de MacMillan. Obra interesantísima, sólidamente estructurada, basada en danzas escocesas o vales, voces que surgen de una orquestación excelente. Un suceso. Vasili Petrenko, que sigue su marcha ascendente, dio a la *Segunda* de Rachmaninov todo su intenso melodismo, de forma original y obteniendo de la orquesta, tanto en una como en otra obra lo máximo de esa posibilidad, lo que se hizo más palpable en el estupendo rendimiento de la cuerda.

Felicity Lott tiene algunos problemas en el registro alto, como se demostró en el *Capriccio* straussiano,

pero su musicalidad y su clase se hicieron notar, bien acompañada por López Cobos, asimismo notable el resto de la programación, *Pelléas y Mélisande* y *Le tombeau de Couperin*.

Termino este artículo con otro estreno en Valladolid. La extraordinaria *Sinfonía Turangalila* de Messiaen. Obra larga y difícil, una de las cimas de su compositor, tal vez la más interpretada. En el Auditorio, con un público respetuoso y silencioso, llegó a buen puerto con una magnífica dirección y dos estupendos solistas. Algunos momentos mágicos de esta partitura, los tiempos

lentos, las oleadas de la orquesta, la referencia al *Tristán* wagneriano. Un piano percutado al máximo, una percusión plural crea una atmósfera especial.

No quiero dejar de referirme a Carles Santos y un impresionante artilugio sonoro, *Cabo San Roque*. Exhibición del pianista virtuoso y la amplia gama rítmica en lucha con ese portentoso aparato y tres músicos en una obra de una hora de duración titulada *Maquinofo-biapianolera*. Unas jornadas apasionantes.

Fernando Herrero

Indescifrable puesta en escena

EL ÁNGEL ECHA UN DISCURSO

Deutsche Oper. 15-IV-2012. Wagner, **Lohengrin**. Klaus Florian Vogt, Ricarda Merbeth, Petra Lang, Bastiaan Everink. Director musical: **Donald Runnicles**. Director de escena: **Kasper Holten**.

BERLÍN Una fuerte imagen preludia la nueva puesta de *Lohengrin* en la Ópera Alemana, debida a Kasper Holten: un campo de batalla con guerreros muertos, coágulos de sangre en el suelo y un cometa blanco en un cielo negro (diseño: Steffen Aarfing). Unas mujeres buscan a sus desaparecidos, una viuda llora sobre un cadáver. Todo es oscuro, desde los negros cajones que encuadran la superficie escénica y que sugieren un búnker de hormigón o la cárcel de *Fidelio*. A veces se alza el fondo y se ve un espacio despejado y calvo, con árboles secos y un cisne dibujado al carbón sobre la tumba de un combatiente. Más chocante es el inicio del segundo acto: tubos de neón verdes, una suerte de puente colgante en los brazos de una cruz deslizante, acaso puestos allí para facilitar la aparición de Elsa en la terraza. De tal modo, el cortejo hacia la catedral queda ironizado, pues se reduce a un cortinado rojo y oro que oculta a una foto de la citada catedral. Esta escenografía dura hasta el fin, sólo que en la escena nupcial, la cama es un sarcófago cubierto por una sábana blanca. Durante la pelea entre Lohengrin y Telramund, una movida neblina llena el lugar.

No menos caótico es el vestuario de unos soldados con uniformes de distintas épocas —algunos recuerdan al Ejército Rojo— manchados de sangre. Sólo los protagonistas llevan vestidos convencionales, en especial el traje de novia de Elsa. La dirección es incoherente, en ocasiones hondamente sumida en la naftalina operística (la muerte de Telramund es de una involuntaria comicidad), en otras, simplemente, carente de la mínima solvencia técnica. Un coro en acti-



Marcus Lieberenz

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

tudes uniformes, simplonas y estereotípicas, se limita a saludar la llegada del héroe y a festejarlo como a un hombre de Estado. Su relato del Grial es una especie de discurso callejero, carteles incluidos. Las doncellas de Elsa son unas tontitas que le empolvan la cara o dibujan en el suelo, con tiza, una pelea entre hombres. No es el menor enigma de esta indescifrable puesta. Al final, Elsa retira del lecho nupcial las manchadas sábanas y se descubre un sarcófago con el cadáver semidesnudo de su hermano. ¿Es ella la asesina? En tanto, Lohengrin, con alas angélicas a manera de mochila, se convierte en símbolo de la paz y abandona esta tierra como quien abre una portezuela. ¿No ha sido más que un seductor, un manipulador del pueblo?

Klaus Florian Vogt no parece enterarse. Canta con neutralidad y un timbre claro e infantil. No obstante, a veces muestra un centro colorido y sólido. Como figura, está perfecto en su final aparición angélica. Ricarda Merbeth, en Elsa, estuvo

impecable y monótona, anónima de timbre y, por momentos, parecida a una novia. Sólo mostró cierta íntima vibración en el dúo con Ortrud. Ésta alcanzó su auténtica sonoridad en la voz de Petra Lang, una mezzo dramática capaz de llegar a la furia en su invocación a los dioses, luminosa y diabólica a un mismo tiempo. El resto de los hombres fue deficiente, salvo el Heraldo de Bastiaan Everink. Dirigió la orquesta Donald Runnicles con una amplia capacidad sonora como para sublimar la etérea atmósfera que rodea a Elsa, el júbilo triunfal de los momentos corales, de grandioso efecto, y la oscuridad de inframundo en la escena de Ortrud y Telramund. El coro, seráfico o glorioso, según los momentos, bajo la preparación de William Spaulding, debió someterse al mamarracho coreográfico impuesto por la dirección escénica. El público diferenció lo musical de lo teatral en el momento del balance.

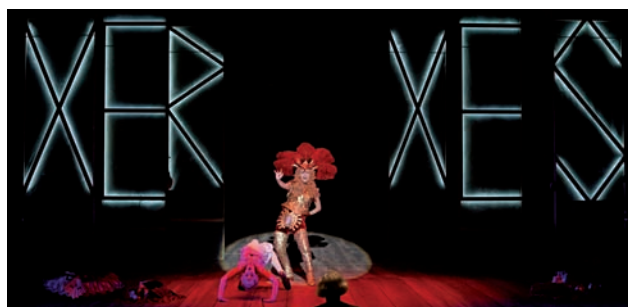
Bernd Hoppe

Ingenioso espectáculo de Stefan Herheim

IRONÍA PATÉTICA

Berlín. Komische Oper. 13-V-2012. Haendel, **Xerxes**. Stella Doufexis, Katarina Bradic, Karolina Gumos, Brigitte Geller, Julia Giebel, Dimitri Ivaschenko. Director musical: **Konrad Junghänel**. Director de escena: **Stefan Herheim**.

Hace tiempo que la Ópera Cómica no ofrecía un espectáculo tan ingenioso y gozoso como este *Xerxes* de Haendel puesto en escena por Stefan Herheim. Fue su debut y un completo éxito. Conocidas son las calidades de este hombre de teatro, ahora revalidadas en una entrega que, a pesar de su duración (más de tres horas) no decae en ningún momento por su carácter fantástico y divertido. Los figurines fueron traídos del Teatro del Castillo de Drottningholm y se deben a Heike Scheele (escenografía) y Gesine Völm (vestuario). En el escenario se reconstruyó otro escenario, semejante al del King's Theater de Londres donde se estrenó la ópera en 1738. En los laterales y el fondo se podían ver el guardarropas y demás lugares de trabajo del personal escénico. Los elementos allí acumulados exhi-



bían todo el lujo del teatro barroco: cielos nubosos, paisajes roqueros, olas marinas en movimiento, veleros y amorcillos deslizantes. La técnica empleada ha sido uno de los mayores aciertos de la puesta: falsos techos, perspectivas y bambalinas, todo a la vista y, oportunamente, puestos en marcha.

Stella Doufexis cantó una parte originalmente escrita para castrado y brilló por su estupenda presencia, exaltada por un suntuoso atavío barroco, aunque no es una

especialista en el canto de agilidad y a veces su voz sonó sólida pero áspera, acertando por ello en las arias de furor. Katarina Bradic, en cambio, profunda y ancha voz de contralto, sorteó todas sus dificultades. Karolina Gumos, mezzo estricta, fue ampliando su eficacia a lo largo de la función y llegó a persuadir por su sensible expresividad. Brigitte Geller alternó muy bien un delicado lirismo con su fuerza dramática. Julia Giebel, de agrio sonido, salvó su tarea

con una deliciosa coquetería. Dimitri Ivaschenko, de oscuro material, desafió con buen resultado los momentos heroicos de su parte, compitiendo con la sonoridad de las trompetas. Hagen Matzeit mostró su virtuosismo baritonal y compuso un travestido desopilante —una vendedora callejera de flores— que termina bailando con un jefe militar y alternando en sus textos el italiano, el alemán y el dialecto berlinés.

El coro de la casa, preparado por André Kellinghaus, sonó imponente de presencia y bello de timbre. Konrad Junghänel, experto en el repertorio antiguo y barroco, se lució al frente de la orquesta del teatro, consiguiendo un sonido alado con multitud de delicadezas, especialmente al acompañar las arias de los solistas.

Bernd Hoppe

El tedio de la vida eterna

TRESCIENTOS AÑOS, NO MÁS

Oper. 8-IV-2012. Janáček, **Vec Makropulos**. Paul Groves, Susan Bullock, Jan Marvart, Christiane Karg. Director musical: **Friedemann Layer**. Director de escena: **Richard Jones**.

FRÁNCFORT Qué debería hacer ella... 337 años amando, viviendo, persistiendo, no son ninguna tontería. Sobre todo si se es una diva de la ópera. Los hombres caen a sus pies pero, al poco tiempo, resultan aburridos. El mundo es un escenario mas ser una diva deja de ser una broma. La vida continúa. Así actúa la protagonista de *El caso Makropulos* de Janáček. Emilia Marty, cortesana y seductora, se ha desanimado con el tiempo. Está abúlica, emocionalmente muerta, con el corazón helado, en su pequeño mundo, la natal Praga. Corre 1922.

Susan Bullock compone

una Marty de gestos expansivos y relajados. Su voz suena áspera. El personaje tiene algo de vulgar. Se advierte sobre todo en el segundo acto, que transcurre en el vestidor de la diva. Jóvenes y viejos son hechizados por sus atractivos. Sólo es el espectador quien no quiere creer a Marty. Entonces Susan Bullock juega a ser la gran dama con todo el peso de su pasado. Con soltura representa a una elegante cantante con heladas miradas y desenfado. Dos notables creadores de caracteres cabe destacar en esta escenificación: Graham Clark, el senil, aunque vigoroso en lo vocal, antiguo amante Hauk-

Sendorf, compuesto con grandiosa y trágica comicidad. Tuvo brío, fuego ardiente y presencia; Johannes Martin Kränzle como Prus, cantó con bella sonoridad, narró con sus gestos y actuó con eficacia. Christiane Karg hechizó en su Cristina. Dio el tipo de la desenvuelta cantatriz de ópera que admira a la Marty con su dulce lirismo. Jan Markvart hizo un creíble padre rezongón, Vitek. El resto del reparto sólo merece elogios.

Richard Jones se concentró en la narrativa y en algunos efectos de comedia. Consiguió una buena historia escénica, aunque menos un relato íntimo, el que puede

leerse en la partitura. Su Marty es gruesa, vulgar y sobremaquillada en lo gestual. Se quedó lejos de toda psicología profunda, penuria anímica y fineza de trazos en cuanto a la debilidad humana de su personaje. Se quedó en lo externo, no pudo leer entre líneas.

Friedemann Layer manifiestó con fuerza sonora el irresoluto intento de Marty de vivir o morir, destacando el aire checo y el color orquestal de la recargada y compleja partitura. En fin: una noche veloz con varios debuts, *highlights* de canto y divertidos efectos.

Barbara Röder

Entre la locura y la furia

HAMLET NO MUERE

Theater an der Wien. 5-V-2012. Thomas, **Hamlet.** Stéphane Degout, Christine Schäfer, Phillip Ens, Stella Grigorian, Frédéric Antoun. Director musical: **Marc Minkowski.** Director de escena: **Olivier Py.** Decorados: Pierre-André Weitz.

VIENA Ambroise Thomas terminó su ópera *Hamlet* en 1863, en cuatro actos y concebida inicialmente para tenor. La obra, sin embargo, no llegó hasta 1868 a los escenarios, cuando el compositor tuvo los cantantes necesarios a su disposición. Para entonces se había convertido en una "Grand-opéra", con un quinto acto y un ballet. Para el gran Jean-Baptiste Faure, *Hamlet* se convirtió en un papel para barítono, y el de Ofelia fue adaptado para la renombrada Christine Nilsson. Como era de esperar, la ópera constituyó un enorme éxito, pero pronto desapareció de los repertorios. Grandes barítonos, desde Titta Ruffo hasta Sherrill Milnes y Simon Keenlyside, han defendido el papel, aunque la partitura no ha conseguido ocupar un lugar definitivo en los teatros.

En Viena se ha querido contribuir a la revitalización de la obra. De este modo, *Hamlet* se encuentra delante

del escenario gris oscuro y se pregunta: "¿Ser o no ser?". El director musical y el equipo de producción han considerado poco creíble la versión original, en la que *Hamlet* vive y es elegido rey. En lugar del primitivo final, Thomas escribió para el Covent Garden una conclusión alternativa (demasiado breve, en cualquier caso), en la que muere el protagonista. Esta opción ha sido la escogida también para esta producción.

La acción es conocida de la tragedia de Shakespeare. La música, una obra maestra *sui generis*, tiene muchos puntos culminantes, pero aparte del brindis de *Hamlet* y la escena de la locura de Ofelia, no puede competir en capacidad de penetración con las mejores obras de Gounod o Massenet. El director de escena ha querido acentuar los aspectos políticos y psicológicos de la acción, que, por otra parte, a los libretistas Michel Carré y Jules Barbier les interesaban



C. Schäfer y Stéphane Degout

poco. Así, se alzan banderas revolucionarias, y por motivos inexplicables *Hamlet* está sentado en la bañera con su madre, desnudo; la pareja real copula abiertamente en el patio del palacio, y Ofelia se unta durante la escena de la locura excrementos en la cara. El resto del montaje, al margen de los protagonistas, es pura rutina, lo que limitó escéni-

camente la actuación del Coro Arnold Schoenberg.

En cualquier caso, los solistas estuvieron excelentes. Stéphane Degout fue un magnífico e idiomático defensor del papel principal, que osciló de manera tan enérgica como sutil entre la locura y la furia; Christine Schäfer compuso una delicada Ofelia, en la que pudimos admirar cómo esta admirable artista supo crear un verdadero personaje gracias a una perfecta administración de medios expresivos y vocales. Una enorme presencia dramática supieron dar Stella Grigorian a Gertrudis y Phillip Ens a Claudio, y Frédéric Antoun mostró un interesante timbre como Laertes. Marc Minkowski hizo sonar a la Sinfónica de Viena con gran entrega y en ocasiones muy fuerte. Al final, *Hamlet* se mete como un vampiro en un ataúd, en un pequeño gesto de involuntaria comicidad.

Christian Springer

Una animada interpretación musical

LAS LLAMAS DE ORLANDO

La Monnaie. 19-IV-2012. Haendel, **Orlando.** Bejun Mehta, Sophie Karthäuser, Sunhae Im, Kristina Hammarström, Konstantin Wolff. B'Rock. Director musical: **René Jacobs.** Director de escena: **Pierre Audi.**

BRUSELAS La característica más llamativa de esta nueva producción de *Orlando* de Haendel ha sido la interpretación de la partitura que hizo la Orquesta Barroca B'Rock, dirigida por René Jacobs. B'Rock es un joven conjunto belga creado en 2005 que ya se ha establecido como un excelente paladín de un variado repertorio de música barroca y también de composiciones contemporáneas adaptadas a sus instrumentos de época, de ópera y de música innovadora para teatro. Dirigida por un entusiasta René Jacobs, el

conjunto infundió a la partitura de Haendel vitalidad e intensidad dramática. Su sonido es vivaz, fresco y atrevido, y el bajo continuo fue extraordinario. El furor de Orlando cautivó al público, las emociones eran palpables y las fuerzas de la naturaleza desencadenadas por Jacobs, impresionantes. Jacobs también llevó con gran seguridad a los cantantes. Bejun Mehta abordó el difícil papel principal de bravura, se portó como el triste y atormentado amante y el guerrero perdido en una pasión avasalladora que por fin recobra la cordu-

ra. Llenó sus diferentes arias con la emoción precisa y su voz flexible de homogéneo contratenor las cantó con fuerza y una virtuosa coloratura. Sophie Karthäuser como Angelica se mostró ligera de figura y de voz, una cantante elegante y expresiva pero que no se implicó emocionalmente en el papel. Sunhae Im, favorita de Jacobs, se mostró vivaz y cariñosa en su papel de Dorinda, con una exquisita voz de soprano aunque algo pequeña. Kristina Hammarström interpretó a Medoro de forma digna, conmovedora y convincente pero

el Zoroastro de Konstantin Wolff careció de un sonoro registro bajo.

En la puesta de escena de Pierre Audi, el héroe se había convertido en un pirómano que revivía el pasado en una *flashback*. No era, digamos, una idea muy genial de Audi, principalmente porque no funcionó, incluso aceptando la premisa de que el fuego es la expresión de la locura de Orlando. No, esta vez Pierre Audi no estuvo inspirado, pero afortunadamente estaba la música.

Erna Metdepenninghen

Por medio de una ópera barroca

UN REPASO A LA SOCIEDAD DE HOY

Théâtre du Capitole. 4-V-2012. Rameau, **Les Indes galantes.** Hélène Guilmette, Aimery Lefèvre, Julia Novikova, Judith van Wanroij, Vittorio Prato, Kenneth Tarver, Cyril Auvity, Nathan Berg, Thomas Dolié. Les Talens Lyriques. Director musical: **Christophe Rousset.** Directora de escena: **Laura Scozzi.**



Hélène Guilmette y Julia Novikova en *Las Indias galantes* de Rameau

TOULOUSE Simbolizan *Les Indes galantes* la época de los placeres refinados y de la galantería de la corte de Luis XV. En el Capitole de Toulouse, Laura Scozzi, que firma la puesta en escena y la coreografía, ha actualizado con audacia y convicción el propósito de la obra de Rameau, situando la acción en el mundo de hoy, con la juventud encarnando a la humanidad. Se trata de una reflexión sobre lo exótico y las sociedades contemporáneas, el mundo y las culturas, la condición de la mujer, el tráfico de seres humanos y de drogas, la relación del hombre con la naturaleza, la explotación de los territorios y la pérdida de identidad de estos frente a los inversores extranjeros. En los bellos decorados de Natacha Le Guen de Kerneizon, la acción está impecablemente expuesta. Ninfas, parejas de bailarines, peregrinos que precedidos del Papa y los cardenales ensucian el edén con botellas y papeles, la playa repleta de turistas a la que llega Osman, *Les Incas du Perou* en el campo de un narcotraficante, *Les Fleurs* en el desierto iraní, *Les Sauvages* en un parque natural americano altera-

do por la construcción de hoteles... Todo desemboca en un *court* final que recuerda al paraíso original. El conjunto está excelentemente servido por una eficaz dirección de actores en la que el humor no es nunca escabroso. Eso hace lamentar más aún la falta de homogeneidad de un reparto dominado por las mujeres bajo el mando de la ardiente y seductora Hélène Guilmette (Hébé, Fatime y Phani). Julia Novikova (Amour, Roxane, Zima) es toda encanto, y Judith van Wanroij (Emilie, Atalide) arrebatada. Kenneth Tarver (Valère, Tacmas) y, sobre todo, Nathan Berg (Huascar) decepcionan, así como, en menor grado, Vittorio Prato (Osman), Cyril Auvity (Damon, Carlos) y Thomas Dolié (Adario). Saludem a los tres amores que recorren alegremente el mundo junto a los inenarrables mimos-bailarines Daphné Mauger, Juliette Nicolotto y Laetitia Viallet. Voluntariosos y adecuados, el Coro del Capitole y la orquesta Les Talens Lyriques participan en el éxito de este jubiloso espectáculo a pesar de la dirección átona de Christophe Rousset, a quien se esperaba más comprometido con esta música tan brillante.

Bruno Serrou



LANG LANG
Complete Recordings
2000-2009



LANG LANG

30º ANIVERSARIO

GRABACIONES COMPLETAS 2000 - 2009

12 CDs Edición limitada

Deutsche Grammophon celebra el 30º aniversario del pianista más popular y mediático de la música clásica con una edición limitada de sus grabaciones completas entre 2000 y 2009.

Incluye 9 grabaciones de Deutsche Grammophon y 2 de Teldec, libreto de 200 páginas y un CD de 82' con más grabaciones y enlaces a una web con material adicional.

A LA VENTA EL 19 DE JUNIO



deutsche Grammophon.com



UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC GROUP
universalmusic.es



UNIVERSAL CLASSICS SPAIN
BÚSCANDOS EN FACEBOOK



www.elcorteingles.es

TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

También disponible en formato digital: www.universalclasico.es

Un texto no aprovechado del todo

EN LA LUNA DE JACQUES PREVERT

Opéra Grand-Théâtre. 14-V-2012. Pauset, **L'Opéra de la Lune.** Luanda Siqueira, Jérôme Billy, Vincent Deliau, Gilles Ostrowsky, Jérémie Leymarie. Coro de la Ópera de Dijon. Orquesta Dijon Bourgogne. Director musical: **Brice Pauset.** Director de escena: **Damien Caille-Perret.**

DIJON Brice Pauset, que ha sido uno de los pocos compositores que ha tenido la suerte de beneficiarse de una residencia de cinco años en un teatro lírico, ¿ha tratado de reencontrarse su infancia? Esa sensación da su nueva obra escénica, *L'Opéra de la Lune*, sobre un texto de Jacques Prévert (1900-1977). El espíritu de la juventud está ahí pero la obra no tiene ni espontaneidad ni aliento. A los cuarenta y siete años, el compositor francés parece demasiado altivo y su concepción de la música demasiado rebuscada para apoderarse de un tema tan deliciosamente onírico y generosamente popular como el de *L'Opéra de la Lune* del gran poeta francés,

verdadero exquisito del verbo, con sus juegos de palabras que son también juegos de sonidos, calambures, neologismos y lapsus maravillosamente insólitos. Políticamente comprometido, largo tiempo próximo al partido comunista francés, miembro del movimiento surrealista aunque profundamente individualista, Prévert adoraba la música. Sus gustos eran eclécticos e iban de Haendel a Berg pasando por Vivaldi, Bizet, Satie, Stravinski, y Carl Orff, de quien ignoraba sin duda su adhesión al nacionalsocialismo, contaba entre sus amigos.

Cautivado por *Les États et Empires de la Lune* de Cyrano de Bergerac, Jacques Prévert escribió a tres siglos de

distancia su propio tributo surrealista al único satélite de la Tierra. Publicada en 1953, *L'Opéra de la Lune* es un cuento político-feérico en el que el joven lector puede identificarse con Michel Morin, niño que huye de la indiferencia de los terrícolas para inventarse un mundo más bello. Pero, ¿es la obra de Pauset una verdadera ópera? El papel más desarrollado, un comediante mitad payaso y mitad juglar, sólo se expresa con la palabra. Comparte el personaje del Niño con el ágil tenor Jérôme Billy. Dos papeles alegóricos, una Mujer —la soprano brasileña, Luanda Siqueira, de timbre falto de carne— y un Hombre —el ágil barítono Vincent Deliau— andan errantes can-

tando el poema *An den Mond* de Goethe en las versiones de Schubert, Zelter, Himmel y Reichardt, orquestadas todas por Pauset, reminiscencias de un tiempo pasado, como las *Kinderszenen* de Robert Schumann y el final de *El ocaso de los dioses* de Wagner, *La Marsellesa* y *Au clair de la lune*. Poco espacio, pues, para la música de Pauset. La puesta en escena de Damien Caille-Perret interesa tanto a los niños como a los mayores y la escenografía de Céline Perriçon es alegremente onírica aunque no pueda ocultar los largos monólogos, como túneles, del recitador, Gilles Ostrowsky.

Bruno Serrou

Un éxito esperado

FALSTAFF DE POSGUERRA

Royal Opera House Covent Garden. 16-V-2012. Verdi, **Falstaff.** Ambrogio Maestri, Ana María Martínez, Kai Rüütel, Marie-Nicole Lemieux, Amanda Forsythe Joel Priet. Director musical: **Daniele Gatti.** Director de escena: **Robert Carsen.**

LONDRES La década de 1950 se ha convertido en la opción de moda para las puestas al día de las óperas en el Reino Unido. El nuevo *Falstaff* de Robert Carsen para la Royal Opera House, dirigida musicalmente por Daniele Gatti, es la segunda producción que sitúa esta ópera en los escenarios británicos en los tiempos de la postguerra, la primera fue la versión de Richard Jones y Ultz para Glyndebourne en 2009. La de Carsen, con decorados del experto Paul Steinberg con sus ojos de lince, funcionó bien y con chispa, a pesar de unos pocos y aislados abucheos del público, y algo de hastío por parte de algunos críticos de la prensa que añoran calzas y jubones. En lugar de aquel indumentario



Ambrogio Maestri en *Falstaff* de Verdi en Covent Garden

había *tweeds* y conjuntos, pantalones de montar, faldas escocesas, faldas largas de colores pastel y para colmo, una cocina de ensueño norteamericana con todos los aparatos más modernos.

Daniele Gatti infundió elegancia y una robusta energía a la partitura, interpretada sucintamente por la Orquesta de la Royal Opera House.

Ambrogio Maestri, que encabezaba un reparto bueno pero no extraordinario, se mostró como un glorioso y generoso sir John, tan grande y con barriga tan amplia que ni siquiera necesitó relleno. (Lo comprobé con la Royal Opera antes de escribirlo). Se tomó unas cuantas libertades, dramáticamente hablando, pero cantó con expresión y

posee un carisma natural en el escenario.

Las alegres comadres, Alice Ford (Ana María Martínez) y Meg Page (Kai Rüütel) tuvieron el encanto de las voces ligeras y la orquesta nunca ahogó sus voces. Únicamente la contralto canadiense Marie-Nicole Lemieux dejó una duradera impresión en su papel de Mistress Quickly, llena de descarado encanto y malvado humor. La soprano norteamericana Amanda Forsythe y el tenor portorriqueño Joel Priet, aunque no extraordinarios, ofrecieron frescura y una adecuada inocencia como Nannetta y Fenton. La Royal Opera House no está en su mejor momento, así que éste es el éxito que necesitaba.

Fiona Maddocks

Personajes de ópera y dibujos animados

ROSSINI SALVADO POR LOS CANTANTES

Het Muziektheater. 11-IV-2012. Rossini, *Il turco in Italia*.

Olga Peretiatko, Silvia de la Muela, Lawrence Brownlee, Eneo Scala, Vito Priante, Renato Girolami, Alex Esposito. Filarmónica de Holanda. Director musical: **Carlo Rizzi**.

Director de escena: **David Hermann**. Escenografía y vestuario Christof Hetzer.

ÁMSTERDAM Para los directores de escena modernos parece que la única manera de escenificar una ópera *buffa* hoy es buscar una reelaboración que sea “diferente” o “innovadora”. Para una nueva producción de *Il turco in Italia* de la Ópera de los Países Bajos, el director de escena franco-alemán David Hermann eligió el cine estadounidense como punto de partida. Los decorados del austríaco Christof Hetzer, que evocaron los desgastados y apolillados platós del cine mudo, redujeron los personajes de la ópera de Rossini a unos seres insípidos y el escenógrafo se las ingenió para que sus juegos visuales dieran vida a la comedia. Al parecer su invención más importante fue la adición de unas proyecciones de dibujos animados, lo cual resultó en unas escenas o *clips* que no hacían más que distraer, y para colmo restaron humor a la partitura de Rossini. Y para más inri los cantantes se vieron forzados a competir con los, a veces, muy numerosos dibujos animados, por la atención del público.

El gran dúo de Fiorilla y Selim del segundo acto fue casi doloroso. En principio es uno de los puntos culminantes de la partitura, pero aquí fue algo de mal gusto, aunque los dos cantantes mismos se presentaron como una de las razones principales de asistir a esta producción. La joven Olga Peretiatko, que dos meses antes había embelesado al público como un maravilloso ruiseñor en la breve ópera homónima de Stravinski, es sin duda una de

las estrellas vocales en ascenso en este momento: una espigada soprano lírica con fuerza, excelente coloratura, proyección bien enfocada, asombrosamente clara articulación, incluso en un teatro enorme, y a la vez una elegante y deslumbrante actriz. Su Selim, que en esta producción se vistió como un pirata de segunda categoría, fue vocal y físicamente delgado. Alex Esposito, un expresivo bajo italiano con gran registro y hermoso legato, y también una maravillosa dicción. Fueron alentados por Carlo Rizzi, que dirigió la Orquesta Filarmónica de los Países Bajos en una interpretación sólida aunque no siempre chispeante de la partitura.

En el escenario, el alto nivel del canto de la ópera de Rossini lo mantuvo el tenor Lawrence Brownlee en el papel del rechazado amante Narciso. Ya que es un verdadero “tenore leggero” y un especialista en este repertorio, fue una pena que la partitura no le diera la oportunidad de cantar un hermoso dúo con Fiorilla. Pero todas las interpretaciones vocales de esta producción fueron excelentes incluyendo a Silvia de la Muela como Zaida, la antigua amante de Selim, Vito Priante como el poeta Prosdócimo y Renato Girolami en el papel del marido compasivo Don Geronio. Si únicamente el director de escena les hubiera dado la oportunidad de actuar como verdaderos seres humanos y no unos planos personajes de tebeo...

Paul Korenhof




1612
ITALIAN VESPERS
I FAGIOLINI ROBERT HOLLINGWORTH

I FAGIOLINI
1612
ROBERT HOLLINGWORTH

Tras recibir el premio “Diapason d’Or del año” y el “Premio a la mejor grabación de Música Antigua” de Gramophone, con su anterior grabación, la *Misa para 40 voces* de Striggio, **Robert Hollingworth se embarca junto a I Fagiolini en un nuevo y apasionante proyecto, en el que recupera obras perdidas del Renacimiento tardío y del Barroco temprano.**

1 CD
OBRAS DE VIADANA, GABRIELI, MONTEVERDI, SORIANO, ETC.
INCLUYE LA PRIMERA GRABACIÓN MUNDIAL DE LOS SALMOS DE VÍSPERAS DE VIADANA Y EL MAGNIFICAT A 28 VOCES DE GABRIELI.

I FAGIOLINI
ROBERT HOLLINGWORTH

DECCA
UNIVERSAL
UNIVERSAL CLASSICS SPAIN
BUSCANDOS EN FACEBOOK

deccaclassics.com
universalmusic.es
espacio de música
El Corte Inglés

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

También disponible en formato digital: www.universalclasico.es

Zubin Mehta abre el Mayo Musical con *Rosenkavalier*

DULZURA DECADENTE

Teatro del Maggio Musicale Fiorentino. 4-V-2012. Strauss, **Der Rosenkavalier.** Angela Denoke, Kristinn Sigmundsson, Caitlin Hulcup, Sylvia Schwartz. Director musical: **Zubin Mehta.** Director de escena: **Eike Gramms.**

FLORENCIA En el espectáculo inaugural del Mayo Musical Fiorentino, Zubin Mehta ha dirigido por primera vez el *Rosenkavalier*, y ha propuesto una lectura que, aun siendo de alto nivel, no parece tal vez que sea del todo la que este insigne director pueda dar de semejante obra maestra. Aseguraba ciertamente una alta calidad de conjunto, siguiendo una línea de clari-

dad un poco distante, sin abandonarse a los personajes consumidos ni al tono vienes, pero concediéndose acaso momentos de extenuada dulzura, incluso con *tempi* lentísimos (por ejemplo, al comienzo de la primera escena). Del reparto, Angela Denoke se confirmaba como una artista de extraordinaria inteligencia y sensibilidad. Kristinn Sigmundsson fue un creíble Ochs (con algunos

límites en las notas graves), Caitlin Hulcup se presentaba felizmente en el papel de Octavian, Eike Wilm Schulze compuso un estupendo Faninal y Sylvia Schwartz una Sophie de línea de canto admirable, con algunas dificultades en el registro agudo. Correcta sin más la dirección de Eike Gramms, caracterizada por una elegante actuación, quizá con demasiados abocetamientos,

y ambientando la acción en un arco temporal largo, desde la época de María Teresa a la de composición de la ópera. En la escenografía de Hans Schavernooh se recurría a la superficie de un gran espejo, que aunque usado de manera distinta recordaba de manera inevitable la ya histórica producción de Wernicke.

Paolo Petazzi

Estreno italiano de la última ópera de Zemlinsky

EL REY NARCISISTA

Teatro Massimo 16-V-2012 Zemlinsky, **Der König Kandaules.** Peter Svensson, Kay Stieffermann, Nicola Beller Carbone. Director musical: **Asher Fisch.** Director de escena: **Manfred Schweigkofler.**

PALERMO La última e incompleta ópera de Zemlinsky, *Der König Kandaules* (1935-1936), era desconocida hasta ahora en Italia, como la mayor parte de su teatro. La ópera está toda compuesta en partituras (un esbozo sintético, pero rico en indicaciones), mientras que la partitura está acabada sólo en las dos terceras partes del primer acto. Ahora ha sido completada de manera convincente por Antony Beaumont: Zemlinsky no acabó de orquestarla porque había perdido toda esperanza de hacerla representar, incluso en el exilio de Nueva York, donde el tema fue juzgado demasiado audaz para el público del Met. En el drama de Gide (1899), de cuya traducción alemana Zemlinsky extrajo el libreto, Candaules, rey de Lidia, es un personaje atormentado, locuaz y narcisista cuanto incapaz de vivir su propia felicidad, generoso hasta la autodestrucción: buscando la amistad de Giges (que en Gide es un pescador bastante pobre), lo colma de dones, y no sólo hace que pueda ver



Peter Svensson y Kay Stieffermann en *El rey Kandaules* de Zemlinsky

escondido la extraordinaria belleza de su mujer Nisia mientras se introduce en el tálamo (como en Heródoto y todas las otras versiones de esta leyenda), sino que consigue que tenga una noche de amor con ella (valiéndose de un anillo mágico que hace invisible). Giges, trastornado, le revela la verdad a Nisia, que de mujer púdica y enamorada se transforma en erinia vengadora de su propia intimi-

dad violada, le obliga a matar a Candaules y ocupar su puesto.

La música tiene todas las características de la madurez avanzada de Zemlinsky: una armonía compleja, pero nunca llevada hasta la ruptura definitiva con la tonalidad, un uso constante de temas recurrentes, leitmovs sujetos siempre a refinadas variantes, una intensa escritura polifónica, pero menos densa que la de la primera

madurez. No faltan ecos de músicas de los años treinta, asimiladas no obstante de manera completa y personalísima. La ópera no conoce concesiones y en particular alcanza vértices de lirismo en el diálogo amoroso entre Nisia y Candaules del segundo acto y mantiene una tensa y cerrada concisión dramática en el tercero.

La dirección de Asher Fisch reveló la belleza de la obra del modo más persuasivo, en feliz colaboración con un reparto adecuado, donde se impuso el barítono Kay Stieffermann, incisivo y autorizado Giges. El tenor Peter Svensson se defendió con honor en la mortífera parte de Candaules, siempre obligado a una enfática extroversión, Nicola Beller Carbone, aunque con alguna fragilidad, fue una discreta Nisia. La dirección de escena de Manfred Schweigkofler, que con Angelo Canu firmaba la austera estructura escénica en dos planos, presentaba la historia con gran calidad, aunque no pudo evitar cierta pesadez hacia el final.

Paolo Petazzi



Josep Colom
artista principal
invitado

1. Sábado 21 de julio

Josep Colom, piano

Mompou: Cançons i danses nº 1, 6 y 5 / *Música callada* (extractos) / **Chopin:** Nocturno, op. 9 nº 1 / Berceuse, op. 57 / Barcarola, op. 60 / Scherzo, op. 39 / **Debussy:** Estampes / Imágenes (Primer cuaderno)

2. Viernes 27 de julio

Anne Sofie von Otter, mezzosoprano
Bengt Forsberg, piano
Svante Henryson, violonchelo

Grieg: Tres canciones / **Lindblad:** Tres canciones / **Sibelius:** Cuatro canciones / **Janáček:** Dos piezas de *En la niebla* / **Debussy:** Tres canciones de *Bilifis* / **Canteloube:** Cinco canciones de *Chants d'Auvergne* / Canciones de **Henryson**, **McCartney**, **Legrand** y otros

3. Sábado 28 de julio

Viktoria Mullova, violín

Bach: Sonata, BWV 1001 / Partita, BWV 1006 / Partita, BWV 1004

4. Domingo 29 de julio

Acadèmia 1750
Liana Mosca, directora concertino

Domenico Scarlatti: Sinfonía nº 14 / **Carles Baguer:** Sinfonía nº 16 / **Jan Wanski:** Sinfonía, sobre El pastor del Vístula / **Carlos Seixas:** Sinfonía en si bemol mayor / **Luka Sorkocevic:** Sinfonía nº 1 / **William Boyce:** Sinfonía, op. 2 nº 5 / **Joseph Martin Kraus:** Sinfonía en mi menor

5. Viernes 3 de agosto

Cor La Xantria
Pere Lluís Biosca, dirección

Joan Pau Pujol: In festo beati Georgii (Para la celebración de San Jorge en el Palau de la Generalitat) / **Joan Cererols:** Tres antífonas marianas (Para la devoción de Nuestra Señora de Montserrat) / **Francesc Valls:** Motetes (Para la liturgia de la Catedral de Barcelona) / **Tomàs Milans:** Motetes (Para la liturgia de la Catedral de Girona)

Concierto a la memoria de Ernest Lluch

6. Sábado 4 de agosto

Zemlinsky Quartet
Josep Colom, piano

Beethoven: Cuarteto de cuerda, op. 18 nº 6 / **Toldrà:** Vistes al mar / **Schumann:** Quinteto para piano y cuerdas, op. 44

7. Domingo 5 de agosto

Ensemble Organum
Marcel Pérès, director

Cantos coros. Manuscritos franciscanos de los siglos XVII-XVIII

8. Martes 7 de agosto

Isabelle Faust, violín
Alexander Melnikov, piano

Debussy: Sonata para violín y piano / **Fauré:** Sonata nº 1 para violín y piano, op. 13 / Sonata nº 2 para violín y piano, op. 108 / **Szymanowski:** Mythes, para violín y piano, op. 30

9. Viernes 10 de agosto

Integral de los Conciertos de Brandeburgo (I)

Il Giardino Armonico
Giovanni Antonini, director

Bach: Concierto de Brandeburgo nº 1, BWV 1046 / **Händel:** Concerto grosso nº 4, op. 6 / **Bach:** Concierto de Brandeburgo nº 5, BWV 1050 / Concierto de Brandeburgo nº 3, BWV 1048

10. Sábado 11 de agosto

Integral de los Conciertos de Brandeburgo (II)

Il Giardino Armonico
Giovanni Antonini, director

Telemann: Suite en la menor para flautín, cuerdas y continuo / **Bach:** Concierto de Brandeburgo nº 2, BWV 1047 / Concierto de Brandeburgo nº 6, BWV 1051 / Concierto de Brandeburgo nº 4, BWV 1049

11. Domingo 12 de agosto

Damien Guillon, contratenor
Eric Bellocq, laúd

Flow my tears (canciones para laúd de John Dowland)

12. Martes 14 de agosto

Laura Ruiz, clarinete
Christopher Berner, piano
Mandering Quartet

Brahms: Sonata para clarinete y piano, op. 120 nº 1 / Sonata para clarinete y piano, op. 120 nº 2 / Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerda, op. 115

13. Viernes 17 de agosto

Joaquín Achúcarro, piano

Montsalvatge: Siciliana (dedicada a Joaquín Achúcarro) / Berceuse a la memoria de Óscar Esplá / **Mompou:** Preludios nº 1, 9 y 12 / Cançó i dansa nº 7 / **Debussy:** Cuatro Preludios / **Schumann:** Estudios sinfónicos en forma de variaciones, op. 13 (más dos estudios del apéndice intercalados)

14. Domingo 19 de agosto

Anna Alàs, mezzosoprano
Musica Florea
Marek Stryncl, violonchelo y dirección

Telemann: Obertura para dos trompetas, timbales, cuerdas y bajo continuo, TWV 55: D18 / **Vivaldi:** Cantata «Cessate, omai cessate», RV 684 / Concierto para violín, violonchelo, cuerdas y continuo «Proteo o sia il mondo al rovescio», RV 544 / **Zelenka:** Sinfonía del Melodrama de san Wenceslao / «Phoebe, umbras pelle», aria del Melodrama de san Wenceslao / **Haendel:** Cantata «Un'alma innamorata», HWV 173

15. Jueves 23 de agosto

Julia Lezhneva, soprano
Michael Antonenko, piano

Schumann: Doce canciones de Liederkreis, op. 39 / **Rossini:** La regata veneziana / **Bellini:** "Ma rendi pur contento" y "Vaga Luna, che inargentì" (de *Arietti da camera*) / **Schubert:** Impromptu, op. 90 nº 3 / La pastorella, D 528 / An den Mond, D 193 / Nacht und Träume, D 827 / Die Junge Nonne, D 828 / Seligkeit, D 433 / Im Fruhling, D 882

Venta de entradas:

Del 23 de abril al 23 de agosto a través del servicio CX Tele-Entrada, llamando al tel. 902 10 12 12, en www.telentrada.com, o personalmente en todas las oficinas de CatalunyaCaixa.

Del 25 de junio al 23 de agosto en las oficinas del Festival de 10 a 13 h y de 17 a 20 h (C. Primitiu Artigas, 6. Tel. +34 972 76 10 98).

El mismo día del concierto, en el lugar donde tenga lugar a partir de las 21 h.

Organiza:



Emisora oficial del festival:



Colaboran:



Patrocina:



Nota:

Todos los conciertos empezarán a las 22 h en la iglesia.

Sigan el Festival en:



El diálogo de los opuestos

HÉROES COMO ESTATUAS

Teatro Alighieri. 20-IV-2012. Haendel, **Rinaldo**. Krystian Adam, Maria Grazia Schiavo, Marina De Liso, Riccardo Novaro, Roberta Invernizzi. Accademia Bizantina. Director musical: **Ottavio Dantone**. Director de escena: **Pier Luigi Pizzi**.

RÁVENA Ha sido el barroco según Pier Luigi Pizzi, con la puesta en escena de *Rinaldo* de Haendel, lo que ha cerrado la temporada del Teatro Alighieri de Rávena. El barroco en la ópera es la sorpresa contrapuesta al rigor de la escritura musical. Este diálogo de los opuestos encuentra su doble sobre la escena con la juxtaposición de la estatuaria rigidez apolínea de la antigüedad de los protagonistas deificados (colocados sobre pedestales y caballos) que parecen salidos de una glipoteca griega o romana, movidos por numerosísimos

e invisibles figurantes vestidos de negro, absorbidos por la oscuridad de la escena, a los que se tributa un merecido aplauso por la admirable habilidad en sus milimétricos movimientos, y lo efímero del juego impalpable de elementos etéreos, inasibles como las luces, que iluminaban dramática y escenográficamente a las estatuas-cantantes, y el aire que inflaba majestuosamente inmensas capas turgentes y coloreadas. Ésta es la síntesis del espectáculo: un hallazgo tan sencillo como sugestivo que alcanzó el clímax en la batalla naval y en la ecuestre,

mecanismo preciso de invisibles telarañas de trayectorias paralelas. La búsqueda del esteticismo de la forma se arriesgó al máximo, produciendo una singular inversión: habitualmente Haendel emociona por lo sublime de sus arias, aquí en cambio fue por la atormentadora belleza de la refinada cuanto desarmantemente sencillez de los cuadros esteticistas, del estilo clásico que tiene como puntos de referencia Bernini, el barroco francés y a Caravaggio para la iluminación. Y sin embargo, Ottavio Dantone, tan brillante al clave, al frente de una Accademia Bizantina

de cristalino sonido, ofreció una caleidoscópica pero seca lectura: las arias no tuvieron vibrato, corrieron limpias, nítidas. El reparto era un punto de fuerza. Iba de Maria Grazia Schiavo (Almirena), que hizo que el teatro se viniera abajo con *Lascia ch'io pianga*, a la Armida malvada de Roberta Invernizzi, "maga" en la agilidad pero con la voz insólitamente un poco empuñada, pasando por los estupendos Rinaldo de Marina De Liso y el Argante de Riccardo Novaro. Correcto Krystian Adam (Goffredo).

Franco Soda

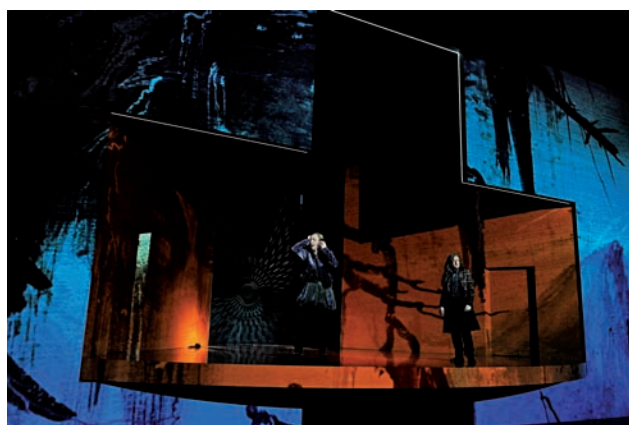
Garantía barroca en Basilea gracias a Andrea Marcon y La Cetra

ALTAR ESCÉNICO E IMÁGENES ENIGMÁTICAS

Basilea. Theater. 13-V-2012. Haendel, **Ariodante**. Franziska Gottwald, Maya Boog, Nikolai Borchev, Christiane Bassek, Agata Wilewska, Luca Titotto, Noel Hernández. Director musical: **Andrea Marcon**. Director de escena: **Stefan Pucher**. Decorados: Barbara Ehnes. Vestuario: Annabelle Witt.

BASILEA La sensación vino del foso: una absoluta alegría y un desbordante placer por hacer música caracterizó la ejecución de la orquesta barroca de Andrea Marcon, La Cetra. Con una extremada concentración y una pasmosa precisión técnica se aproximaron los músicos a la obra. Cada frase fue cincelada hasta en las más refinadas exigencias de la retórica barroca y tan sutilmente delineada entre los músicos, que las líneas melódicas sonaron como si surgiesen de una sola voz de la orquesta.

Un concepto sonoro tan vivo y despierto de Haendel fue, naturalmente, un acicate para los solistas. Por ejemplo para Franziska Gottwald en el papel titular. La cantante empezó algo fría, pero se fue creciendo de manera fulminante hasta su aria de bravura final. O para Maya



Franziska Gottwald y Christiane Bassek en *Ariodante* de Haendel

Boog, quien mostró que también después de Puccini se pueden cantar flexibles coloraturas. Tampoco ha perdido el coraje para atacar los registros más extremos de la expresión canora. Estuvo muy convincente asimismo Agata Wilewska, mientras que en Christiane Bassek como el siniestro personaje de Polinesso

podríamos haber esperado una mayor definición. En los hombres, Luca Titotto interpretó a un imponente rey, y Nikolai Borchev, a quien le costaron evidentemente las acrobacias, fue mejorando igualmente a lo largo de la función.

El espacio escénico de Barbara Ehnes estaba presidido por una enorme cruz,

en la que se integraba una elevada construcción giratoria con unas puertas abatibles como en un altar de iglesia. Sobre este conglomerado de superficies, numerosos proyectores reflejaban reproducciones de cuadros barrocos o vídeos de los solistas en un bosque primaveral. A veces repetían simplemente la acción, pero a veces se infiltraban rostros en los aludidos cuadros, y otras se conformaban con simples muestras de telas escocesas. Todo ello resultaba algo ecléctico, visualmente muy sugerente, pero no siempre supimos encontrar su significado.

Esto ocurrió también con el movimiento de actores del director teatral Stefan Pucher, quien trató de aplicar los mismos gestos del teatro de cámara a los grandes afectos de la ópera barroca.

Reinmar Wagner

Poliuto como despedida del octogenario Nello Santi

LOS MÁRTIRES DEL FUTURO

Opernhaus. 6-V-2012. Donizetti, **Poliuto.** Massimiliano Pisapia, Fiorenza Cedolins, Massimo Cavalletti, Riccardo Zanellato, Jan Rusko, Boguslaw Bidzinski, Aaron Agulay. Director musical: **Nello Santi.** Director de escena: **Damiano Michieletto.** Decorados: Paolo Fantin. Vestuario: Carla Teti.

ZÚRICH Un poco de sangre, y ya brama Zúrich. El público de la ópera era preparado así para la estética que vendrá con el nuevo intendente Andreas Homoki. Pero, ¿qué se puede hacer con una ópera en la que los mártires cristianos son arrojados a las bestias salvajes? Damiano Michieletto no ha emprendido un camino fácil: el santo protagonista del *Polyeucte* de Corneille no muere bajo el mandato romano en la ciudad armenia de Mitilene, sino en un agobiante búnker subterráneo, como una pesimista criatura de ciencia-ficción, donde una totalitaria elite mantiene a unas masas uniformes como si fueran ganado, vejándolas y sometiéndolas a los peores experimentos.

También en la dirección de actores consigue Michieletto convincentes retratos, como en ese Severo que regresa con las secuelas de la guerra, o en Paolina, el personaje más enigmático de la obra, que ama a Severo pero, tras conocer la falsa noticia de su muerte en el campo de batalla, es obligada por su padre a casarse con el noble Poliuto. De este modo, un drama sobre mártires se convierte obviamente en un triángulo amoroso que, incitado por Callistene, el intrigante gran sacerdote del culto oficial, termina en muerte y desesperación: Paolina se resiste a su antiguo amor, pero Poliuto, engañado por Callistene, no la cree. Ella le demuestra su fidelidad, siguiéndole en la fe cristiana, y Severo se ve forzado a condenar a ambos a muerte.

Muchos motivos para pasiones desbordantes, pues. Y Donizetti las explotó al máximo: no sólo grandes



M. Cavalletti y Fiorenza Cedolins

arias y dúos, sino también imponentes coros y algunos refinamientos en la instrumentación son los que contiene esta obra un tanto caída en el olvido. Bajo las experimentadas manos de Nello Santi, todos estos elementos salieron adecuadamente al exterior.

El despierto maestro octogenario les tendió igualmente una alfombra roja a los cantantes. Sobre todo a Massimo Cavalletti, que deslumbró en cada nota como Severo: un barítono de grandioso formato, con un timbre oscuro, con brillo y capacidad para las más complicadas escalas. En Fiorenza Cedolins como Paolina sonó el forte algo menos redondo y compacto, pero también supo apoyarse con gran ímpetu en sus emociones, que contrastó con delicados y matizados tonos, subrayando con ellos su voluntad de caracterización. No sin esfuerzo cantó Massimiliano Pisapia el papel titular, con una cierta inclinación hacia una sobreactuación más propia del pasado: tonos agudos largamente mantenidos, excesivos sollozos, notas atacadas desde abajo. Pero también él supo conseguir, en conjunto, hacer justicia a su grandiosa parte.

Reinmar Wagner

MAURICE RAVEL • IGOR STRAVINSKY • KURT WEILL • VICTOR DE SABATA

SOUNDS OF THE 30s

STEFANO BOLLANI • GEWANDHAUSORCHESTER • RICCARDO CHAILLY

STEFANO BOLLANI

GEWANDHAUS ORCHESTRA

RICCARDO CHAILLY

El pianista de jazz Stefano Bollani y Riccardo Chailly presentan un nuevo y apasionante programa centrado en los mágicos años treinta: una década llena de energía y creatividad, en la que varios destacados compositores clásicos se vieron poderosamente influidos por tendencias tan modernas como el jazz, el tango y el fox-trot.

Obras de Ravel, Stravinsky, Weill y De Sabata

ARTISTAS

STEFANO BOLLANI, piano

GEWANDHAUS ORCHESTRA

RICCARDO CHAILLY

1 CD

deccaclassics.com universalmusic.es BUSCANDO EN FACEBOOK

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

También disponible en formato digital: www.universalclasico.es

DANIEL BARENBOIM: “EL EJEMPLO DE LA DIVÁN NO SE REFLEJA NI EN LA SOCIEDAD ISRAELÍ NI EN LA PALESTINA”



Fotos: Felix Broede

Desde su puesta en marcha, Daniel Barenboim ha mostrado una especial sensibilidad hacia la West-Eastern Divan, cristalización de la idea gestada junto a Edward Said de convertir la música en un vehículo de entendimiento entre las comunidades israelí y palestina, dando validez a la consigna “lo imposible es mucho más fácil de hacer que lo difícil”. El apoyo está siendo notablemente mayor en los últimos tiempos. En especial desde que, en 2010, el maestro judío de origen argentino decidiese activar el proyecto *Beethoven para todos*, incidiendo de una parte en ambiciosas giras internacionales junto con los músicos y, por otra, en un sólido plan de grabaciones sustentado en la doble “exclusividad” que liga a Barenboim a los sellos Decca y Deutsche Grammophon. Un hecho insólito, que ha dado su último fruto hasta la fecha en la grabación de la integral sinfónica beethoveniana, que verá la luz a finales de este mes. Será la carta de presentación de la gran gira europea, en la que presentarán estas obras maestras de la historia de la música en las principales citas estivales, dos de ellas en España. El verano servirá de prólogo a las celebraciones que se irán encadenando hasta que, el 15 de noviembre, corone la edad mítica de los setenta este artista polifacético dispuesto siempre al diálogo, que salpica de sabiduría y dosis de humor. Para lo que, en ocasiones, debe encontrar huecos en los momentos más insólitos de su agenda. Como esta vez, cuando la conversación telefónica tiene lugar mientras intenta descansar en el asiento trasero del coche, de regreso a Berlín tras un concierto en Düsseldorf.

Está a punto de entrar en la edad de la sabiduría, cuando el músico empieza a ser joven.

Voy a decir la verdad. Ya no me siento como cuando tenía 22 años. Así que debo de tener 23 [*ríe con ganas*].

¿Tienen los mismos el director y el pianista?

Sí. La verdad es que físicamente me siento muy bien. Mejor incluso, diría, que hace diez años. Creo que porque, poco a poco, uno se da cuenta del descanso que necesita. La única diferencia, chistes aparte, es que se precisa más tiempo para ciertas cosas.

¿Por ejemplo?

Para pasar de la dirección de orquesta al piano. No me atrevo más a seguir todo el día cambiando de una cosa a la otra. Simplemente, porque los músculos no tienen la flexibilidad de antes, y les hace falta un margen mayor entre ambas actividades. En cuanto a la recuperación, he comprobado que no tiene que ser más larga, pero sí más frecuente, y lo estoy haciendo. Me he dado cuenta de la necesidad de cambiar de velocidad en ese punto. Al margen de esto, hago lo posible por descansar más. Por dormir una *siestita* casi todos los días. De esa manera recupero energía. Por eso puedo decir que me siento capaz de sacar adelante todo aquello en lo que me comprometo, procurando en la medida de lo posible suficientes periodos de recuperación.

¿Qué le divierte más en este momento, dirigir o tocar?

Hoy tengo que decir que tocar; que estoy más por el piano, porque acabo de hacer un recital con obras de Schubert. La respuesta dependerá siempre de lo que estoy haciendo. Si estás realmente en forma, el concierto no supone un desgaste de energía. Por el contrario, la música te la da. A menudo, cuando la gente me pregunta cómo después de tantos años continúa trabajando en la medida en que lo hago, les respondo que no es trabajo. Si trabajase, la mitad de lo que hago sería demasiado, pero mi actividad, cuando estoy inmerso en la música, me encanta, porque es lo que más me divierte y lo que más me revitaliza.

El 15 de noviembre cumple setenta y en lugar de esperar un regalo en una fecha tan redonda, se lo va a ofrecer usted al público, presentándose en Berlín con Mehta.

¿Cómo que eso no es un regalo? ¡Y qué regalo! El más bonito que me pudieran hacer. Para mí el regalo es poder tocar. Estar en la Philharmonie con mi orquesta y con Zubin Mehta, que no es solamente un gran músico. Por encima de todo, es mi amigo más íntimo desde hace muchísimos años.

¿Qué música hará con él ese día?

Voy a tocar una obra nueva que, con sus 103 años, ha escrito Elliott Carter para mi cumpleaños. Además, el

Concierto n.º 1 de Chaikovski y el *Tercero* de Beethoven.

Abandonando el terreno, anteriormente hará uno de Chopin con Claudio Abbado, otro de sus amigos. ¿Cómo se siente junto a un colega que tiene como referencias de esa música a especialistas como Pollini? ¿Aprende de él?

Yo aprendo de todos. Aprendo de los buenos y de los malos. Y Abbado pertenece a los de la primera categoría [*vuelve a reír*]. ¿Es verdad, no? Se aprende siempre. Cuando se toca con un director desconocido con el cual hay que encontrar un lenguaje común, se aprende mucho también.

En su agenda de esos días tiene pendiente otro Beethoven con Daniel Harding ¿También de las nuevas generaciones aprende?

Naturalmente que sí. Con Harding, lamentablemente, nunca he tocado hasta la fecha, así que reunirme con él por primera vez me hace mucha ilusión. Estoy muy expectante por que llegue ese momento. Para ser sincero, esa es una lección que aprendí de Edward Said. Fue él quien me confesó, dos años después de haber puesto en marcha la Diván, todo lo que había aprendido de los jóvenes integrantes de esa idea que habíamos imaginado juntos. Porque, claro, uno se desarrolla, piensa, mejora... Pero también se aprende cuando se está en contacto con gente a la que a veces hay que explicar ciertas cosas que para ti son completamente naturales y evidentes, mientras que para ellos, sobre todo cuando se trata de jóvenes, no lo son. En ese momento tienes que encontrar la forma más adecuada para transmitirte las cosas, y eso te obliga a dar con la razón de por qué piensas lo que piensas o sientes lo que sientes. Al hacer eso, se aprende muchísimo. Lo he experimentado con la gente de la Diván.

De lo que no hay duda es del caso recíproco. De que usted sabe transmitir sus conocimientos. La joven Alisa Weilerstein ha comentado al respecto: "Tocando con el maestro Barenboim he aprendido mucho. Y no sólo respecto a la obra que interpreto; también sobre mí como chelista".

Esas palabras me halagan mucho. Pero es que la enseñanza en realidad consiste no en decirle a alguien lo que tiene que hacer, sino en enseñarle a pensar, a formularse sus propias preguntas, para luego darse respuestas que a lo mejor no son las mismas que yo podría dar. Pero si no se les enseña a pensar y a cuestionarse ellos mismos, es como si no se les enseñase nada. A fin de cuentas, todo el trabajo con la orquesta, y esto lo digo después de tantos años dirigiendo, no es más que eso. Porque las orquestas hoy en día son mucho mejores de lo que eran hace treinta o cuarenta años. Por el simple hecho de que el nivel técnico de los

músicos es mejor, ya que gran parte del repertorio sigue siendo el mismo. Así como los deportistas corren hoy la prueba de los cien metros —o los kilómetros que sean— más velozmente que antes, en las orquestas se percibe un progreso que se transmite naturalmente de una generación a otra. Dar las notas, tocar juntos y afinados se ha convertido hoy en una tarea mucho más fácil de lo que era antes. Dicho esto, el trabajo del director se convierte cada día más en hacer que la orquesta piense. Que lo haga cada uno de los músicos en la forma que considera justa.

Weilerstein hace ese comentario por su experiencia en el concierto de Elgar que usted, a pesar de haber mitificado en un momento de su vida, parecía tener en el olvido.

No es eso, porque sí lo he dirigido, por ejemplo, a Yo-Yo Ma, pero Alisa muestra un sentimiento muy profundo cuando interpreta esa obra.

En este momento su plato fuerte parece ser Beethoven para todos.

Ese proyecto con la Diván ya lleva tres años en marcha. El ciclo completo de las sinfonías de Beethoven lo tocamos de un tirón por primera vez en Buenos Aires en 2010. Seguimos por Asia —China y Corea—, el año pasado, y a continuación en Alemania, en Colonia, donde lo grabamos.

¿Fue en directo? Usted nos comentó no ser amigo de las grabaciones-collage...

Así es. Estamos hablando de una grabación "en vivo" de los ensayos generales de la mañana, y luego los conciertos.

Este verano van a presentarse en los Proms de Londres y el Waldbühne en Berlín. ¿Cuál es la respuesta del público y de la orquesta ante Beethoven en estas convocatorias multitudinarias?

Muy buena. Ya hice con la Diván el año pasado la *Novena Sinfonía* en el Waldbühne ante 22.000 espectadores, y quedó realmente muy bien. Unos y otros estuvieron encantados. Naturalmente que no es un sitio en el que yo quisiera tocar todos los días, pero sí de vez en cuando, porque se crea una atmósfera extraordinaria. En ese sentido, tengo recuerdos magníficos de la Plaza Mayor de Madrid, donde había doce mil personas.

¿Y los Proms?

Es un gran placer y un gran honor para nosotros ir a los Proms porque allí hace más de cuarenta años que no se programaba el ciclo. En Londres, en cada concierto, incluiremos dos sinfonías de Beethoven y, por medio, una obra de Pierre Boulez.

¿Cómo se encuentran los músicos de la Diván ante esa música tan nueva? ¿No les resulta un idioma extraño, por contraste?

Eso sería mejor que lo respondiese

el propio Boulez, que les estuvo viendo cuando tocamos varias de sus obras en Salzburgo, y quedó encantado.

Este año se le echará en falta a usted en Granada.

En el Festival he estado dirigiendo muchos años, a la Staatskapelle Berlin, desarrollando el ciclo de las sinfonías de Bruckner como hilo conductor de nuestras visitas. Con la Diván he estado sólo una vez en Granada, pero no fue durante el Festival.

Su presencia en Cádiz, ¿está unida a las celebraciones del bicentenario de la Constitución?

Creo que sí.

Recordando las palabras de Armstrong cuando pisó la luna —“un pequeño paso para un hombre y un gran salto para la Humanidad”—, ¿diría lo mismo de una constitución como la que se redactó hace doscientos años? ¿Hemos avanzando mucho socialmente en ese tiempo?

Creo que estamos en un momento de transición. El avance tecnológico es enorme. Basta con pensar en Internet, por ejemplo, poniendo todo a nuestra disposición. Ahora nos toca aprender cómo manejar la tecnología y utilizarla en beneficio de la Humanidad. Conocemos muchos ejemplos del progreso gracias a las ventajas que brinda la comunicación, y ha llegado el momento de ver cómo utilizarla para la cultura. Para todo aquello que tiene que ver con el lado espiritual de la Humanidad. En caso contrario, nos convertiríamos en esclavos de la tecnología, perdiendo nuestros valores humanos. Tenemos que ser conscientes de eso, que todavía no lo hemos aprendido. La Humanidad ha puesto a nuestra disposición progresos tecnológicos inmensos, pero aún no sabemos cómo dominarlos. Ocurre igual con el momento económico que estamos viviendo. No se puede combatir la crisis con austeridad, ni tampoco con crear empleos y soluciones similares cuando no hay dinero. Todos los políticos que se ciñan a una línea estrictamente de austeridad o de creación de empleo, van a fallar. Sólo podemos con la solución cuando se encuentre el equilibrio entre las dos cosas. Como en el *tempo rubato* de la música.

Hablando de dinero ¿Cómo están hoy las finanzas en Berlín para la música?

Mejor que en otros sitios.

¿Y las de la Diván?

Creo que bien. Pero la Diván no es una institución creada para ganar dinero. Su finalidad es tener lo suficiente para sacar adelante las propuestas necesarias para desarrollar el proyecto, tanto en su aspecto musical como humano.

El problema en lugares como España en este momento, hasta que no se articule debidamente la Ley del Mecenazgo, es la caída en aportaciones privadas a la cultura.



Eso es muy peligroso, porque la cultura no es un lujo. La música no es una manifestación elitista: está al alcance de todo el mundo. Debemos encontrar la forma de potenciar la formación musical. Eso es más importante que subvencionar proyectos carísimos dirigidos a una parte demasiado pequeña de la población. Si contásemos con una adecuada educación musical, si se aprendiese música en los jardines de infancia y en las escuelas como se aprende a leer y escribir, como se nos enseñan biología, matemáticas y demás materias, la música estaría al alcance de muchísima más gente que lo está ahora.

¿Elegió para el proyecto a Beethoven porque lo considera el nombre más universal de la música?

En cierto modo sí, porque tiene algo muy esencial. En él encontramos todo: lo dramático, lo lírico, lo sensual, todo. Lo único que no existe en su música es la superficialidad. Fue una idea filosófica, digamos, la de entregarnos a este proyecto, que les habla muy directamente a los músicos de la

Diván, por ese carácter de esencial a que aludía.

Hace diez años grababa su primera integral sinfónica de Beethoven. Fue con la Staatskapelle, a la que calificó en aquel momento de muy beethoveniana. Lógico por su naturaleza y su situación geográfica. ¿Qué ha buscado para la aproximación con la Diván?

No nos olvidemos que la Diván fue creada con una participación decisiva de los músicos de la Staatskapelle. Son sus profesores —en aquel momento más jóvenes—, son los que enseñaron a los músicos de la Diván, por lo que su estilo es muy parecido. Naturalmente, cada cual con una personalidad propia y con sus peculiaridades. Eso lo puede deducir cualquiera que tenga tiempo de escuchar y comparar las dos grabaciones. Creo que estaría de acuerdo conmigo en que tienen muchísimo en común. **En nuestro anterior encuentro comentaba: “siempre estamos ansiosos por encontrar la interpretación definitiva de algo, y esa no existe”.**

Y lo sigo pensando, porque es así.

Beethoven, ¿es la prueba de fuego para cualquier orquesta y director?

Absolutamente.

Pensando en la música como el vehículo de diálogo que rige la idea de la Diván, ¿cuáles son los requisitos para comunicar?

Lo más importante, conseguir una relación permanente entre el aspecto emotivo y el racional; entre la pasión y la disciplina; entre el rigor y la fantasía; teniendo en cuenta que ninguna de las dos partes son suficientes por sí mismas. A partir del momento en que se consigue reunir las, puede empezar la música. Cualquiera de nosotros se aburriría mortalmente escuchando una ejecución que sea sólo resultado de una disciplina, como tampoco podría escuchar otra únicamente pasional. Eso, tan difícil de conseguir en la vida, es totalmente indispensable en la música.

¿Está funcionando la Diván como cantera de solistas?

Muchos de sus músicos ocupan ahora puestos relevantes en distintas orquestas de talla internacional. Tres de ellos en la Filarmónica de Berlín, en la Bayerischer Rundfunk está un primer oboe, el flautín en la Metropolitan Opera de Nueva York, varios en distintas orquestas de Múnich y, naturalmente, muchos de ellos en las distintas agrupaciones sinfónicas de la región donde viven: seis o siete en la Sinfónica de Damasco, tres o cuatro en la Filarmónica de Israel, otros en la de El Cairo... ¡Por todas partes!

¿Ha salido algún director de sus filas?

Hay varios. Un israelí, Daniel Cohen, que además de ser violinista en la Diván y pertenecer a un grupo de música contemporánea, ahora dirige óperas en Israel. También está dando pasos agigantados en la dirección de

orquesta Domingo Hindoyan, mitad sirio, mitad venezolano.

Ya que alude a Venezuela, ¿ha dirigido alguna vez la Simón Bolívar, cabeza visible del Sistema?

En concierto, nunca. Cuando estuvimos con la Diván en Caracas dirigí solamente un ensayo con ellos. Pero es un proyecto magnífico, sin duda.

Dirigiendo a los jóvenes, ¿puede recargar sus pilas un maestro?

Sí. Claro que sí. Claudio Abbado se convirtió en un gran ejemplo creando y desarrollando varias orquestas juveniles. Fue el primero de los grandes directores que puso en práctica todo esto, dando con ello un paso muy importante.

En su atípica relación en el terreno discográfico, comprometido en "exclusividad" con dos sellos al tiempo. ¿Qué ha reservado para su orquesta de Berlín?

Con la Staatskapelle hemos grabado las sinfonías de Bruckner, de la *Cuarta* a la *Novena*, y vamos a desarrollar otras ideas, como la grabación, hace un par de meses, de la *Lulu* de Alban Berg.

¿El proyecto discográfico con la Diván se queda en las sinfonías? Porque en Salzburgo hicieron un *Fidelio*...

Sí pero precisamente esa ópera la grabamos hace siete u ocho años con la Staatskapelle, con Waltraud Meier y Plácido Domingo.

¿Qué deja para La Scala?

Con la Scala hemos grabado un álbum con las *Cuatro piezas sacras* de Verdi además del *Cuarteto* en versión orquestal y, en agosto, haremos lo mismo con el *Réquiem*.

En su esquema de trabajo, la Scala parece ser la tercera pata, y más después de haber asegurado que nunca aceptaría la titularidad...

Así es [ríe], pero me convencieron. Me hicieron ver que era muy importante para ellos y lo acepté. Ahora me siento muy a gusto allí. Como además tenemos muchos proyectos en común entre los dos teatros, el de Berlín y el de Milán, y sus respectivas orquestas, se ha creado una relación de convivencia muy cordial y, creo, importante también en lo musical.

El año 2013 viene cargado de homenajes. El de Verdi, como dice, ya está en marcha. De Wagner tiene en cartera *Die Walküre* y *Siegfried*.

Porque a principios de año vamos a hacer la *Tetralogía* al completo en Milán y en la *Unter der Linden* en Berlín.

¿Cuál habría sido su reacción si le hubiesen propuesto dirigir el nuevo *Anillo* para Bayreuth?

Bayreuth es un capítulo del pasado. Un capítulo muy importante para mí, pero es algo que se quedó en los años 80 y 90.

¿Qué dejó pendiente de interpretar allí del

canon wagneriano?

El Holandés errante, Lohengrin y Tannhäuser. En Bayreuth hice *Tristán* durante doce años con dos puestas en escena distintas, además de la *Tetralogía* y *Parsifal*.

Otro testimonio a rendir en 2013 será en recuerdo a los diez años sin Said.

Naturalmente que vamos a hacer algo.

Si Said pudiera ver hoy la Diván, continuaría pensando, como usted, que es "la aventura humana más maravillosa"?

Creo que sí. Lo pensó cuando vivía y creo que hoy estaría muy satisfecho de sus progresos. Sobre todo musicalmente. Humanamente también, pensando en lo que significa para los músicos que integran la orquesta. Y estaría tan triste como yo pensando que el ejemplo de la Diván no se refleja como idea ni en la sociedad israelí ni en la palestina.

Aquí nos encontramos con las palabras que usted ha pronunciado al hablar del poder moral de la música, ¿qué transcendencia les concede?

El poder moral de la música viene precisamente de lo que antes decía: servir para mejorar la existencia humana, puesto que en la música se deben conseguir cosas que en la vida son imposibles o muy difíciles. Como el rigor, la disciplina y la pasión a las que hacía referencia. Porque te convierten en ser humano al saberlas conjuntar, aunque resulte difícil. En la vida, lo sabemos todos, cuando nos encontramos en una relación pasional perdemos la cabeza y el sentido de la disciplina, algo que en la música debe ser absolutamente indispensable. Por eso debemos aprender de ella. **Habla del dolor y la frustración que hoy sentiría Said. ¿Dónde ve esa falta de respuesta de los dos pueblos?**

En que la situación que se vive entre israelíes y palestinos no es similar a la de los conflictos normales, como los que hemos visto tantas veces en la historia, que se producían entre dos naciones que, después de pelear, siempre acababan encontrando un compromiso. Y es que se pelean por las fronteras, por el petróleo, por el agua o ese tipo de cosas. Pero el conflicto israelo-palestino no es político sino humano. Entre dos pueblos, no naciones, cada cual profundamente convencido de tener el derecho a vivir en el mismo pequeño pedazo de tierra. Por eso no se va a resolver ni militar ni políticamente, sino por la aceptación del otro. No por la tolerancia, que significa que se transige con el otro aunque sea peor o distinto. En este caso estamos hablando de la necesidad de encontrar el sendero que nos muestre que unos y otros tenemos los mismos derechos.

Juan Antonio Llorente

TUDOR®

Gustav Mahler

Jonathan Nott
Bamberger Symphoniker

Gustav Mahler
Symphonie No. 2
Auferstehungs-Symphonie - Resurrection
Bamberger Symphoniker - Jonathan Nott

Gustav Mahler
Symphonie No. 3
Miroslav Fujmura
Bamberger Symphoniker - Jonathan Nott

Gustav Mahler
Symphonie No. 7
Bamberger Symphoniker - Jonathan Nott

Gustav Mahler
Symphonie No. 9
Bamberger Symphoniker - Jonathan Nott

TUDOR 7158 SACD HYBRID

TUDOR 7170 SACD HYBRID

TUDOR 7176 SACD HYBRID

TUDOR 7162 SACD HYBRID

CO-PRODUCTION WITH

BR
KLASSIK

SA
SUPER AUDIO CD
HYBRID

D I V E R D I . C O M

www.tudor.ch • info@tudor.ch

LOS DISCOS EXCEPCIONALES DEL MES DE JUNIO

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



BEETHOVEN: Variaciones Diabelli. Variaciones de Czerny, Hummel, Kalkbrenner, Kreutzer, F. X. W. Mozart y Schubert, e.a. ANDREAS STAIER, fortepiano. HARMONIA MUNDI HMC 902091

Soberana, personalísima versión de las *Diabelli* beethovenianas... Casi cada variación, cada compás dentro de ellas, es un momento único, Extraordinario. E.M.M. Pg. 57



SCHUBERT: Fantasía D. 934. Rondó D. 895. Sonata D. 574. CAROLIN WIDMANN, violín; ALEXANDER LONQUICH, piano. ECM New Series 2223

Magistrales. Lonquich preciso, diamantino, incisivo o confortable, según corresponda; Widmann, variada en colores, con una gama de vibrato interesante y sobresalientemente flexible. J.G.-R. Pg. 66



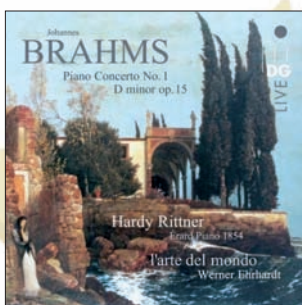
BERLIOZ: Grand messe des morts. ROBERT MURRAY. GABRIELI CONSORT & PLAYERS. CORO Y FILARMÓNICA DE WROCLAW. Director: PAUL MCCREESH. 2 CD SIGNUM CLASSICS SIGCD280

Un acercamiento gigantesco y visionario como la propia obra, que no renuncia a lo terrorífico, pero que no descuida los instantes líricos y los camerísticos. E.M.M. Pg. 58



RENÉE FLEMING. Soprano. *Poèmes.* Obras de Ravel, Messiaen y Dutilleul. FILARMÓNICA DE RADIO FRANCIA Y NACIONAL DE FRANCIA. Directores: ALAN GILBERT Y SEIJI OZAWA. DECCA 478 3500

Voz, potencia y sentido; vibración, alcance, expresión... Bien elegido el título del álbum, porque todo esto es auténtica poesía. S.M.B. Pg. 70



BRAHMS: Concierto para piano y orquesta nº 1 op. 15. Intermezzo op. 119, nº 1. HARDY RITNER, PIANO. L'ARTE DEL MONDO. Director: WERNER EHRLHARDT. MDG SACD 904 1699-6.

Hay grandiosidad y detallismo en esta interpretación, imbuidos de una musicalidad y un servicio a esta tremenda obra inusuales. J.A.G.G. Pg. 58



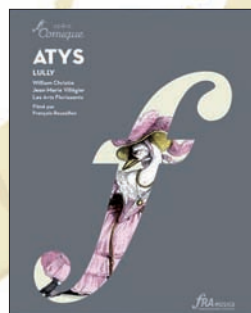
AMOUR, VIENS ANIMER MA VOIX! Obras de Dornel, Campra, Clérambault y Courbois. HUGO OLIVEIRA, bajo. LUDOVICE ENSEMBLE. Director: FERNANDO MIGUEL JALÔTO. RAMÉE RAM 1107

Primera grabación de Ludovice Ensemble, confiemos en que la crisis no aborte una de las eclosiones musicales más seductoras de los últimos tiempos. E.T. Pg. 72



BRITTEN: Serenata para tenor, trompa y cuerdas. Nocturno. FINZI: Dies Natalis. MARK PADMORE, tenor. BRITTEN SINFONIETTA. Directora: JACQUELINE SHAVE. HARMONIA MUNDI HMU 807552.

El tenor aborda con incuestionable magisterio la relación entre verso y solfa. Hay otras versiones excelentes... pero ésta es especial. C.V.W. Pg. 59



LULLY: Atys. RICHTER, D'OUSTRAC, de NEGRI, DANEMAN, AGNEW. CORO Y ORQUESTA LES ARTS FLORISSANTS. Director musical: WILLIAM CHRISTIE. Director de escena: JEAN-MARIE VILLÉGIÉ. 2 DVD FRA MUSICA FRA006

Un documento excepcional sobre la visión que nuestra época deja del arte musical y teatral de la Francia del siglo XVII. P.J.V. Pg. 76



RAVEL: Obras de cámara con violín. SASHA ROZHDESTVENSKI, violín; JOSIANE MARFURT, piano; MICHAL KANKA, violonchelo. PRAGA PRD/DSD 250 286

La excelencia se da a través de una visión analítica que acaso impone Rozhdestvenski. Intimidad, introspección, fuerza expresiva, virtuosismo: una referencia total. S.M.B. Pg. 65



ROSSINI: Le Comte Ory. JUAN DIEGO FLÓREZ, DIANA DAMRAU, JOYCE DiDONATO. CORO Y ORQUESTA DEL METROPOLITAN OPERA HOUSE. Director musical: MAURIZIO BENINI. Director de escena: BARTLETT SHER. VIRGIN 0709599

Uno de los mejores *Ory* que escucharse y verse puedan. Una de las producciones visuales más logradas de los últimos tiempos. F.F. Pg. 77



PIANISTAS DE HOY Y DE AYER

SUMARIO

ACTUALIDAD:

Pianistas de hoy y de ayer 47

REFERENCIAS:

Ravel: Concierto para piano en sol. A.V.U. ... 48

ESTUDIOS:

ICA: Música para ver. E.P.A. 50

REEDICIONES:

Trío de ases. J.G.-R. 51

K. Ferrier: Como un oscuro faro. A.R. 52

Magnificat: De Ockeghem a

Whitecare. A.V.U. 52

Brilliant: Tres épocas, tres óperas. C.V.W. ... 53

W. Kempf: Un poeta del piano. R.A. 54

DISCOS de la A a la Z 56

DVD de la A a la Z 75

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS. 78

El piano no para ni los pianistas tampoco. Los hay que van y vienen, que se marchan de casa y vuelven como hijos más o menos pródigos. Dos años después de haber cambiado Universal por EMI, el chino Yundi —antes Yundi Li y premio Chopin de Varsovia a los dieciocho años— vuelve a Deutsche Grammophon, el sello que le dio la primera oportunidad. Para su retorno grabará un disco con sonatas de Beethoven —*Claro de Luna*, *Patética* y *Appassionata*— que saldrá a finales de año y al que seguirán los conciertos para piano y orquesta del mismo autor.

Una de las revelaciones de los últimos años ha sido el francés Jean-Efflam Bavouzet —artista del año para el jurado de los ICMA— que después de grabar la obra para piano de Claude Debussy —premiada también con el mismo galardón— aborda para Chandos la integral de las sonatas de Beethoven, una cima para la que se diría que está sobradamente preparado. Parece que fue ayer cuando aparecieron aquellas reveladores grabaciones suyas con música de Haydn... Y más Haydn de la mano del versátil virtuoso canadiense Marc-André Hamelin que, con Hyperion, lleva ya tres volúmenes de lo que es de esperar sea también una obra completa. Ambos sellos los distribuye en España Harmonia Mundi.

Y, de los de ayer, aquí están tres de los grandes en reediciones a cargo de la firma británica Regis, distribuida entre nosotros por Diverdi. De Wilhelm Kempff se recupera en un álbum de nueve discos su primera integral —con sonido monaural— de las sonatas de Beethoven. Otro nombre que vuelve es Van Cliburn con el *Primero* de Chaikovsky y el *Concierto* de Schumann acompañado por Fritz Reiner. De Sviatoslav Richter reaparece el legendario recital de Sofía en 1958 con *Momentos musicales* e *Impromptus* de Schubert a los que se suman, ya grabadas en estudio, la *Sonata nº 16* de éste y una selección de *Bagatelas* de Beethoven. Finalmente, una muestra de aquellos inolvidables Vox en los que Alfred Brendel veló sus primeras armas discográficas. Se trata de un disco con el *Concierto nº 3 para piano y orquesta* —Sinfónica de Viena y Heinz Wallberg— y unas cuantas —y raras— variaciones de Beethoven.

Maurice Ravel

CONCIERTO PARA PIANO EN SOL MAYOR

REFERENCIAS

Ravel compone sus dos conciertos para piano, el *Concierto para la mano izquierda* y el *Concierto en sol mayor*, prácticamente al mismo tiempo, aunque las diferencias entre ambos no pueden ser más marcadas: la luz sombría y brumosa del primero frente a la limpieza, la exuberancia y al ánimo festivo del segundo. Dice Paul Crossley que ese doble juego es continuo en la obra de Ravel, que está entre la *Sonatine* y *Miroirs*, o entre *Ma mère l'oye* y *Gaspard de la nuit*. Sea como fuere, los dos conciertos se estrenan en enero de 1932 en ciudades distintas y constituyen, junto con las *Tres canciones de Don Quijote a Dulcinea*, el punto final de la trayectoria de Ravel como compositor, pues a mediados de 1933 llegan los primeros síntomas de disfunción neurológica, y con ellos un silencio que se prolongará hasta el final de sus días.

Decíamos que el *Concierto en sol* muestra un espíritu optimista y festivo: "(...) es un concierto en el sentido más auténtico del término. Entiendo por ello que está escrito en el espíritu de los de Mozart y de Saint-Saëns. La música de un concierto, en mi opinión, ha de ser ligera y brillante, y no tender a la profundidad o a los efectos dramáticos". Son palabras de Ravel en el *Daily Telegraph* en julio de 1931, así recogidas en el libro *Ravel* de Jankélévitch publicado por la Fundación Scherzo. El compositor piensa en dar a la obra el título de *Divertimento*, pero ya vemos que el término "concierto" lleva para él esas connotaciones ligeras y humorísticas. Estamos en 1930 y Ravel se permite jugar con las armonías y con los ritmos, rozar la bitonalidad, acercarse al jazz, ponerse virtuoso y sorprender con sonoridades que parecen un poco impresionistas. Es a estas alturas un orquestador sensacional y un pianista sólo capaz. Inicialmente quiere estrenar él mismo el concierto, para lo que trata de fortalecer su técnica estudiando a Liszt, pero acaba desestimando la idea y la primera en tocarlo

será Margherite Long, profesora del Conservatorio de París, en la Sala Pleyel el 14 de enero de 1932, ahora hace poco más de ochenta años.

El primero de sus tres movimientos, *Allegrement*, presenta varios temas que parecen evocar melodías populares, rasgueos de guitarras españolas y ecos procedentes del *Blues*. Hay una cadencia sutilísima, en la que el canto nace de unos delicados acordes en la mano izquierda mientras se ve acompañado en la derecha de suaves y duraderos trinos. El segundo, *Adagio assai*, vuelve su mirada a la poesía mágica y evocadora de la *Pavana para una infanta difunta*. Con el tiempo veremos que hay en ella más clasicismo que romanticismo. El tercero, *Presto*, es pura alegría y vitalidad, y hace falta una técnica consumada para sacar a relucir toda la música que hay en él. Ese sen-

tienen su indudable valor histórico, entre ellas una muy temprana con Pedro de Freitas Branco (EMI). Pocas conclusiones se pueden sacar de ellas, tal vez una tendencia a volar, a fantasear con la música o a buscar algo de magia con una sonoridad a veces un poco vaga e inmaterial. Hay todavía nubes, una borrosidad que parece seguir la estética de los impresionistas. Será otra francesa, la sensacional Monique Haas, quien en su grabación con Hans Schmidt-Isserstedt (DG, 1948) aporte a Ravel una nueva diafanidad, una luz que disipará muchas sombras. Es muy fácil enamorarse del pianismo de Haas, pero no vamos a extendernos, luego volveremos a ella.

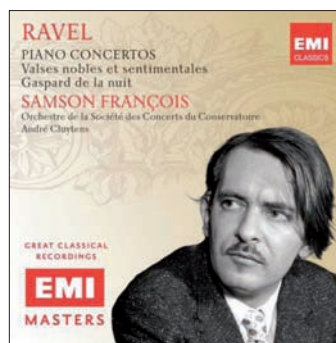
En esa época sobresalen también Robert Casadesus y Vlado Perlemuter: su Ravel es legendario y en él brilla el sonido de la historia. Al primero se puede escuchar con Der-

camente algo que puede parecer cercano a la perfección, o quizás a la verdad.

Casi al mismo tiempo, con la Orquesta del Conservatorio de París, **Samson François y André Cluytens** (EMI, 1959) apuestan por la libertad y la fantasía en un fluir continuo de sorprendentes acentos, matices, *crescendos*, *accelerandos* y resonancias jazzísticas. Flota sobre este Ravel la magia de la improvisación, el ambiente parisino de los años cincuenta, el aroma de otros tiempos. Y pese a ello, no ha perdido en su larga vida ni una pizca de frescura.

Monique, Martha y Alicia

Pero hay entonces, a inicios de los sesenta, algo en este concierto que los intérpretes han dejado un poco de lado: sus raíces mozartianas. Así lo demuestra Monique Haas en 1965 (DG) junto a



tido del humor, esa influencia del jazz, esa luminosidad, esa nostalgia y ese virtuosismo estarán más o menos presentes en manos de unos u otros intérpretes, y así lo trataremos de reflejar en estas líneas.

Los clásicos

Antes de nada, es importante destacar que el disco nos permite conocer cómo ha cambiado la interpretación de este concierto desde el origen de los tiempos hasta nuestros días. Inicialmente las orquestas tienden a sonar grises, como si portaran antorchas de luz tenue, o al menos así nos llegan, y eso no conviene a Ravel. Marguerite Long ha dejado algunas grabaciones de sonido precario que

vaux (EMI, 1956), al segundo con Horenstein (Vox, 1955). Poco después, en 1957, **Arturo Benedetti-Michelangeli y Ettore Gracis** (EMI) se van a Londres a grabar el concierto con la Philharmonia, y de ahí sale un registro que se convertirá enseguida en un gran clásico. Desde un respeto máximo a la partitura, tratada casi como una escritura evangélica, el pianista luce una técnica espectacular que le permite no sólo dar todas las notas con una precisión pasmosa, sino ejercer de inicio a fin un soberano control sobre el sonido. Asombrará este Ravel tan lleno de color en manos de un italiano formado en Italia. No hay accidentes, dudas, desigualdades o debilidades, úni-

Paul Paray en una grabación que añade a la claridad de años atrás un toque aún más límpido y poético, con un *Adagio assai* que es ya puro clasicismo. A la luz de la gran pianista parisina, la llegada de **Martha Argerich y Claudio Abbado** (DG, 1967) se ve como un gesto radical y provocador, pues con ellos vienen la urgencia, la exuberancia y un nuevo virtuosismo. Por supuesto, ninguna orquesta ha sonado hasta ahora con la riqueza de colores y de dinámicas de esta Filarmónica de Berlín, pero es Argerich quien deslumbra al mundo con una sonoridad sensual, sugerente, casi líquida, que emerge amenazante desde la ultratumba después de la

cadencia del primer movimiento para deslizarse por el piano como el agua entre las rocas en el segundo. El Presto, eléctrico y fulgurante (3:47), de un virtuosismo casi salvaje, culmina una grabación que reina sobre sus contemporáneas y sobre otras posteriores, en general más anónimas, como las de Philippe Entremont con Eugene Ormandy (Sony, 1964), Werner Haas con Alceo Galliera (Philips, 1968), la joven Anne Queffelec con Alain Lombard (Apex, 1975), Jean-Philippe Collard con Lorin Maazel (EMI, 1979) o Cécile Ousset con Simon Rattle (EMI, 1990). Sí destaca Aldo Ciccolini en su grabación de 1974 con Jean Martinon (EMI), sobre todo en ese Adagio assai tan a lo Satie, pero parecen tiempos de sequía, de falta de ideas o de exceso de timidez después de aquellos fantásticos años cincuenta y sesenta.

En San Luis, **Alicia de Larrocha y Leonard Slatkin** (RCA, 1991) vuelven a subir el nivel. La gran pianista catalana, en la estela de Monique Haas, recupera para Ravel el espíritu mozartiano desde una elegancia y una tersura únicas. Subyace tras ese pianismo

explosiva grabación protagonizada en 1992 por una jovenísima Hélène Grimaud y Jesús López Cobos al frente de la Royal Philharmonic. Si ella es pura dinamita, sobre todo en algunos momentos del primer movimiento, el zamorano sorprende con una dirección cáustica y brillante que resalta el espíritu más festivo de este concierto. Curiosamente, esta volcánica versión la hemos encontrado dentro de un disco Regis en cuya portada tan sólo se anuncian piezas para piano solo a cargo de Thibaudet. *Cosas veredes, Sancho, que non crederes.*

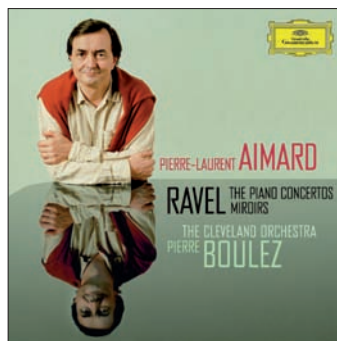
En Cleveland están, naturalmente, **Krystian Zimerman y Pierre Boulez** (DG, 1994). Hay que olvidarse de François, de Argerich, de Abbado, de Alicia y de todo lo visto hasta ahora, pues estamos en un mundo distinto. Boulez sabe que Ravel escribió un concierto "para" y no "contra" el piano, así que en vez de competir con el solista en exuberancia y en virtuosismo trata de clarificar las líneas para permitir a Zimerman mostrar sin estrés su mesurado lirismo y su exquisita musicalidad. Nunca antes los arpeggios bitonales que abren la obra han sonado

cinco años atrás. Después, en 2001, Joaquín Achúcarro graba el concierto con la Sinfónica de Euskadi y Gilbert Varga (Claves) a la vuelta de una gira por Argentina y Chile. El gran pianista vasco aborda la obra con calma, sin prisas, midiendo cada paso, cuidando cada acorde, recreándose en cada armonía, evocando en el lento (10:16) Adagio assai una sensación de melancolía que parecía perdida para siempre. En el Presto (4:03) las da todas, notas repetidas incluidas, pero nunca ha sido Achúcarro un virtuoso, no lo es a los sesenta y nueve, y eso se deja sentir en ese final en el que nos sobrarían algunas durezas puntuales y en el que nos faltaría un poco más de chispa.

Francesco Tristano Schlimé con Mikhail Pletnev (Pentatone, 2005), Yundi Li con Seiji Ozawa (DG, 2007) e Ian Parker con Michael Francis (Atma, 2009) tratan con desigual suerte de aportar una nueva frescura. Son artistas diferentes, jóvenes y muy lejanos ya del mundo que vivió Ravel. Pero enseguida el concierto volverá a brillar a toda luz en manos francesas.

parecer conservador, pues modera notablemente los acentos, los contrastes y los *tempi*, después entendemos que no es su deseo ser el héroe de ninguna película sino, simplemente, jugar con los colores, buscar sonoridades neoimpresionistas, dialogar con Boulez e incluso integrarse en su orquesta como en los viejos tiempos del Ensemble InterContemporain. Naturalmente, si esa orquesta es la de Cleveland, en la que se escucha con total claridad desde la última fusa del clarinete hasta el más delicado *glissando* del arpa, la música misma parece divertirse. Aimard no será intérprete para todos los paladares, Boulez tampoco, pero son dos talentos únicos que suelen desafiar al presente, y casi siempre lo superan.

Terminamos en Watford, donde **Jean-Efflam Bavouzet y Yan-Pascal Tortelier** (Chandos, 2010), con una sensacional Orquesta de la BBC, graban los dos conciertos de Ravel y la *Fantasia para piano y orquesta* de Debussy. Hace tiempo que murieron Long, Casadesu, Perlemuter, François y Monique Haas, el peso de la tradición se siente cada vez menos y apenas que-



aparentemente tan sencillo un arte limpio y depurado merced al cual la música florece con una naturalidad impoluta. Se ha dicho alguna vez que Alicia no tiene entonces la técnica de años atrás, y puede que sea así, pero su Ravel es nítido y resplandeciente, cristalino y etéreo, del azul del cielo. Hoy que no está entre nosotros la escuchamos con gran placer mientras agradecemos que Slatkin y la estupenda Sinfónica de San Luis decidieran seguirla en esa aventura tan límpida y felizmente mozartiana.

Cleveland: un nuevo hito

Antes de ir a Cleveland nos detenemos un poco en la

tan nítidos, ni los trinos de la cadencia tan limpios y a la vez llenos de fantasía, ni las fanfarrias del Presto tan diáfanos. Mil y un sutilezas resplandecen en la orquesta de Boulez, y todas ellas se ven reflejadas en el piano de Zimerman, que toca con la precisión de un reloj suizo y la transparencia de un cristal de Murano.

Los noventa nos dejan otras interpretaciones de valor, empezando por la de Zoltan Kocsis e Ivan Fischer (Philips, 1996), colorista, muy viva y con un Presto vertiginoso (3:39), pero sin olvidar a Thibaudet con Dutoit (Decca, 1995), a Duchâble con Plasson (EMI, 1995) o a Grimaud con Zinman (Erato, 1997), ahora más centrada y comedida que

Ochenta años después

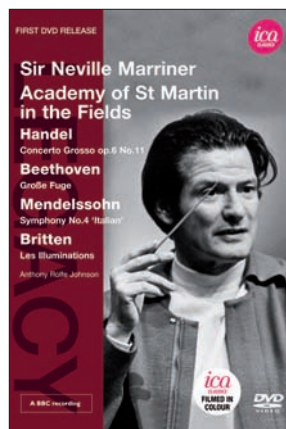
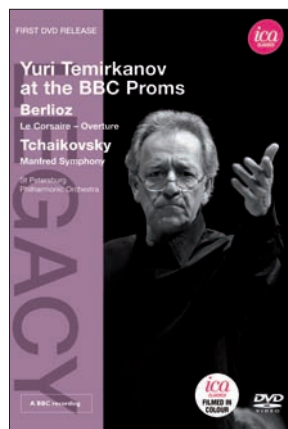
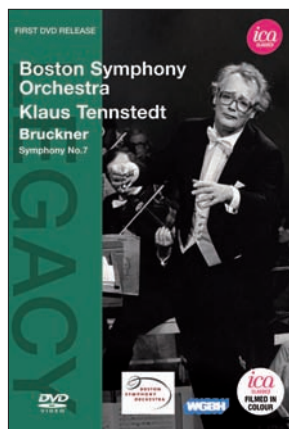
Hay un DVD espléndido que nos muestra a una bellísima Hélène Grimaud junto a Vladimir Jurowski y la Chamber Orchestra of Europe en directo en la Cité de la Musique de París (Ideale, 2009). Su arte mantiene una gran fuerza interior, pero ha ganado en dulzura y vuelo lírico, en paz y armonía. El ruso está asimismo exultante. Es seguramente la mejor opción en imágenes, aunque sabemos que Benedetto-Michelangeli y Celibidache andan también por ahí.

Volvemos a Cleveland para escuchar a **Pierre-Laurent Aimard y Pierre Boulez** (DG, 2010). Si en una primera audición el pianista puede

dan ravelianos de raza. Puede serlo Argerich, aún en activo y con el concierto en su repertorio desde los años cincuenta, o quizás Achúcarro, nuestro gran maestro. En Bavouzet creemos escuchar un poco a todos ellos, a los magos del sonido, a los pianistas diáfanos y a los grandes virtuosos. Oímos ecos jazzísticos, sonos impresionistas, vientos acariciantes, trinos que mueren eternamente. Irradian sus dedos la luz de la historia, y bajo esa luz Ravel se deja ver muy sonriente, pues ochenta años después, en los albores de este nuevo milenio, su música sigue sonando plenamente actual.

ICA Classics

MÚSICA PARA VER



Otro lanzamiento de ICA Classics (distribuidor: Ferysa), en esta ocasión más extenso que el pasado comentado en el nº 273 de SCHERZO. El primero que más me llamó la atención fue la *Séptima* de Bruckner por Klaus Tennstedt al frente de la Sinfónica de Boston (ICAD 5066), recordando los comentarios de Lebrecht en su *Mito del Maestro*, que reproducía los de la prensa local después del primer concierto del director alemán con la *Octava*: "Bruckner – Tennstedt – Boston Symphony – Una vez en la vida". Todos los que lo oyeron así lo confirmaron; Ellen Pfeiffer, del *Boston Herald American*, dijo que había sido la experiencia musical más sublime de su vida. Parece haber testimonio grabado y filmado de este acontecimiento. Pero el concierto que ahora nos trae este DVD es uno posterior, concretamente del 5 de noviembre de 1977, o sea, tres años después de la presentación de Tennstedt en los EEUU, y la obra interpretada, como hemos dicho, es la *Séptima*. Y este día, desgraciadamente, no se produjo el milagro. La versión es muy notable, como no podía ser menos con semejantes orquesta y director, hay momentos en el Adagio de candente expresividad, la orquesta se muestra en excelente forma, y el conjunto es coherente y equilibrado, pero la línea que separa lo muy bueno de lo excepcional, no se atraviesa. Y el resultado es una interpretación de lujo, brillante y muy bien tocada, pero algo rutinaria, sin aportar nada especial a lo dicho por otros grandes brucknerianos.

Para los seguidores de director y orquesta puede valer, e incluso se puede recomendar para los que no conozcan la obra, además notablemente grabada y filmada. Pero a Tennstedt se le podía haber pedido más y, francamente, esperábamos otra cosa, hasta tal punto que el oyente acaba un tanto decepcionado después de ver este documento. En fin, quedamos a la espera de esa mítica *Octava*.

El siguiente DVD es uno de Yuri Temirkanov y su Filarmónica de San Petersburgo en los Proms con la interpretación de la *Sinfonía Manfred* de Chaikovski, además de la obertura de *El corsario* de Berlioz y varias páginas breves de propina (ICAD 5065). El director, ya conocido por el público español después de numerosas actuaciones en nuestras salas de conciertos, extraordinariamente teatral, gesticulante y de mímica bastante exagerada, no obstante consigue transmitir al espectador la atormentada personalidad del héroe romántico de Byron, torturado por el amor incestuoso y culpable por su hermana Astarté, aparte del matiz del amor homosexual reprimido y nunca expresado que, angustiado, Chaikovski refleja en su obra. Esta problemática está expuesta magníficamente por Temirkanov, que si bien no logra el *fuoco* y la intensidad desgarrada de Markevich en su insuperable versión (actualmente disponible en la colección de EMI Grandes Directores del siglo XX), sí consigue emocionar e hipnotizar al oyente con esta traducción. El agradecido público de los Proms responde enfebreci-

do a tan estupenda versión, y Temirkanov y su orquesta les compensan con varias propinas (Chaikovski, Elgar y Prokofiev) recogidas también en este DVD. En este caso, documento muy recomendable.

Sir Neville Marriner y su Academia de St Martin in the Fields protagonizan el siguiente DVD (ICAD 5064) con grabaciones de conciertos celebrados en distintas fechas y salas. Muy agradable velada, con mucho interés en la traducción de las dos páginas de Haendel (*Llegada de la Reina de Saba* y *Concierto grosso, op. 6, nº 11*) grabadas en la St. John's Smith Square de Londres en mayo de 1974, con sir Neville dirigiendo desde su atril de concertino en las dos citadas páginas barrocas, vibrantes, vigorosas y extraordinariamente tocadas. Sigue una *Gran fuga* de Beethoven en arreglo para orquesta de cuerda del propio Marriner (trabajo que, por cierto, no se diferencia mucho del habitual de Weingartner) y que las cuerdas de la Academia tradujeron impecablemente el 25 de agosto de 1975 en el Royal Albert Hall dentro de uno de los acostumbrados Proms. De otro de los Proms, concretamente del 12 de agosto de 1983, es la *Italiana* de Mendelssohn que viene a continuación, en general notablemente tocada, aunque con un punto de tosquedad y rutina y algo de emborronamiento en los *tutti* del movimiento final. Para finalizar, *Les illuminations* de Britten, del mismo concierto que la obra anterior, donde intervino el tenor Anthony Rolfe-Johnson, de canto seguro, expresivo e idiomático

para traducir los poemas de Rimbaud en los que se basa esta obra. Esta recreación es, a juicio del firmante, junto a las dos obras de Haendel, lo más atractivo de este DVD.

La Sinfónica de Boston vuelve a aparecer en dos DVDs más con dos de sus directores titulares, el acostumbrado Charles Munch en primer lugar, con un peculiar programa que seguramente hará que los filólogos aparten la mirada con desprecio: tres números de la *Música acudática* de Haendel, y las *Sinfonías "Linz" y "Praga"* de Mozart en conciertos celebrados en 1958, 1959 y 1960 (ICAD 5057). Aun a sabiendas de que será condenado a las llamas del infierno por la parroquia purista, hay que decir que los tres números de la *Water Music* (arreglo de sir Hamilton Harty de 1922 para orquesta moderna) son tres fantásticas piezas tocadas con una convicción, brillo, vivacidad y mordiente que entusiasmarán a cualquiera que no se deje engatusar por la rígida ortodoxia barroca. Si además tienen en cuenta la maravillosa orquesta (trompas y cuerdas espectaculares), poco más hay que añadir. Los dos Mozart son mucho más apropiados, incluso teniendo en cuenta ciertos detalles estilísticos que no serían de recibo en una interpretación de hoy (hay exceso de vibrato y portamentos que ahora mismo sonarían algo pasados). Pero Munch (que sólo grabó para el disco comercial dos páginas de Mozart, la obertura de *Las bodas de Figaro* y el *Concierto de clarinete* con Benny Goodman) nos seduce con estas interpretaciones apasionadas,

vibrantes y fenomenalmente tocadas, ciertamente un placer poder oír a una orquesta así tocar Mozart con tal convicción. El sonido y la imagen son

prácticamente un desconocido para nuestros lectores, titular de la Sinfónica de Boston durante tres temporadas (1969-1972), entre Leinsdorf y Ozawa, y artifice de algún disco memorable como su ciclo Beethoven con la Sinfónica de Pittsburgh (recuerdo haberlo visto por casa de mis padres, pero de esto hace ya muchos años, con esto quiero decir que ya entonces estaba publicado en España) o su fenomenal versión para Deutsche Grammophon de *Los planetas* de Holst con la Sinfónica de Boston (actualmente disponible en la colección *The Originals*). De este buen Maestro nos llegan ahora una *Sinfonía* de Haydn (la n.º 55) y dos de Beethoven, *Séptima* y *Octava* en conciertos dados en 1969, 1970 y 1962, los dos primeros filmados en color y sonido estéreo, todos con la Sinfónica de Bos-

ton. Bonito el Haydn, interpretado correctamente con una formación reducida que incluye un clave, espontánea, ligera y natural, que podría pasar por alguna interpretación de las hechas décadas más tarde. La *Séptima* y *Octava* de Beethoven, frescas, ligeras, convincentes y muy musicales, son dos buenos bocados para degustadores sinfónicos, y que sin duda les pasará como al que suscribe, que los que tengan cierto rodaje las apreciarán mejor con más años que cuando eran jóvenes. Por tanto, conciertos muy recomendables, bien grabados y filmados, posiblemente el primer testimonio cinematográfico de este excelente director.

El lanzamiento termina con el Cuarteto Amadeus interpretando el *Cuarteto Emperador* de Haydn y los K. 428 y 465 de Mozart en conciertos de 1980, 1982 y 1962 (ICAD 5056). Las interpretaciones, espontáneas y muy apasionadas, no son, sin embargo, de las mejores de este magnifi-

co cuarteto, sobre todo las dos hechas en la década de los ochenta. El Amadeus tiene en sus registros para el sello amarillo muestras incomparablemente mejores que las que aquí podemos ver y oír, de afinación discutible y no adecuadamente conjuntados. Estos defectos, sin embargo, no obstan para que el oyente acostumbrado a la música de cámara disfrute ampliamente con este programa, siempre teniendo en cuenta que el propio Amadeus, por no hablar del Italiano, del Tokio o del Alban Berg, han brillado más y mejor con las obras citadas. Puede valer para incondicionales de este cuarteto o para los que los quieran verlos en plena acción en estos conciertos ingleses (celebrados en Newport y Londres).

En suma, el que suscribe se quedaría con Temirkanov y Munch, y también con el Britten de Marriner. Del resto, léase lo que antecede.

Enrique Pérez Adrián

adecuados para esos años. Un concierto, en definitiva, que se puede oír a menudo sin que nos rechinen los dientes por ciertos detalles del pasado.

William Steinberg (1899-1978) es el siguiente director,

Cuarteto Talich, Cuarteto de Leipzig, Cuarteto Mosaïques

TRÍO DE ASES

MOZART: Cuartetos (Integral). CUARTETO TALICH. 7 CD LA DOLCE VOLTA LDV100.6 (Harmonia Mundi). 1983-1985. 448'. DDD. PN

Cuartetos Haydn. Cuartetos Prusianos. CUARTETO DE LEIPZIG. 5 CD MDG 3071722-2 (Diverdi). 1999-2003. 323'. DDD. PN

HAYDN: Cuartetos op. 77. MOZART: Cuartetos K. 464, 465. BEETHOVEN: Cuartetos op. 18, n.ºs 1 y 4. SCHUBERT: Cuartetos n.ºs 1, op. 125 D. 87 y n.º 13, op. 29 D. 804 "Rosamunda". MENDELSSOHN: Cuartetos opp. 12 y 13.

CUARTETO MOSAÏQUES. 5 CD NAÏVE E8935 (Diverdi). 1996-2005. 319'. DDD. PN

Trío de ases. ¡Menuda remesa de joyas! Como diría aquél, tres cajas con grabaciones de esas por las que uno se pasaba meses suspirando delante del escaparate —cuando todavía existían escaparates con discos.

Estilos y estéticas diferentes, épocas de grabación también dispares y, sin embargo, las tres con varias cosas en común. En primer lugar, su

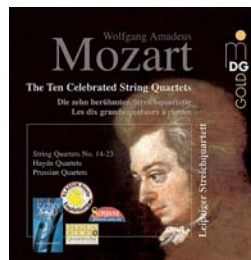
extraordinario nivel interpretativo y técnico. Los arcos de estos conjuntos responden

a una concepción variada desde el punto de vista sonoro pero todos ellos gozan de un inmaculado nivel de expresión. Se podrá preferir el brillo satinado de los Talich, la garra luminosa de los Leipzig o la vaporosa exuberancia de los Mosaïques o, mejor aún, preferirlos todos, pero cada uno en su ámbito es irreproachable. El segundo aspecto en común a todos ellos es su equilibrio entre expresividad y objetividad. El Mozart del Talich resulta, con la perspectiva de los casi treinta años transcurridos desde su grabación, un prodigioso ejercicio de equilibrio entre la mesura racional y el impulso vitalista. Escuchados comparativamente con los jóvenes de Leipzig, más sanguíneos y palpitantes, se pone de manifiesto todo lo que vino

en las décadas posteriores en cuanto a inmediatez de respuesta, pero en ambos casos la comunicatividad está a flor de piel, sin perder en ningún momento la claridad de objetivos. Junto a ellos, la óptica del Mosaïques aporta el elemento histórico que complementa y redondea una panorámica global. En tercer lugar, dentro de las virtudes comunes a estas tres excepcionales propuestas, hay que citar su adecuación estilística y su exquisitez en el tratamiento del texto. Cada uno en su lugar, la variedad de lecturas que nos permiten hacer de una misma partitura ofrece la posibilidad de establecer una comparativa jugosa, irresistible para todo aquel que no pretenda una única verdad sacrosanta y, por el contrario, disfrute con el contraste de

ópticas. La elegancia del Talich será el punto de referencia al que oponerle los muchos atrevimientos del Leipziger y la frescura del Mosaïques. En cuanto al contenido, si bien la caja de los Mosaïques no permite obviamente entrar a fondo en Mozart, más allá de una cata deliciosa, como sí las otras dos, nos ofrece en cambio la posibilidad realizar un recorrido por la base generatriz del cuarteto de cuerdas como forma. En ese sentido, la variedad evolutiva es un factor a valorar en esta colección. Sea como sea, tanto si se quiere un *todo* Mozart, un *casi todo* o un Mozart *antes, durante y después*, con los tres cofres, en conjunto o por separado, podrán pasarse horas gozando.

Juan García-Rico



Decca

COMO UN OSCURO FARO



KATHLEEN FERRIER, contralto.

Edición del centenario.

Obras de Gluck, Mahler, Pergolesi, Bach, Schumann, Brahms, Chausson, Wolf, Britten, Haendel, e.a.

14 CDs + 1 DVD DECCA 478 3589 (Universal). 1946-1953. **PN**

En 2004 hacíamos en estas páginas la recensión crítica de un álbum dedicado a la cantante, la última gran contralto de la historia. Loábamos la iniciativa de Decca, que reunía algunas de las grandes interpretaciones que la artista había grabado para el sello. Hoy, con motivo del centenario de su nacimiento, nos encontramos con esta nueva caja, que aglutina todas las tomas incluidas en aquella

publicación, a las que se han añadido otras de obras que se habían editado por separado; todas ellas provenientes de antiguas incisiones en vinilo.

Hemos de remitirnos pues a nuestra nota crítica de aquella época en la que nos hacíamos lenguas de las calidades de las interpretaciones de la artista, a veces grabada en condiciones técnicas muy pobres,

aunque esa voz milagrosa siempre saltaba por encima de dificultades de este tipo y brillaba como un oscuro faro en el más maravilloso firmamento. Recordemos sus valores: timbre, en efecto, penumbroso, denso, sutilmente coloreado al pastel o al óleo, de tintes umbríos, profundos. Prodigioso sentido del fraseo, cálido más que sensual, atinada regulación de intensidades en busca del matiz más inapreciable y de una articulación suave y precisa. Por otro lado, estaba la emoción que salía de aquella garganta, de aquel corazón, de aquella alma. Escuchar a Ferrier era un acto de fe convencida y una manera de sortear tantas cosas desagradables de este mundo.

No importa que hayamos oído una y mil veces su *Orfeo* gluckiano, sus *Cuatro cantos*

serios de Brahms, su esplendorosa versión del ciclo *Amor y vida de mujer* de Schumann; y tantas y tantas interpretaciones inolvidables que vuelven a lucir en esta publicación conmemorativa. Señalemos las novedades que hay en ella respecto a la edición en 10 CDs de 2004. Se incluye, y era algo que echábamos en falta en aquel álbum, la célebre *Canción de la tierra* dirigida por Bruno Walter en Viena, con un esforzado, aunque siempre gran artista, Julius Patzak. ¡Qué les voy a contar de nuevo de esa despedida, de ese *Ewig*, que se diluye paulatinamente en el éter, que se une a todas las cosas de la creación en un nirvana único! No es de extrañar que después de una interpretación de la obra en Edimburgo, unos años antes, Walter se pusiera a llorar como una magdalena al término del concierto. Ya lo contábamos en aquella ocasión.

Aparecen asimismo en la caja la *Segunda Sinfonía* de Mahler, en la histórica interpretación dirigida por Klemperer en Ámsterdam en 1951. *Ulrich* está dicho con la esperada hondura. Lo mejor, porque el resto no está a su altura. Klemperer lo haría mejor años más tarde con la Philharmonia. La grabación es muy deficiente. Muy refrescantes, tampoco con muy buen sonido, los *Liebeslieder-Walzer* op.

52 (más el n° 15 de propina de la otra colección, la op. 65). Al lado de Ferrier, nada menos que Patzak, Irmgard Seefried y Horst Günter. Piano a cuatro manos de Clifford Curzon y Hans Gal. Proviene del Festival de Edimburgo de 1952. Más novedades: La *Sinfonía de Primavera* de Britten, autor que, curiosamente, no aparecía en la publicación de 2004. Gran interpretación ya conocida que recogía el estreno mundial de la obra en Ámsterdam el 14 de julio de 1949 bajo la dirección de Eduard van Beinum.

Dos cantatas de Bach, la *BWV 11* y la *BWV 67*, en interpretaciones globalmente discutibles a las órdenes de Reginald Jacques, de 1949, que se publican por vez primera en CD, completan los 14 discos. Aunque hay todavía una sorpresa final: un DVD titulado *Kathleen Ferrier. An ordinary Diva*. Un documental dirigido por Suzanne Philips en el que aparecen los allegados, varios especialistas y cantantes, entre ellos Janet Baker. Una muy bella y a veces poética evocación con algunos extras. Solamente en inglés, sin subtítulos. El libreto que acompaña al álbum es bastante completo, con artículo de Paul Champion y todos los textos, traducidos, cuando no están en esta lengua, al inglés.

Arturo Reverter

Decca, Deutsche Grammophon

MAGNIFICAT: DE OCKEGHEM A WHITACRE

Bajo el título *Magnificat: 500 Years of Choral Masterworks*, Universal ha echado mano de los fondos de sus casas Decca y Deutsche Grammophon para proponer en cincuenta discos una posible historia de la música coral desde los tiempos de los grandes renacentistas hasta nuestros días. Andrew Stewart escribe en el cuadernillo interior un magnífico artículo que desarrolla con gran lucidez ese itinerario, y no importa demasiado que después en la antología haya unas u otras ausencias, pues eso es inevitable, doscientos discos serían también insuficientes para hacer justicia a la historia.

Ahora bien, es verdad que el repertorio de los siglos XV y XVI tiene una presencia excesivamente testimonial que podría infravalorar el sitio de Josquin, Tallis, di Lasso y otros tantos en ese posible itinerario; tan sólo Ockeghem (*Réquiem*, con The Clerks' Group y Edward Wickham), Palestrina (*Missa Papae Marcellini*, con el Coro de la Abadía de Westminster y Simon Preston), Byrd (Misas y fantasías con The Cardinall's Musick y Andrew Carwood) y Victoria (el *Officium defunctorum* de 1605 con el Gabrieli Consort y Paul McCreesh) ocupan espacios acordes a su colosal estatura artística.



Después de Monteverdi (las *Vespro della Beata Vergine* de Gardiner) la compilación pasa por Schütz, Charpentier, Purcell y Vivaldi (Preston,

Minkowski, Hogwood, Hill y de nuevo McCreesh entre sus defensores) para detenerse en la figura de Johann Sebastian Bach, para el que reserva siete

discos y medio. El protagonismo vuelve a recaer en Gardiner, el Coro Monteverdi y los English Baroque Soloists, que se hacen cargo de *La pasión según san Juan*, la *Misa en si menor* y de una serie de cantatas, pero ahí están, con instrumentos modernos, Peter Schreier con la Kammerorchester Carl Philipp Emanuel Bach en el *Magnificat en re mayor* y Riccardo Chailly en *La pasión según San Mateo* al frente de la Orquesta de la Gewandhaus y los coros de niños de Tölz y Santo Tomás de Leipzig.

Gardiner, McCreesh, Hogwood, Pinnock y Marriner siguen asegurando la excelencia en Haendel (*El Mesías*, *Israel en Egipto*), Haydn (*La Creación*, *Missa in angustiis*), Mozart (*Gran Misa en do menor*, *Misa de Coronación*, *Réquiem*) y Beethoven (*Missa solemnis*) para dar paso, a par-

tir del *Stabat Mater* de Rossini con Carlo Maria Giulini, a interpretaciones en las que se hace patente una mayor diversidad de criterios. De esta forma, al lado del *Elías* de Mendelssohn con Paul Daniel y la Orquesta del Siglo de las Luces, de *La Crucifixión* de John Stainer en las voces del Choir of St John's College de Cambridge (George Guest) o del *Réquiem alemán* de Brahms con Gardiner, el Coro Monteverdi y la Orquesta Revolucionaria y Romántica, tenemos a Charles Dutoit en *La infancia de Cristo* de Berlioz, a Georg Solti en el *Réquiem* de Verdi, a Claudio Abbado en Schubert, a Eugen Jochum en Bruckner o a Myung-Whun Chung en Fauré.

Y así se llega al siglo XX, donde los caminos se multiplican aún más para dar cabida a obras como la *Octava* de Mah-

ler (Solti), la *Misa glagolítica* de Janáček (Kempe), la *Missa brevis* de Kodály (Heltay), *El festín de Belshazzar* de Walton (Littton), *El sueño de Geroncio* de Elgar (Britten), las *Vísperas* de Rachmaninov (Korniev), la *Sinfonía de los Salmos* de Stravinski (Boulez), *Carmina Burana* de Orff (Thielemann), el *Réquiem* de Duruflé (Chung), el *Gloria FP 177* y el *Stabat Mater FP 148* de Poulenc (Dutoit) o el *Réquiem de Guerra* de Britten (Britten). Aún más cerca de nosotros, el británico Michael Tippett y el norteamericano Eric Whitacre tienen cada uno un disco; el último de todos, el quincuagésimo, se lo reparten Barber, Pärt, Górecki, Ligeti, Messiaen, Duruflé y Tavener. Y de propina, un CD ROM que contiene todos los textos cantados en su lengua original y en su traducción al inglés.

Ya habrá visto el lector atento que hay en esta compilación algunos registros clásicos que ya han sido reeditados en distintas ocasiones. Ninguno de ellos está aquí de más, aunque siempre puede haber alternativas según los personales gustos, preferencias o simpatías. Otros echarán en falta una mirada amplia a los primeros polifonistas, otros una mayor presencia de la música francesa, y otros quizás una selección más equilibrada y no tan centrada en los grandes compositores. Estas antologías tienen esas cosas, un componente inevitable de subjetividad. Aun así, esta caja se puede recomendar abiertamente con la certeza de que cualquiera que se haga con ella tendrá en sus manos unas cuentas horas de buena música.

Asier Vallejo Ugarte

Brilliant

TRES ÉPOCAS, TRES ÓPERAS



Interesante el mini-lanzamiento que propone este mes la firma Brilliant (distribuidor Cat Music) dentro de su colección de ópera. Se trata de la recuperación de tres grabaciones que en su día fueron recibidas con más o menos entusiasmo y que ahora, a precio baratísimo, permiten a los aficionados juzgarlas —y disfrutarlas también— sin miedo. *The Fairy Queen* de Purcell nos llega en una grabación en vivo procedente del Festival de Rávena de 2001 y que fuera publicada después por la firma Arts. Su responsable es Ottavio Dantone, lo que representa garantía de probidez estilística de un lado —con la formidable Accademia Bizantina y las New English Voices— y, del otro, una alternativa latina, por así decir, a las versiones hasta entonces canónicas, en cabeza de Pinnock, Gardiner, Christie, Norrington y Harnoncourt,



es decir, una verdadera barrera casi infranqueable. Sin embargo, Dantone se rodea de un buen equipo de cantantes —con un estupendo Michael Bundy y una muy adecuada Carolyn Sampson, aunque no llegue a las calidades de la Von Otter con Pinnock, en cabeza— una estupenda orquesta y unos coros más que solventes para firmar una alternativa perfectamente válida, tan buena como muchas de las anteriores, con ese toque septentrional, un punto pimpante, que tan bien le va muchas veces a estos barrocos y, por todo, plenamente disfrutable (2 CD 94221).

La *Armida* de Rossini pide en su reparto cuatro tenores y en 1992, para la firma Frequenz primero y Arts después, Claudio Scimone dispuso de algunos de los que —junto a Rockwell Blake— estaban recuperando las maneras filológica-



mente auténticas del bel canto: Chris Merritt, William Matteuzzi y Bruce Ford. Ya sabemos que entonces la belleza tímbrica dejaba paso en nombre de la autenticidad a una solvencia técnica y a una consideración, por ejemplo, de las cadenzas, que obligaban más a lo veraz que a lo bello. Los tres aquí reunidos cumplen con las dos cosas pero es Matteuzzi quien se lleva la palma porque Merritt andaba ya un poco cansado. Cecilia Gasdia es una Armida más voluntariosa que brillante, a la que le falta el punto de calidad tímbrica que le hubiera hecho bordar un papel, no lo olvidemos, difícilísimo. Muy buena en líneas generales — falta un poco de nervio a veces— la dirección de Claudio Scimone a unos Solisti Veneti que suenan estupendamente (2 CD 94222).

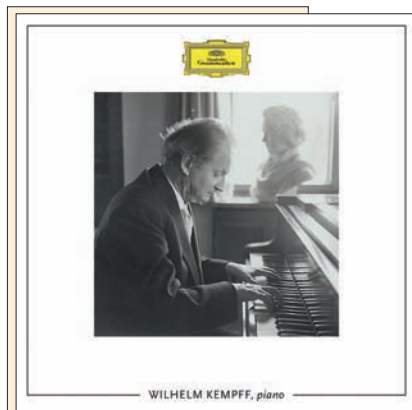
Y, finalmente, un *El caba-llero de la rosa* de Richard

Strauss dirigido por Edo de Waart y grabado por Philips en el Festival de Holanda de 1976, que no ha hecho demasiada buena carrera desde su aparición pero que no deja de tener sus aspectos positivos. El primero el maravilloso Octavian de Frederica von Stade, una de las mejores y más exquisitas mezzos de aquellos años junto a la demasiado olvidada Yvonne Minton —que hiciera el mismo papel en la referencia firmada por Solti para Decca. La Mariscala de Evelyn Lear y la Sophie de Ruth Welting no tienen una personalidad comparable a otras grandes intérpretes del papel. Bastin, por su parte, demuestra, como siempre, lo buen cantante que ha sido y resuelve con expresividad sus problemas de tesitura como Ochs. Un joven José Carreras presta todo el esplendor de su voz de entonces al Tenor Italiano. De Waart hace un excelente trabajo al frente de una buena orquesta como la Filarmónica de Rotterdam. No se trata de una versión señera —ahí están para eso Solti, Karajan, Kleiber o Bernstein— pero su escucha no sólo no le estorbará a nadie sino que le dará la oportunidad —sólo por eso valdría la pena— de escuchar a un Octavian antológico (3 CD 9248).

Claire Vaquero Williams

Wilhelm Kempff

EL POETA DEL PIANO



WILHELM KEMPPF, piano.
Las grabaciones para piano solo.

Obras de Bach, Beethoven, Brahms, Chopin, Liszt, Mozart, Schubert y Schumann.

35 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON
479 0014 (Universal). 1950-1980.  PM

Wilhelm Kempff (1895-1991) fue uno de los grandísimos pianistas del siglo XX. Su carrera comenzó en 1916, duró seis decenios largos y alcanzó sus cotas más altas entre los años 30 y 60. Sus grabaciones más conocidas a solo, a dúo o en trío, y con orquesta, realizadas para Decca y DG, datan de los años 50 y 60; el sello alemán reedita hoy buena parte de ese legado en una caja de 35 CDs. Las limitaciones de extensión en esta reseña apenas permiten una somera descripción del contenido y una valoración sucinta, sin entrar en los detalles que interpretaciones de tan alta calidad merecen.

Los 4 primeros CDs están dedicados a Bach e incluyen las *Variaciones Goldberg* —sin ornamentaciones— y 24 de los 48 preludios y fugas del *Clave bien temperado*, 19 del libro primero y 5 del libro segundo, más la *Suite inglesa n.º 3*, la *francesa n.º 5*, y numerosas transcripciones, muy bellas, realizadas por el propio pianista. Por supuesto, las interpretaciones son ajenas a los criterios historicistas, pero asombra cómo Kempff desentraña el contrapunto bachiano, matizando y equilibrando los planos dinámicos mediante una ilimitada capacidad para dar color diferente a cada voz. También admiran la lógica y la

claridad con las que expone la arquitectura de la obra y, en todo momento, la mágica belleza del sonido, transparente, ingravido, que no parece proceder de un instrumento de teclado. Se incluyen tres obras de Bach para órgano, dos corales y la *Passacaglia y fuga en do menor*, interpretadas por Kempff en el órgano de la catedral de la Paz en

Hiroshima.

Los discos 5 a 14 contienen la segunda colección completa grabada por Kempff para DG de las 32 *Sonatas* de Beethoven, fechada en los años 60; la primera data de los 50, aunque ya en los años 30 y 40 Kempff había grabado una casi-integral. Como interpretación, se suele valorar más la primera; como grabación es preferible la incluida en esta caja que, en todo caso, es una de las mejores versiones existentes. Salvo excepciones contadas, en las que Kempff queda algo corto de aliento o menos inspirado de lo habitual (final de la *Hammerklavier*), la calidad va de lo muy bueno a lo excepcional. Kempff no era impecable en la ejecución —aun en sus mejores conciertos podía haber accidentes— pero fue siempre maestro indiscutible en la arquitectura beethoveniana, que en sus manos suena, invariablemente, tan rigurosa y lógica como fluida y cantable —sin barras de compás— y se nos aparece esbelta y elegante como nunca. Cada sonata que-

da expuesta con la máxima naturalidad, con la sonoridad óptima y centrada estilísticamente a la perfección. El control del ritmo y del pulso es impecable y la capacidad para variar timbre y dinámica depara al oyente constantes sorpresas: el sonido de Kempff no era poderoso pero sí muy rico de matices. En suma, Kempff poseía un dominio técnico completo pero sin ostentación alguna. Huelga decir que su visión no agota a Beethoven y los ciclos de Arrau, Backhaus, Brendel o Gulda y el inconcluso de Gilels ofrecen otras perspectivas, que se amplían aun más con las versiones aisladas de Richter, Serkin, Solomon y Pollini, de los que no existe ciclo completo. Pero Kempff sigue siendo, medio siglo después, una referencia absoluta para Beethoven. Variaciones, bagatelas, rondós y la bella *Para Elisa* completan un legado impecadero.

Los CDs 15, 16 y 17 ofrecen un Brahms admirable de principio a fin, no solo los últimos *Opp. 116 a 119* —cosa previsible— sino también la *Tercera Sonata*, las *Baladas op. 10* y unas magistrales *Variaciones Haendel*. La música de Chopin ocupa los CDs 18 y 19: las dos grandes *Sonatas*, los 4 *Impromptus* y otras piezas. Los pianistas alemanes rara vez fueron grandes chopinianos: ¿era Kempff una excepción a esta regla? Yo diría que sí, sin pretender situarlo a la altura inaccesible de Rubinstein. Muy hermoso el CD 20 dedicado a Liszt, que sabe a poco: poético y cantado con prodigioso sonido. Brendel hablaba maravillas del arte de Kempff, y de su Liszt

en particular. También sabe a poco el CD 21 con dos *Sonatas K. 310 y K. 331* (la de la marcha turca) y dos *Fantasías* de Mozart.

Los CDs 22 a 30 contienen música de Schubert. La colección de *Sonatas* tuvo importancia histórica cuando DG la publicó a finales de los 60 y abrió la puerta a Brendel, Badura-Skoda, Lupu o Zacharias (y no olvido a Richter ni a Serkin, ni a Pires) que, en estos 40 años transcurridos, han profundizado más en esta música. No siempre aparece en este ciclo el mejor Kempff: por ejemplo, la última *Sonata D. 960* era mucho más inspirada en el registro de comienzos de los 50 para Decca, y algunas grabaciones en vivo de los años 60 (BBC Legends) muestran un potencial mucho más rico en estas obras. No obstante, Kempff deslumbra con su elocuente sencillez y su inspiración en las *Sonatas* más tempranas, en los *Momentos musicales* y en las tres series de *Impromptus D. 899, 935 y 946*, bellísimos sin excepción. Los CDs 31 a 34 están dedicados a la obra de Robert Schumann: maravillosas *Papillons*, *Escenas de niños*, *Arabesca*, *Escenas del bosque*, *Tres Romanzas op. 28* y *Sonata op. 22* alternan con versiones desiguales, no siempre inspiradas, del *Carnaval* o de la *Kreisleriana*, en las que el reflexivo Eusebius desplaza al arrebatado Florestán y en donde, sin embargo, nunca faltan los toques del genio. El último CD incluye cuatro breves registros de los años 30 y otros que recogen la voz del propio Kempff.

Por tanto, una colección de extraordinario valor musical, que es de esperar continúe con la edición de las grabaciones de conciertos con orquesta, de cámara y de los registros monoaurales para Decca de los años 50. Los de esta caja son estereofónicos en la casi totalidad, y restituyen perfectamente el inigualable sonido de Kempff. Se incluye un folleto con un artículo de presentación de Gregor Wilmes en alemán, traducido a inglés y francés. Precio muy atractivo, inferior a los 3 euros por CD. Recomendación plena.

Roberto Andrade



GIJÓN **MÚSICA ANTIGUA**

XV Festival / I Concurso Internacional de Música Antigua

Gijón/Xixón. 7 al 14 de julio de 2012

Cultura y Educación



Teatro Jovellanos

www.musicaantiguagijon.com / info@musicaantiguagijon.com

JUANA DE ARCO

Músicas para una gran epopeya
que cambió el destino de Francia
**HISTORIA, MITO Y LEYENDA
DE LA DONCELLA VISIONARIA**

Montserrat Figueras

Louise Moaty, René Zosso, Manuel Weber

La Capella Reial de Catalunya

HESPÈRION XXI

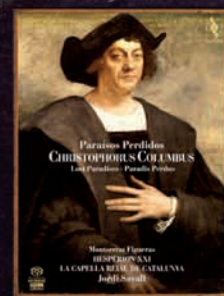
Jordi Savall



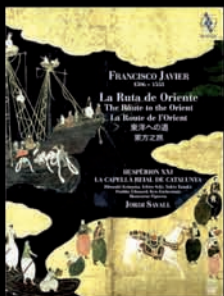
Miguel de Cervantes
DON QUIJOTE DE LA MANCHA

EL GRAN ARTE DE LA EDICIÓN DISCOGRÁFICA **ESCUCHARÁS LA HISTORIA**

COLECCIÓN DE CD-LIBROS EN ALIA VOX



Paraísos Perdidos
CHRISTOPHORUS COLUMBUS



FRANCISCO JAVIER
LA RUTA DE ORIENTE



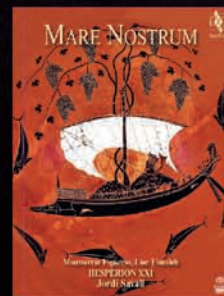
EL REINO OLVIDADO
La tragedia cártara



DINASTÍA BORGIA
Iglesia y poder en el Renacimiento



JERUSALEM
La ciudad de las dos paces: la
paz celestial y la paz terrenal



MARE NOSTRUM
Oriente-Occidente:
Diálogos

DISCOS

CRÍTICAS de la A a la Z

BALADA:**Caprichos n.ºs 1 y 5. Una pequeña música nocturna en**

Harlem. Reflejos. TATIANA FRANCO, flauta; BERTRAND PIÉTU, guitarra; ALDO MATA, violonchelo. ORQUESTA DE CÁMARA IBÉRICA. Director: JOSÉ LUIS TEMES.

NAXOS 8.572625 (Ferysa). 2010. 73'.

DDD. **PN**



El compositor barcelonés Leonardo Balada no sólo es uno de los más prolíficos de nuestro país en el siglo XX y lo que va del XXI, es también uno de los más interpretados, grabados y aplaudidos en su país natal, España, y en el de su adopción, los Estados Unidos de Norteamérica. Y ello se debe por un lado a la variedad de su obra, no ajena a género alguno, y además a una formación muy sólida plena de imaginación sonora, tan fértil en lo expresivo y dramático como personal en cuanto ha emprendido y realizado.

El sello Naxos, que viene recogiendo una parte sustancial de su amplísima obra, nos presenta ahora cuatro composiciones, la más antigua de las cuales se titula *Reflejos* (1987), pieza escrita para quinteto de cuerdas y flauta no solista, aunque más adelante pasó a interpretarse con orquesta de cuerdas. Honda y triste en su movimiento inicial, pasa a ser muy brillante y virtuoso en el segundo y último.

Una pequeña música nocturna en *Harlem* (2006) es a la vez un homenaje a Mozart y al jazz, con el empleo de recursos contemporáneos que, además de ser un substrato técnico y estructural de la propia composición, ayuda a situarla en nuestro tiempo.

Las otras dos obras forman parte de su ya numerosa colección de *Caprichos*, en este caso los n.ºs 1 y 5, escritos respectivamente para guitarra y orquesta

de cuerda (que podría ser un cuarteto) y para violonchelo y orquesta de cuerda.

Uno y otro *Capricho* forman parte de esa inclinación de Leonardo Balada a incorporar a su siempre moderno y sorprendente modo de componer la música con raíces tradicionales, es decir, lo étnico. En este caso es lo español, tanto para el hermoso *Capricho n.º 1*, "Homenaje a García Lorca" (una suite en siete partes con guitarra solista que evoca la música y el espíritu del genial poeta dramático andaluz) como en el n.º 5, precioso homenaje a Isaac Albéniz con violonchelo solista, donde se evocan y transfiguran, sin caer en la menor vulgaridad, algunas de sus más aplaudidas piezas para piano. Los dos solistas, el guitarrista francés Bertrand Piétu y el violonchelista español Aldo Mata dejan constancia aquí de su gran clase. El *Capricho n.º 5* aparece aquí con los intérpretes de su estreno en el XXII Festival de Música Española de León, Aldo Mata y la Orquesta de Cámara Ibérica, toda una feliz revelación, dirigida por José Luis Temes, siempre dispuesto a apoyar y difundir nuestra música. Si se toca así de bien, todos le damos la razón a Balada cuando dice: "No escribo nunca pensando en los demás sino en lo que a mí me gusta".

Andrés Ruiz Tarazona

BARTÓK:**Obras completas para violín.**

VOL. 1. ANTAL ZALAI, violín; JÓSEF BALOG, piano.

BRILLIANT 9236 (Cat Music). 2011. 71'.

DDD. **PE**



Obras para violín. En sentido restrictivo, quería esto decir "para violín solo", acaso para violín y piano. No sabemos si esta serie se refiere a eso. El

viejo y excelente ciclo también así llamado de André Gertler para Supraphon reunía grabaciones diversas de cámara y concertantes, incluidos los *44 Diños* (son Suk) y los *Conciertos y Rapsodias* (Ancerl). Esta serie que empieza ahora se atiene en esta primera entrega a obras juveniles y transcripciones. Domina la duración la *Sonata en mi menor* de 1903, en tres movimientos, y tan sólo el último de ellos, *Vivace*, permite imaginar el Bartók posterior. Es un Bartók posromántico, con todo tipo de influencias, incluida la francesa. Pero el álbum tiene la virtud de resumir ese Bartók especialmente conocido, el de las transcripciones armonizadas (quién sabe si mejoradas) de piezas folclóricas. Bartók abandonó pronto su nacionalismo sólo húngaro, acaso se dio cuenta del daño que hacía ese nacionalismo en otros terrenos, y su trabajo de campo con Kodály le hizo comprender el valor de todas las aportaciones nacionales. Además, a menudo las poblaciones estaban entreveradas, y el nacionalismo húngaro pretendía la hegemonía, cuando no algo peor. Lo pagaron caro. Y Bartók se ganó condenas de muchos compatriotas suyos por "traidor". Aquí tenemos a ese "traidor" en acción: las conocidísimas *Danzas rumanas* concluyen el recital, pero en arreglo para violín y piano; el mismo de las *Canções eslovacas* y las *Canções húngaras* del ciclo pianístico *Para niños*. Empieza la serie, pues, con una doble perspectiva. Además, los intérpretes son virtuosos, idiomáticos, líricos, danzantes, cantábiles... Es un disco en el que, en efecto, el violín, mas también el piano, cantan y bailan. Cuando no se ponen soñadores, como en la *Hoja de álbum* o en el Andante de la *Sonata*. Un hermoso comienzo de ciclo. Como suele decir Miguel Ángel Aguilar: continuará.

Santiago Martín Bermúdez

TIPO DE GRABACIÓN DISCOGRÁFICA

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

PRECIO DE VENTA AL PÚBLICO DEL DISCO

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

BARTÓK:**Concierto para violín nº 2.****CHAIKOVSKI: Concierto para violín.** VALERI SOKOLOV, violín.

ORQUESTA DE LA TONHALLE DE ZÜRICH.

Director: DAVID ZINMAN.

VIRGIN 50999 642017 0 2 (EMI). 2011.

74'. DDD. **PN**

Nuevo disco de uno de los más celebrados fenómenos del violínismo actual, Valeri Soko-

lov. Hasta el momento, sólo disponíamos de dos referencias de este joven intérprete, vencedor del Concurso Sarasate de Pamplona en 1999: la *Sonata n.º 3* de Enescu, grabada en compañía de la pianista Svetlana Kosenko (Virgin) y la filmación, en vivo, del *Concierto* de Sibelius, con la Orquesta de Cámara de Europa y Vladimir Ashkenazi a la batuta (Idéale Audience DVD). Además circula por ahí un documental de Bruno Monsiegeon sobre su figura titulado *Un violon dans l'âme / Natural born fiddler* (Arte). Este nuevo disco pone de manifiesto los valores técnicos y artísticos de este violinista ucraniano de 24 años. Aunque no posea la sensual y áurea densidad de un Gluzman, su sonido, ligeramente punzante, es esbelto, esmaltado, homogéneo y atractivo. Una de las cosas que más llaman la atención en su ejecución del *Concierto* de Chaikovsky es su naturalidad y su musicalidad innata. Su destreza técnica es, además, muy elevada. Por lo general, Zinman dirige con buen criterio, aunque en más de una ocasión (como la entrada orquestal a la conclusión de la candencia del primer movimiento) tira demasiado de las riendas, llegando a discrepar con la opinión de su contertulio. Otras veces, directamente, elige *tempi* demasiado rápidos que banalizan la música chaikovskiana (introducción de la Canzonetta, tiempo en el que —por cierto— se le va la mano al solista en el almíbar). El *Segundo Concierto* de Bartók es poco idiomático y, quizá, demasiado bien sonante y efectista (el Andante tranquilo, por ejemplo, está desposeído de ese sentimiento de trágica fatalidad que tanto nos estremecía en manos de Menuhin/Dorati, EMI), aunque las virtudes musicales y técnicas de ambos intérpretes prevalecen sobre los criterios expresivos elegidos. En ambos casos son versiones considerables pero hay demasiada jurisprudencia y el listón está muy alto. Sería interesante, de todos

Andreas Staier

EN EL LABERINTO**BEETHOVEN:****Variaciones Diabelli.**

Más variaciones de

Czerny, Hummel, Kalkbrenner, Kerzkowsky, Kreutzer, Moscheles, Liszt, Pixis, F. X. W. Mozart y Schubert. ANDREAS STAIER, fortepiano.

HARMONIA MUNDI HMC 902091.

2010. 68'. DDD. **PN**

Staier recoge algunas de las variaciones sobre el tema de Diabelli de los autores indicados en la ficha. Suficiente como para darnos cuenta del abismo que separa esas obritas —por ejemplo, la más bien tontorrón de Czerny— del tratamiento auténticamente enciclopédico de Beethoven. Entre unas y otras, Staier coloca una introducción un tanto seria salida de su pluma. Pero

todo esto no son más que preliminares a lo que verdaderamente importa, la soberana, personalísima versión de las *Diabelli* beethovenianas realizada por Staier sobre un fortepiano copia de uno de Conrad Graf. Así, por ejemplo, la majestuosa, imponente Variación I o los juegos dinámicos y de color en la var. V. En la var. VI, el instrumento suena con una singular rotundidad en el registro grave, a lo que hay que añadir la imaginativa articulación del intérprete. Encuentra Staier la forma de leer de manera moderna pasajes como la var. XII, de impregnar de un sentido auténticamente heroico a la var. XIII. Casi cada variación, cada compás dentro de ellas, es un momento único, pero



indiquemos al menos la soñadora var. XIV, la marcialidad de la var. XVI, el pianísimo de la var. XX, el sentido del humor en la cita del *Nocte e giorno* de Leporello en la var. XXII, la delicadeza de la var. XXIX o las veladuras del sonido en la que cierra el asombroso conjunto. Extraordinario.

Enrique Martínez Miura

modos, escuchar a este solista en compañía de uno de los verdaderamente grandes...

Jesús Trujillo Sevilla

BEETHOVEN:**Sonatas.** VOL. 1. FRANÇOIS-FRÉDÉRIC GUY, piano.

ZIG-ZAG TERRITOIRES 111101

(Diverdi). 2009-2011. 216'. DDD. **PN**

Primera entrega de la integral que lleva a cabo el pianista François-Frédéric Guy

con las *Sonatas* de Beethoven con unos registros del vivo que provienen de diez conciertos realizados en el Arsenal de Metz en 2009, 2010 y 2011, y que aquí agrupa en tres discos once sonatas de la primera época del compositor (las *Opp.* 7, 10, 13, 14, 22, 27, 26, 27). Las interpretaciones del pianista son una bocanada de aire fresco, respetuosa y alejada de cualquier exceso sonoro o de *tempi*; comprenden un Beethoven plácido y delicado (también enérgico cuando la música lo necesita), con ideas expresivas y de un discurso más que notable. Ligero y regular en su acercamiento, las versiones del pianista francés son diáfanos y precisas en detalles. Las sonatas aquí encontradas poseen madurez y lógica interpretativa, así como una unidad estilística-interpretativa evidente.

Franois-Frédéric Guy es sobrio y convincente, siempre mesurado en sus acciones y con un enfoque serio y riguroso. Las versiones no pueden tildarse de diferentes o de transgresoras, tampoco de referenciales o inconmensurables; en cambio hay que agradecerles unas bondades que no imperan precisamente en muchos intérpretes actuales: corrección, imaginación, sentido común, paleta sonora imaginativa, etc. Interessante, a pesar de la enorme variedad de versiones que podemos encontrar en el mercado del ciclo de sonatas más importante escrito.

Emili Blasco

BEETHOVEN:**Tríos op. 9.** LEONID KOGAN, violín; RUDOLF BARSHAI, viola; MSTISLAV ROSTROPOVICH, violonchelo.

2 CD SUPRAPHON 4052-2 (Diverdi).

1960. 83'. AAD. **PN**

Poco después de sorprendernos con una grabación inédita de las *Suites* de Bach a cargo de Rostropovich procedente del Festival Internacional de Praga de 1955, Supraphon nos trae estos tres tríos juveniles de Beethoven en los que al gran violonchelista ruso se suman Leonid Kogan al violín y Rudolf Barshai a la viola. Estamos de

nuevo en el Festival de Praga, esta vez en 1960, y desde entonces la interpretación de esta música ha cambiado mucho, se ha liberado de sombras y de intensidad dramática, y se ha ido acercando a la luminosidad mozartiana. Partiendo de ahí, el Beethoven de estos tres músicos inmensos es sensorial, y todas sus virtudes se concentran en el *Trio en do menor*, con esos contrastes implacables en el Allegro con spirito inicial, ese lirismo doliente del Adagio con espresione, esos acentos incisivos del Scherzo o ese fondo un tanto sombrío del Finale, aunque también sus hermanos están dominados por sendos impulsos de honda y sincera musicalidad, así como por una amplísima gama de dinámicas y por una elegancia que no excluye a la pasión. No pueden recomendarse como primera opción, naturalmente, pero escuchadas hoy día, estas interpretaciones suponen disfrutar del sonido del pasado, de una fuerza expresiva única, de una poética muy sugerente y de un virtuosismo de alta clase.

Asier Vallejo Ugarte

BLASCO DE NEBRA:**Obras completas para piano.**

VOL. 3. PEDRO PIQUERO, piano.

COLUMN MÚSICA 1CM0240

(Diverdi). 2010. 63'. DDD. **PN**

Tercer y último volumen de la integral que Pedro Piquero (Sevilla, 1976) ha dedicado en Colum-



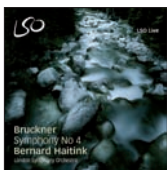
na Música a Manuel Blasco de Nebra (Sevilla, 1750-1784), un compositor que gracias a estos discos y a otros de Pedro Casals (Naxos) o Javier Perianes (Harmonia Mundi) conocemos ahora mucho mejor (sin olvidar la antigua semiintegral de Josep Colom en Etnos, 1982, que fue la que lo redescubrió en época moderna), aunque siga faltando quien se decida en serio a grabarlo con instrumental de época (el empeño de Toni Millán en un fortepiano para Almagro tiene ya dos décadas, ha quedado casi aislado y resulta hoy algo inmaduro; a su lado, queda sólo el CD de Carole Cerasi, al clave y al fortepiano, para Metronome, del año 2003). Es la música de Blasco de Nebra de una notable personalidad. Sus *Sonatas*, como las seis de la *Op. 1* que presenta este disco, suelen tener dos movimientos: uno lento de apertura que es de naturaleza intimista y sentimental, en un estilo deudor del *Empfindsamkeit*, hasta su entronque con el Romanticismo incipiente; el segundo, en tiempo allegro, al que no le faltan conexiones con la chispa rítmica y melódica de un Scarlatti. A estas seis sonatas se unen en este disco dos de las sonatas conservadas en el manuscrito 2998 de la abadía de Montserrat, que son en un movimiento.

Pedro Piquero hace interpretaciones de extraordinaria claridad, apoyándose en una pulsación nítida y un uso muy limitado del pedal. Su fraseo es siempre elegante, con articulaciones variadas, lo que le permite enfatizar el perfil expresivo de los tiempos lentos, con un muy eficaz *legato*, y aligerar el tono de los allegros con una acentuación más punzante y un ágil *staccato*.

Pablo J. Vayón

BRUCKNER:

Sinfonía nº 4. SINFÓNICA DE LONDRES. Director: BERNARD HAITINK. ISO0716 (Harmonia Mundi). 2011. 69'. SACD. **PN**



Esta grabación en vivo hecha en el Barbican Centre de Londres los días 14 y 16 de junio de 2011 recoge la tercera versión discográfica de Bernard Haitink de la *Sinfonía Romántica*. Las dos anteriores,

Paul McCreesh

FASCINANTE



BERLIOZ: *Grand messe des morts*.

ROBERT MURRAY, tenor.

GABRIELI CONSORT & PLAYERS. CORO FILARMÓNICO Y FILARMÓNICA DE WROCLAW. CONJUNTO DE METALES DEL LA ESCUELA DE CHETHAM.

Director: PAUL MCCREESH.

2 CD SIGNUM SIGCD280 (Harmonia Mundi). 2010. 89'. DDD. **PN**

Todo acercamiento en disco a esta magna partitura tiene visos de misión imposible, puesto que de hecho muchas partes de la obra parecen exceder las posibilidades de la audición doméstica. Con todo, esta fascinante interpretación, que McCreesh ha grabado para su propia firma fonográfica, supone un logro sensacional, en el camino de la quizá inalcanzable versión modular de esta pieza en muchos sentidos utópica. El director, que parece tener una afinidad especial con las grandes creaciones del oratorio, ha reunido para la ocasión una mezcla heterogénea de conjuntos, entre los que se cuenta su

propio grupo de instrumentos originales, ejemplares históricos de los que se han reunido el mayor número factible. La lectura se basa en la propia edición preparada por McCreesh a partir de las fuentes disponibles del siglo XIX, lo que ha llevado a la elección de una pronunciación francesa del latín. Ciertamente, la lectura adquiere con los medios empleados una coloración muy particular, superando notablemente a la de Norrington (Hänssler). Un acercamiento gigantesco y visionario como la propia obra, que no renuncia a lo terrorífico, pero que no descuida los instantes líricos y los recogimientos camerísticos. La sensación de espacialidad está magníficamente conseguida, con profundidad y una nítida diferenciación de los bloques corales y los instrumentales. El concepto global está muy bien perfilado y son numerosos los hallazgos concretos, como el maravilloso comienzo del *Kyrie* en pianísimo previo al



enorme *crescendo* inmediato, o el tétrico, sibilino inicio del luego mastodóntico *Dies iræ*, o la soberbia participación de los metales en una *Tuba mirum* cataclísmico. Pero que Berlioz no sólo discurría por la senda del tremendismo queda demostrado en el evocador e imaginativo efecto del *Offertoire*, un instante de una poesía innegable. Immaterial el *Sanctus*, donde efectúa una acertada intervención el tenor Robert Murray, y recogido el *Agnus Dei*. Una gran interpretación de tan problemática obra.

Enrique Martínez Miura

Hardy Rittner, Werner Ehrhardt

SUSTANCIAS



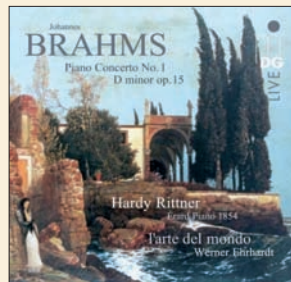
BRAHMS: *Concierto para piano y orquesta nº 1 en re menor op. 15*.

15. *Intermezzo op. 119, nº 1*. HARDY RITTNER, piano. L'ARTE DEL MONDO. Director: WERNER EHRLHARDT. MDG SACD 904 1699-6. (Diverdi). 2011. 51'. DSD. **PN**

La manera de encaramarse a la primera línea de las interpretaciones en disco de este concierto no consiste, como tantas veces ocurre, en utilizar instrumentos históricos y con eso pretender remozar la obra. ¿Es episódico que Rittner toque en un piano Érard de 1854? Hasta puede serlo, porque él sólo no es el protagonista. La da todas, eso sí, pero la forma en

que la orquesta subraya, dialoga, hace cuerpo con el piano es también admirable.

Hay una grandiosidad y un detallismo ejemplares en esta interpretación, imbuidos de una musicalidad y un servicio a esta tremenda obra inusuales. El Érard tiene sus peculiaridades: un sonido más dulce en general, graves menos sonoros que en un piano moderno, por así decirlo. De todos modos, queda grandioso en el primer tiempo y derrama perlas en el segundo. Se ensambla mejor con la orquesta, ¿o es la batuta quien logra ese resultado? Qué más da: un gozo para el oído por mucho que se haya escuchado esta obra.



Que la duración del disco es escasa: ¿y qué más da? ¿Viene a cuento el *Intermezzo* que se incluye en el disco? Tampoco es importante. Se trata el *Concierto* con un acierto sustancial, y eso es bastante.

José Antonio García y García

con la Concertgebouw de Ámsterdam y la Filarmónica de Viena (ambas en Philips y comentadas en su momento en estas páginas), mostraban la sólida concepción objetiva del director holandés en dos interpretaciones excelentes, equilibradas, bien cons-

truidas, con dos orquestas de colorido idóneo para esta música, de sobria expresividad y magníficamente tocadas. Especialmente la primera con la Concertgebouw era y es una muestra esencial en la aproximación bruckneriana de este director, de

pulso rítmico y discurso inconfundible. La que ahora comentamos, con la Sinfónica de Londres, sigue la senda de las dos anteriores, si bien más reflexiva e interiorizada, pero con resultados menos brillantes; hay menos intensidad interior en los movi-

Mark Padmore, Jacqueline Shave

MAGISTERIO



BRITTEN: *Serenata para tenor, trompa y cuerdas. Nocturno.*

FINZI: *Dies Natalis.* MARK PADMORE, tenor. BRITTEN SINFONIETTA. Directora: JACQUELINE SHAVE. HARMONIA MUNDI HMU 807552. 2012. 78'. DDD. PN



Qué maravilla de disco. Se mire por donde se mire estamos ante una de las grandes grabaciones de música inglesa de los últimos años, de música del siglo XX, no lo olvidemos tampoco. El programa está inteligentemente elegido, pues la cantata de Finzi —un compositor que quintaesencia el clima que se le supone a la música de su país— con los textos de un Thomas Traherne que evocan el asombro del niño —humano o divino— que descubre el mundo, complementan estupendamente la ambición literaria, la hondura dramática de los escogidos por Britten para dos de sus piezas maestras. La suma es en la voz de Mark Padmore de una emoción extrema. El tenor ha madurado expresivamente un

mundo en los últimos años —su *Nocturne* de la *Serenata* es el más cercano a Pears que podamos recordar pero con la ventaja de un timbre más bello— y aborda con incuestionable magisterio la relación entre verso y solfa. Apoya extraordinariamente, con un cuidado exquisito, la Britten Sinfonietta dirigida por su concertino, Jacqueline Shave. Y Stephen Bell es un excelente compañero del tenor en la *Serenata*. El aficionado sabe de otras versiones excelentes de las obras aquí recogidas —Pears, Bostridge, Gilchrist, Ainsley, Langridge, Rolfe Johnson, Prégardien...— pero ésta es especial.

Claire Vaquero Williams

mientos extremos y en los centrales sorprende la ligereza de *tempi* (Haitink no se olvida, por ejemplo, de que el movimiento lento está marcado como *Andante quasi Allegretto*). A destacar también las magníficas trompas en el *Scherzo*. Salvo error del comentarista, se nota ya que el director pasa de los ochenta, y su notable recreación es en conjunto algo alicaída, si bien con todas las virtudes de un maestro experto en estos pentagramas. Menos conseguida que sus versiones de Ámsterdam y Viena, pero impecablemente tocada, podría ser un buen comienzo para iniciarse en este autor. Buena toma de sonido y comentarios (que hay que leer con lupa) en los idiomas de rigor.

Enrique Pérez Adrián

BRUCKNER:

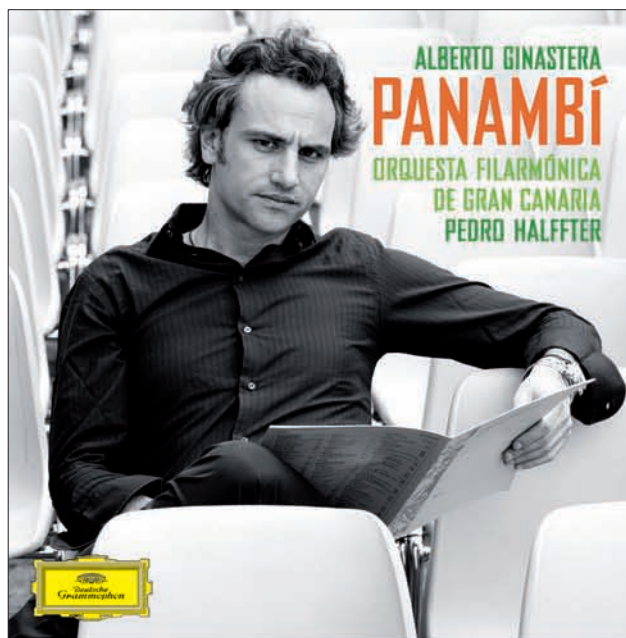
Sinfonías n.ºs 4 y 5. STAATSKAPPELE DRESDEN. Director: KARL BÖHM. 2 CD PROFIL HÄNSSLER PH09025 (Gaudisc). 1936-1937. 131'. Mono/ADD. PM

El álbum recoge dos de las primeras grabaciones completas que se hicieron de dos *Sinfonías*



de Bruckner a mediados de los treinta. Un poco antes, concretamente en 1925, Deutsche Grammophon ya había registrado completa la *Séptima* con Oskar Fried al frente de la Staatsoper de Berlín. Pocos meses después, Klemperer grabaría el *Adagio* de la *Octava* con la misma orquesta y para el mismo sello, y en 1928, ya en grabación eléctrica, Jascha Horenstein interpretó la *Séptima* al frente de la Filarmónica de Berlín, registro siempre disponible, ahora reprocesado y en CD en la web de amazon.co.uk. El siguiente Bruckner provino de América, en 1935, y fue de nuevo la *Séptima* en esta ocasión por Eugene Ormandy y la Sinfónica de Minneapolis para RCA-Victor.

En los dos años que siguieron, se hicieron las dos primeras grabaciones mundiales de las *Sinfonías Cuarta* y *Quinta* para Electrola, los registros que ahora comentamos, en las nuevas ediciones de Robert Haas. Se trasladaron los equipos y micrófonos a



GINASTERA: PANAMBÍ

Orquesta Filarmónica de Gran Canaria

Pedro Halffter

La Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, bajo la dirección de Pedro Halffter, presenta la edición completa del ballet *Panambí*. Una obra de exquisita belleza y poderoso magnetismo, capaz de atrapar al oyente desde la primera nota.

DANZAS DEL BALET ÉSTANCIA, OP. 8

1 CD

PANAMBÍ, OP. 1 (Ballet completo)

OBERTURA PARA EL FAUSTO CRIOLLO, OP. 9



deutschegrammophon.com



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

la Semperoper de Dresde y allí Karl Böhm al frente de la Staatskapelle las grabó en dos versiones particularmente conseguidas, especialmente la de la *Quinta*, una recreación noblemente artesanal, de respiración breve y rítmica, impecablemente traducida, de excelente respuesta orquestal, siempre coherente y unitaria (y eso que las sesiones de grabación de cada toma eran de sólo 4 minutos). La *Cuarta* también es una memorable lectura, excelente diríamos para ser la primera llevada a los estudios de grabación; pero ésta queda inevitablemente por detrás de la que el propio Böhm hizo para Decca en 1973 con la Filarmónica de Viena, como acabamos de ver en una entrega de la serie Referencias, siendo ésta de Dresde un pálido anticipo a la mejor propuesta sinfónica de toda la discografía de Böhm.

Por tanto y resumiendo, dos de los primeros registros brucknerianos de la historia magníficamente reprocesados y presentados en un álbum con excelentes comentarios en alemán e inglés sobre obras, autor, orquesta, director y grabaciones, y además con buenas ilustraciones (es otra entrega más de Profil-Hänssler de la serie dedicada a la Staatskapelle de Dresde). Imprescindible para brucknerianos declarados o seguidores de orquesta y/o director.

Enrique Pérez Adrián

BUSONI:

Concierto para piano op. 39.

ROBERTO CAPPELLO, piano. CORALE LUCA MARENZIO. SINFÓNICA DE ROMA. Director: FRANCESCO LA VECCHIA. NAXOS 8.572523 (Ferysa). 2009. 80'. DDD. **PN**



Va para cien años el monumental *Concierto para piano op. 39* de Busoni, una obra que se toca poco y se graba todavía menos pese a referencias importantes como las de Viktoria Postnikova con Gennadi Rozhdestvenski, Marc-André Hamelin con Mark Ogdon o la histórica de John Ogdon con Daniell Revenaugh. Naxos nos trae ahora una versión protagonizada por dos formidables músicos italianos que la defienden con convicción y mucho virtuosismo, tanto pianístico como orquestal, aunque sin necesidad de correr, sin prisas por llegar al final (se van a los ochenta minutos). Sí puede que

haya ahí un fraseo un poco cuadrilado que empieza a asomarse en el Prólogo, así como sonoridades eventualmente duras que oscurecen la enorme tensión dramática alcanzada en el movimiento central, pero llega después esa *Tarantella*, ese baile *all'italiana*, y Cappello se crece en vigor y en vitalidad hasta llegar a una cadencia absolutamente deslumbrante con la que quizás podría haber terminado el concierto, pues las voces de la Corale Luca Marenzio no se muestran muy finas en los versos del *Aladdin* de Oehlschlager que el compositor incorporó en el *Cantico* final. Podríamos decir también que la orquesta romana no hace plena justicia a una obra que, en el fondo, es más una sinfonía con piano que una pieza concertante, y basta con escuchar a la Sinfónica de Birmingham con Mark Elder para ver que en este Busoni todavía joven puede haber otra elegancia, otra morbidez, otro sentido del color. La excelencia está ahí, a la vista, pero no se termina de alcanzar.

Asier Vallejo Ugarte

CHAIKOVSKI:

Sinfonía nº 1 en sol menor op. 13

"Sueños de invierno"

(revisión de 1874). Marcha eslava op. 31.

ORQUESTA NACIONAL RUSA. Director: MIKHAIL PLETNEV. PENTATONE PTC 5186381 (Diverdi). 2011. 55'. SACD. **PN**

Sinfonía nº 6 en si menor op. 74

"Patética". Capricho italiano

op. 45. ORQUESTA NACIONAL RUSA.

Director: MIKHAIL PLETNEV. PENTATONE PTC 5186386 (Diverdi). 2010. 62'. SACD. **PN**



Nueva entrega del ciclo Chaikovski que Mikhail Pletnev aborda al frente de la Orquesta Nacional Rusa. La buena impresión general causada por la *Cuarta* que comentamos desde estas páginas no sólo se confirma sino que, respecto a la *Op. 13*, aumenta. Los planteamientos generales en cuanto a rapidez, excelente planificación estructural y esmero en la traducción vuelven a ser aquí las líneas maestras. Pletnev se acoge al gran poso de sus maestros, jugando con *tempi* fluidos e impulsivos, magistralmente estabilizados en el encaje seccional.

En cuanto a las características propias de cada disco, la mejor puntuación se obtiene con el excelente resultado de la mencionada *Primera*. El acierto en su planteamiento a medio camino entre el intimismo y el hallazgo la pone en el punto justo en el que una partitura todavía no maestra puede alcanzar interés sin pecar de grandilocuencia. Magnífico, especialmente, el largo pasaje que abre la sinfonía, con unas espléndidas maderas sobre colchón de cuerdas, tocado con el máximo mimo. Quizá resida ahí el secreto del buen nivel de esta lectura, en el valor específico que se concede a la obra, sin pasarla como quien tiene sin más la obligación de incluirla en un proyecto integral. El hecho, por otra parte, de no ser una obra especialmente atendida en la discografía aumenta el interés de la grabación.

No le ocurre lo mismo a la *Patética*, bien tocada y resuelta, pero menos relevante en el océano de versiones que ofrece la competencia discográfica. Llevada en sus tres primeros movimientos a punta de batuta, sin grandes gestos de lirismo, la opción del maestro ruso, que podría parecer fría hasta ese momento, desvela sus cartas al llegar al Adagio lamentoso final. El efecto es interesante, desde luego, pese a que pueda poner en peligro la estructura.

En cuanto a los complementos, consiguen no desdecir lo alcanzado en las obras principales de cada disco.

Juan García-Rico

DVORÁK:

Sinfonía nº 9 en mi menor op. 95

"Nuevo Mundo". Danzas eslavas

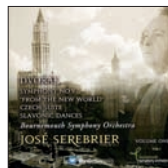
op. 46, nº 1 y op. 72, nº 2. Suite

checa op. 39. SINFÓNICA DE

BOURNEMOUTH. Director: JOSÉ SEREBRIER.

WARNER 2564 66656-3. 2011. 75'.

DDD. **PN**



Aunque parezca mentira, esta nueva versión de la *Sinfonía "Nuevo Mundo"* merece figurar entre las más meritorias lecturas que se han hecho de esta página, y el aficionado sabe bien que esas lecturas son muchas. Sorprende este compositor y director uruguayo afinado en Estados Unidos con esta versión densa, de sonoridad progresiva, creciente hasta un ápice que no se permite patetismo. Magnífica la orquesta de Bournemouth en este fonograma. La secuencia está pla-

nificada con delicadeza: una vivacísima danza en do para entrar en calor nada más empezar (*op. 46, nº 1*), la sinfonía y sus progresiones, el *Op. 39* como toque puramente nacional, para cerrar con una danza delicada en mi menor (*Op. 72, nº 2*). Pero lo que de veras sorprenderá es esa esplendorosa *Nuevo Mundo*, que acaso alcanza en el Largo sus momentos más bellos.

Santiago Martín Bermúdez

FIOCCO:

Petits motets. SCHERZI MUSICALI.

Director: NICOLAS ACHTEN.

MUSIQUE EN WALLONIE MEW 1054

(Diverdi). 2009. 59'. DDD. **PN**



Joseph-Hector Fiocco (1703-1741), nacido en Bruselas, era hijo del compositor veneciano Pietro Antonio, que allí se había establecido. Después de editar en 1731 sus *Vingt-quatre pièces de clavecin op. 1*, fue maestro de capilla en la catedral de Amberes y posteriormente en la colegiata de Santa Gudula de Bruselas, siendo desde entonces de carácter exclusivamente religioso las composiciones musicales que de él se conservan. El presente disco contiene una selección de sus motetes a una, dos y cuatro voces.

Dados los antecedentes familiares y los lugares en que trabajó, la obra de Fiocco es una previsible mezcla entre los estilos francés e italiano, cosa bastante frecuente en esa época entre muchos compositores franceses que simplemente estudiaron en Italia.

De los cinco motetes que aparecen en el disco, dos son para cuatro voces; uno para canto (soprano); otro para contralto (aunque más bien es la tan francesa tesitura del *haute-contre* o tener agudo) y el quinto es para canto y *basso* (barítono aquí). El acompañamiento instrumental en todos ellos es el habitualmente utilizado en el *petit motet* de tres o cuatro instrumentos incluyendo el bajo continuo.

Estas obras de Fiocco son tan buenas como cualquiera de las conocidas de otros compositores mucho más famosos y están a su vez muy bien interpretadas por el conjunto Scherzi Musicali que dirige el barítono y "continuísta" (toca el clave, la tiorba y el archilaúd, según los casos) Nicolas Achten, por lo que resultan totalmente recomendables.

José Luis Fernández

FOSS:

Cuarteto de cuerda n.º 3. Music for Six. Curriculum vitae.

Thirteen Ways of Looking at a Blackbird. CUARTETO COLUMBIA.

UNIVERSITY OF BUFFALO PERCUSSION ENSEMBLE. GUY KLUCSEK, acordeón; ROSEMARIE FRENI, mezzosoprano; ROBERT DICK, flauta; JAN WILLIAMS, percusión; YVAR MIKHASHOFF, piano. NEW WORLD 80703-2 (Diverdi). 2010. 62'. ADD. **PN**



No se trata de ofrecer una panorámica más o menos amplia, más o menos significativa, de la producción de Lukas Foss, como podría dar a entender el título del monográfico, *Curriculum vitae*. En realidad es sólo el de una de las piezas incluidas en la presente recopilación, que reúne trabajos escritos en el breve arco temporal que va de 1976 a 1978. Y, con todo, resulta una propuesta estimulante por cuanto permite entrever algunas de las múltiples facetas compositivas de este autor afecto a cierto camaleonismo sonoro, una constante voluntad de transformación que le llevaría a utilizar los más variados recursos y gramáticas —serialismo, aleatoriedad, minimalismo, etc.— al margen de toda dogmática o seguidismo sin personalidad.

El recorrido comienza con un *Cuarteto de cuerda n.º 3* de adscripción en apariencia minimalista, con la repetición obsesiva de expresivos *glissandi*, nerviosas células y gestos sonoros que reafirman el desarrollo de cada bloque, para ir progresivamente adentrándose en terrenos más libres e interesantes al dejar a elección de los intérpretes la combinación y evolución de distintos pasajes. Una reformulación de las concepciones minimalistas que tendrá continuidad en *Music for Six*, para una poca convencional instrumentación de marimbas, vibráfonos, piano eléctrico y sintetizador, cuya sección central no deja de remitir a algunas piezas de Reich pese a la eventual tendencia al desorden y la asimetría.

Con todo, la composición más sugestiva es *Thirteen Ways of Looking at a Blackbird*, a partir de un poema de Wallace Stevens, cuya delicadeza instrumental (flauta, piano preparado y percusión) y alusivos efectos aéreos se engarzan con poética y rica expresividad a la dicción de la mezzosoprano RoseMarie Freni: un conjunto de vívidas acuarelas acústicas que, sin des-

deñar ocasionalmente el humorismo o las sonoridades populares, se armonizan en una obra de fuerte embrujo tímbrico, emocionalmente vibrante.

Javier Palacio

GALUPPI:

Conciertos para clave. ROBERTO LOREGGIAN, clave. ENSEMBLE CONSERTO MUSICO.

2 CD BRILLIANT 94161 (Cat Music). 2010. 120'. DDD. **PN**



Al de todos modos paulatino aumento que en los últimos años ha comenzado a experimentar el catálogo discográfico de Baldassare Galuppi (1706-1785) viene a contribuir ésta que se presenta como integral de sus conciertos para clave. En realidad es más que eso, pues en el segundo disco, además de otro concierto para clave que se suma a los seis presentados en el primero, se incluyen un *Concierto en re mayor* cuya atribución a Haydn (Hob. XVIII:2) se ha demostrado documentalmente como falsa y dos conciertos para flauta. De aquel de éstos escrito en la tonalidad de sol mayor no se ha podido encontrar la parte del clave, que Mario Folena, flautista del Ensemble ConSerto Musico, ha tenido que reconstruir. Otro detalle destacable es la utilización de un *violotto*, especie de *viola da gamba* con cinco cuerdas, en el bajo. La música es agradable dentro del marco de la transición del barroco al clasicismo, pero nada innovadora, como sí lo es con frecuencia el Galuppi operístico o simplemente vocal que vamos conociendo. Llama por lo demás la atención que la obra más atractiva en este sentido sea precisamente la que hasta hace poco se pensaba debida a Haydn. En cuanto a las versiones, son de una calidad técnica y un rigor estilístico sin duda elevados, con la única reserva del sonido del clave, posiblemente en exceso percuciente.

Alfredo Brotons Muñoz

GERSHWIN:

Concierto en fa. Rapsodia n.º 2. Variaciones sobre I got rhythm.

ORION WEISS, piano. FILARMÓNICA DE BUFFALO. Directora: JOANN FALLETTA. NAXOS 8.559705 (Ferysa). 2010. 59'. DDD. **PN**

Entre un auténtico Allegro y un Allegro enloquecido, el Adagio



del *Concierto en fa* es un tesoro, bien lo saben los aficionados a este repertorio. El *Concierto en fa* es como el hermano menor pero de mayor envergadura de la *Rapsodia in blue*. El concierto es más sólido, más imponente, menos popular. Tiene gran popularidad, desde luego, y aquellas lejanas escenas de *Un americano de París* (Oscar Levant, desdoblándose en su yo precario e insaciable, ay, estos artistas) han hecho lo suyo desde entonces. Pero es que no hay nada tan popular como la *Rapsodia*. Tal vez por eso compuso Gershwin su *Segunda Rapsodia*, aunque no sabemos bien la razón: ¿para repetir suerte, para superar el excesivo glamour de la *Primera*, para demostrar que también él sabía hacer eso él solo, sin ayuda de orquestadores...? En fin, el CD se cierra con una obra que es auténtica combinación de música ligera para el teatro con la música culta: forma variaciones a partir del tema de la feliz canción *I got rhythm*, del musical *Girl Crazy*. La directora neoyorquina JonAnn Falletta, que no se limita ni mucho a menos al repertorio de su país (acaba de aparecer un CD sobre compositores polacos que aún no hemos oído, lástima), acompaña con auténtico color cosmopolita (el color de la generación de Gershwin, hijos de emigrantes) a un joven virtuoso, Orion Weiss, que por lo que aquí oímos dará mucho de sí en ese difícil camino. Weiss, como es su deber, mima lo jazzístico, aunque sabemos que no es exactamente eso lo que corresponde, aunque sí lo que hay que insinuar (éste es uno de los secretos más conocidos para saborear la obra de Gershwin, esas pocas obras "cultas" entre sus bellos musicales, desde la envergadura de *Porgy and Bess* hasta la limitada secuencia de las *Variaciones* o el enloquecido *crescendo* de la *Rapsodia cubana*). Falletta, por su parte, consigue con la Filarmónica de Buffalo un acompañamiento lleno de fuerza, y con ese temperamento y esa inspiración y ese rigor no nos extraña que esta dama de la batuta lleve una carrera internacional impresionante y que divida titularidades en Buffalo, Virginia y el Ulster. No hace falta llamar la atención sobre Falletta, que ustedes conocen ya sin duda, ni sobre Gershwin, que ocupa un lugar importante en nuestros corazones. Aquí hay que fijarse sobre todo en ese joven fenómeno, Orion

Weiss, nacido creemos que en Iowa, y sabemos que hace 31 años. Su repertorio es amplio. Por ejemplo, Mozart. Ojo con él.

Santiago Martín Bermúdez

GRANADOS-CAÑIZARES:

Goyescas. CAÑIZARES, guitarra.

SONY 88691024372 (Sony-BMG). 2011. 56'. DDD. **PN**



Tenemos en este CD la transcripción de *Goyescas* para dos guitarras de Cañizares interpretada, gracias a las posibilidades que las técnicas de nuestro tiempo permiten, por él mismo. Se trata de la célebre suite de Granados, con el añadido ya habitual de *El pelele* al final, en una versión que interpretativamente se mueve entre la ortodoxia y la fantasía. Es decir, Cañizares se muestra respetuoso con el original pianístico pero gracias a su buen hacer todo suena muy guitarrístico, y algo de fantasía hay en ello. Pero es que además esta obra tan genuinamente pianística, de hecho una de las obras para piano más destacables del siglo XX, sigue sonando igual a sí misma en esta versión. No es poco el mérito que ello tiene en cuanto a fidelidad, en cuanto a lo que podríamos llamar ortodoxia en este sentido. El dominio técnico de Cañizares es ya conocido y no sorprende. Toca maravillosamente, parece capaz de todo y encima hace que la guitarra cante. Es un Granados romántico y poético, más cerca del romanticismo europeo que del folclore, sin duda alguna, y quizá por ello en ocasiones nos sorprenda un poco si estamos familiarizados con el original pianístico. Pero es que el trabajo de transcripción es tan bueno y tan serio, y la interpretación tan convincente, que no podemos por más que reconocer que, quizá, si lo escuchamos más de una vez y más de dos, estas *Goyescas* aportan una nueva luz sobre las de siempre sin por ello traicionar, en absoluto, su espíritu original.

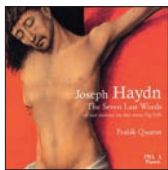
Josep Pascual

HAYDN:

Las Siete últimas Palabras de Nuestro Salvador en La Cruz.

CUARTETO PRAZAK. PRAGA PRD/DSD 250291 (Harmonia Mundi). 2011. 73'. SACD. **PN**

Habitados ya a escuchar Haydn en manos de cuartetos que ape-



nas si recurren al vibrato o lo hacen dosificándolo al milímetro, sorprende escuchar una versión moderna de *Las Siete Palabras* tan decidida y ampliamente vibrante como ésta. No es en absoluto un demérito, ni mucho menos, sino tan sólo un dato que el lector debe conocer antes de lanzarse a adquirir el disco. Frente a ese aspecto, que podría hacer suponer un cierto estilo *demodé*, el resto del planteamiento estético general es, por el contrario, radicalmente contemporáneo en cuanto a su concepción y expresión dramática. Los fraseos no pecan de ampulosidad y el tratamiento del arco tiene tanto vigor y crudeza como cabría esperar de la mayoría de conjuntos actuales. Su tratamiento del vibrato es, por lo tanto, sólo un rasgo de estilo más, sin que ello implique adscripción o renuncia a cualquier otro postulado. El equilibrio instrumental es óptimo, recogido por una igualmente buena toma de sonido. La siempre espinosa cuestión de la sucesión de tiempos lentos en esta obra está resuelta buscando el equilibrio mediante un juego de colores que exhibe un abanico más que llamativo en el que destaca el opaco y denso ambiente asordinado de la séptima sonata, *Consummatus est*. En términos generales, su apuesta por un rejuvenecido conservadurismo tonal pone a la versión entre las referencias de la vertiente clasicista.

Juan García-Rico

HAYDN:

Las estaciones. MIAH PERSSON, soprano; JEREMY OVENDEN, tenor; ANDREW FOSTER-WILLIAMS, bajo. CORO Y SINFÓNICA DE LONDRES. Director: COLIN DAVIS. LSO LIVE LSO0708 (Harmonia Mundi). 2010. 129'. DDD. **PN**



LSO Live está permitiendo al veterano sir Colin Davis (1927) visitar en su madurez —discográficamente hablando— obras de Berlioz, Dvorák o Sibelius con las que ya triunfó en los

años sesenta, setenta y ochenta en el sello Philips o incluso ampliar su repertorio fonográfico como el ciclo de la sinfonías de Nielsen que está a punto de culminar. Y, a pesar del *cuasi* monopolio que tienen hoy sobre Haydn los directores historicistas o pseudo-historicistas, Davis no renuncia a dejar constancia de “su” Haydn fiel a una tradición anglosajona que se remonta con brillantez hasta su compatriota sir Thomas Beecham. Ya registró en 2009 para LSO Live una estupenda versión de *La Creación* y ahora vuelve con el siguiente oratorio haydniano: *Las estaciones*; ideal composición de madurez, cuya recepción siempre se ha visto afectada por la pobre consideración en que la tenía su autor. En esta ocasión, Davis ha optado por registrar la versión en alemán, a diferencia de su anterior registro en inglés lanzado en 1969 al frente de la Sinfónica y Coro de la BBC con solistas de lujo como Heather Harper o John Shirley-Quirk; con la Sinfónica de Londres y su magnífico coro los resultados son todavía más genuinos, optimistas y exuberantes o la actuación de Miah Persson como Jane o Andrew Foster-Williams como Simon no sólo no tienen nada que envidiar a los anteriores, sino que aportan grandes dosis de personalidad y musicalidad. Y es que estamos ante una gran versión de una obra igualmente grande donde Haydn recopila los logros de Bach y Mozart o adelanta el inminente Beethoven, pero también soluciones musicales que veremos en Mendelssohn, Weber o incluso también en Wagner o Mahler. Un ejemplo situado casi al final del *Invierno*: el aria de Simon *Erblicke hier*, donde tras repetir el verso “Erschöpfet deines Sommers Kraft” (“Agotadas las fuerzas de tu verano”), Haydn cita las apoyaturas descendentes del movimiento lento de la *Sinfonía n.º 40* de Mozart (disco 2; corte 22); la toma sonora es muy detallada, a pesar de la acústica seca del Barbican Hall, y podemos escuchar a Davis canturrear esta obra que ama y dirige como nadie. Está claro que todavía no se han agotado las fuerzas de su verano o, como dicen los ingleses, de su *Indian summer*.

Pablo L. Rodríguez

D'INDY:

Sinfonía sobre un canto francés de montaña. SAINT-SAËNS:

Sinfonía n.º 2. CHAUSSON: Soir de fête. MARTIN HELMCHEN, piano.

ORQUESTA DE LA SUISE ROMANDE.

Director: MAREK JANOWSKI.

PENTATONE PTC 5186 357 (Diverdi).

2010. 63'. DDD. **PN**



Aun sin llegar a la altura de otras páginas de su catálogo (*Wallenstein, Jour d'été à la montagne, Souvenirs, Poème des rivages*), la *Sinfonía sobre un canto francés de montaña* (1886), curioso híbrido de concierto y forma sinfónica, es una partitura más que estimable, desterrada injustamente —como el resto de la producción orquestal de D'Indy— de las salas de concierto pero que, sin embargo, ha gozado de numerosas versiones discográficas destacables. La segunda que realiza el director polaco opta por una (legítima) vía a caballo entre lo francés y lo germano y aunque en lo orquestal Janowski convence casi siempre, la contribución de Helmchen, algo subsumida por la toma de sonido en el conjunto instrumental ginebrino, no consigue desterrar el recuerdo que, en esta obra, nos han dejado pianistas del área gala como Casadesus (con Ormandy, CBS, o Ansermet, Casabellé), Ciccolini (con Baudo, EMI), Thibaudet (con Dutoit, Decca) o Collard (en la anterior grabación de Janowski, Erato). Versiones todas ellas recomendables junto con, probablemente, la más redonda y memorable de todas ellas: la que reunió en Boston a Henriot-Schweitzer y Munch en 1958 (RCA).

La *Sinfonía n.º 2* de Saint-Saëns (1859), cuarta en el cómputo total del músico parisino, es otra composición de interés que sólo la popularidad de la que le sigue en el número de catálogo ha conseguido relegar al olvido. Janowski enfatiza las deudas beethovenianas de sus hechuras —similares a las que alimentaron poco antes las dos partituras sinfónicas de Gounod— con más intensidad que Martinon (EMI), Inbal (PentaTone), Prêtre (Erato) o Tortelier (Chandos) pero su lectura está muy bien trabada,

tiene nervio, empaque y un adecuado toque mendelssohniano en el Prestissimo final.

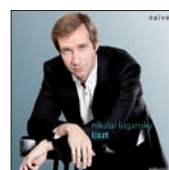
En la preciosa y desatendida *Soir de fête* de Chausson (1898), cuyo evidente *franckismo* apunta ya al joven Debussy, Janowski subraya la atmósfera wagneriana de su sección central logrando una alternativa de interés al pionero Plasson (EMI) y a Tortelier (Chandos).

Juan Manuel Viana

LISZT:

Estudios de ejecución trascendental n.ºs 5 en si bemol mayor, 10 en fa menor y 12 en si bemol menor. La Campanella. Valle de Obermann. Spozalizio. Juegos de agua de la Villa d'Este. Soneto de Petrarca 123. Muerte de amor de Isolda. Vals oubliée n.º 1. NIKOLAI LUGANSKI, piano.

NAÏVE AM205 (Diverdi). 2011. 66'. **PN**



Cajita de bombones, degustación de especialidades de la casa, sí. Pero, a diferencia de otras aparecidas como *souvenir* de nuestro paso por el aniversario Liszt, en ésta, el chocolate cuida especialmente que el contenido en azúcar sea lo más bajo posible. La materia prima sonora está extraordinariamente captada, con un rango dinámico que permite su escucha con total detalle en cualquiera de los volúmenes en los que queramos situar nuestro equipo de reproducción. El enfoque de Luganski es óptimo para quienes demandamos ese tipo de virtuosismo que, siendo obviamente necesario en páginas como éstas, no se note, no se nos ponga en primer plano como principal objetivo a batir. El pianista ruso cuenta con los medios técnicos suficientes para que su toque sea natural e incluso intimista antes que épico. El juego de caracteres de las piezas descriptivas está conseguido a la perfección pero evitando la sonoridad de estampida. En las otras, esas que también para muchos de nosotros encierran lo mejor de un compositor a menudo víctima de su propia gloria, Luganski entra con escalpelo a desembarullar lo tantas veces escuchado con sonido esclerótico e intención grandilocuente. Un Liszt, en definitiva, enfocado con objetividad, despojado de su típica exaltación *non plus ultra*, atractivo en la mejor acepción del término.

Juan García-Rico



LISZT:
Conciertos para piano. GRIEG:
Concierto para piano. STEPHEN
HOUGH, piano. FILARMÓNICA DE
BERGEN. Director: ANDREW LITTON.
HYPERION CDA67824 (Harmonia
Mundi). 2011. 69'. DDD. PN



Uno se pregunta sobre cuál debería ser el verdadero motivo de los intérpretes a la hora de abordar posibles grabaciones sobre obras tan hipergrabadas en la historia del disco como pueden ser las que aquí se incluyen. El más lógico afán sería el de ofrecer algo diferente, con personalidad propia; es decir, el conseguir un producto revelador sobre el cual el intérprete sintiera verdadero fuego en la vocación de revelar su forma de entender y vivir la partitura. Esto sería lo deseable y más razonable. Con todo y eso, el riesgo es extremo, pues existen numerosísimas interpretaciones que convierten la empresa en algo difícilmente superlativo, a no ser que los intérpretes lo sean obviamente. Pero a menudo nos encontramos con versiones como las que se incluyen en este disco, que francamente son correctas, claro está, pero que uno no acierta a entender su razón de ser. Esto es así porque la participación de Stephen Hough junto a la Bergen Philharmonic Orchestra es notable, ciertamente atenta a la partitura, pero totalmente innecesaria si atendemos a los argumentos enunciados. Hough firma unas versiones donde lo especial no tiene cabida, y donde la corrección es su principal valía. Orquesta y solista se esfuerzan en iluminar unas obras a pesar de su evidente falta de supremacía interpretativa: los conciertos de Liszt aburren por su previsibilidad y su falta de fantasía en el discurso; en el de Grieg asimismo predomina la misma sensación; la perspectiva desde los primeros acordes sugiere lo venidero: una versión que no se caracteriza por su pasión o su fuerza expresiva. Aquí falta razón de ser, ardor interior y entusiasmo. Falta el factor diferencial que convierta al disco en muy interesante y necesario.

Emili Blasco

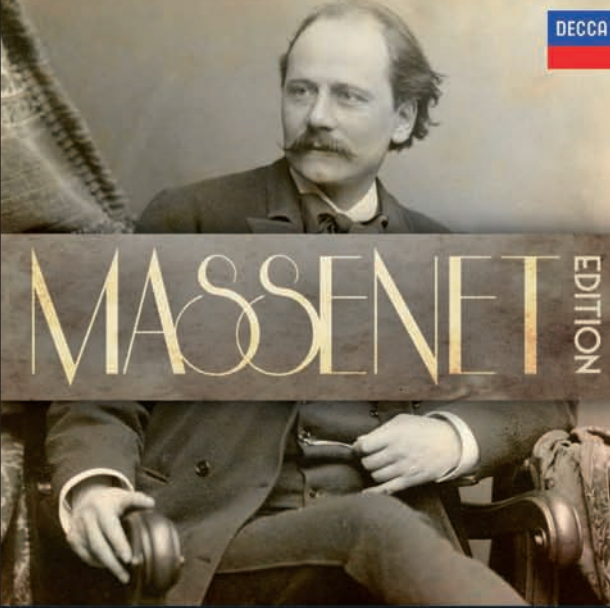


MACMILLAN:
And lo, the Angel of the Lord. Bring us, oh Lord. Benedictus Deus. Advent Antiphon. Who are these Angels? Think of how God loves you. Tota pulchra es. Strathclyde Motets II. Mass of Blessed John Henry Newman. CAPELLA NOVA. Director: ALAN TAVENER. LINN CKD 383 (LR Music). 2011. 72'. DDD. PN



El escocés James MacMillan (1959) es algo así como el gran compositor litúrgico de nuestro tiempo, aquel que ha sabido entender mejor la relación entre la funcionalidad del servicio religioso y la belleza, la capacidad de comunión que a través de ella sus piezas proponen a la asamblea. La cosa puede sonar, si se quiere, demasiado confesional pero nunca dejará de hacerlo igualmente como el arte verdadero que es. Las derivaciones del canto llano, el uso de melodías tradicionales escocesas, la consideración del canto litúrgico como una suma de la dignidad propia de la alabanza de Dios y de la que igualmente pertenece al creador con minúscula, suman una obra coral que crece en extensión y en hondura. Con la cumbre en esa obra maestra que es *A New Song* —comparable con lo mejor, pongo por ejemplo, de las *Vísperas* de Rachmaninov y cuyo precedente, *Advent Antiphon* aparece en este disco—, la producción coral de MacMillan se desarrolla con criterio y con estilo. En fin, he aquí trece motetes y la brevísima *Misa del Beato John Henry Newman* —por cierto, alguien que toca muy de cerca a MacMillan— con su cita del *Tristán* en el *Kyrie* y su carácter plenamente comunitario. La conclusión ante esta grabación es fácil —música de excelente calidad, con otra cima: *Qui meditatibus*— y difícil —música religiosa, litúrgica y abiertamente confesional, como se ha dicho. MacMillan no es un espíritu tibio que cree en el arte como consuelo o como reflejo de algo sino un cristiano que, además, es compositor. No será la firmante quien anime a saltar barrera alguna. Basta con decir que he aquí, gracias también a una gran interpretación de Capella Nova, un disco extraordinario que hace pensar en que no todo está perdido en la música para la iglesia, aunque haya que irse a Escocia para comprobarlo.

Claire Vaquero Williams



DECCA

MASSENET EDITION

EDICIÓN MASSENET

Decca conmemora el centenario de la muerte de Jules Massenet con una edición especial de sus obras. Incluye sus famosas óperas *Manon* y *Werther*, y partituras más inusuales que deben sus modernas recuperaciones y grabaciones durante los años setenta a la defensa de su causa llevada a cabo por Joan Sutherland y Richard Bonynge.

Incluye 23 CDs, libreto de 140 páginas y CD-ROM con los libretos de las óperas y los textos de las canciones y sus traducciones.

32 CDs





deccaclassics.com universalmusic.es BÚSCANOS EN FACEBOOK



www.fnac.es

También disponible en formato digital: www.universalclasico.es

MASSENET:

Werther. ROLANDO VILLAZÓN (Werther), SOPHIE KOCH (Charlotte), ERI NAKAMURA (Sophie), AUDUN IVERSEN (Albert), ALAIN VERNHES (Bailli). CORO Y ORQUESTA DE LA ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN. Director: ANTONIO PAPPANO. DEUTSCHE GRAMMOPHON 4779340 (Universal). 2011. 138'. DDD. **PN**



No es mala época para el protagonista massenetiano: Alagna, Bros, Álvarez, Vargas, Filianoti, Kaufmann..., sin contar las incursiones baritoneales de Hampson, Grassi o Tézier. Esta función, casi contemporánea a otra vienesa de *Hoffmann*, demuestra que Villazón parece haber superado sus problemas vocales. Aunque el timbre suene menos brillante, opaco en ocasiones, la voz corre sin problemas, no hay tropiezos, mientras su desbordado temperamento sigue incólume. Su Werther es más visceral que elegante, más ardiente que sutil, más apasionado que patético, pero de indudable estatura, digamos romántica, que a nadie deja indiferente, se le escucha sin prejuicios en su caso instalados injustamente en cierta parte del aficionado. Koch ha hecho de Sophie un particular caballo de batalla; ella es protagonista en vídeo de esta misma producción en París junto a Kaufmann. Su Charlotte es vocalmente sana y segura que, en conseguido contraste con su compañero tenoril, se muestra en una interpretación sobria y distante que paulatinamente va creciendo en intensidad y fervor, según se va involucrando en los acontecimientos. Nakamura, voz angelical, musicalidad exquisita, es el retrato justo de la adolescente Sophie. Iversen, barítono muy lírico y profesional competente, no tiene problemas para sacar adelante su cometido. Vernhes es un Bailli que se sabe al dedillo, acorde con su veteranía y frecuentación del personaje. El resto del equipo cumple de la manera esperada en un teatro del nivel del londinense. Pappano, ya en 1999 dirigiendo a Alagna para EMI, resalta la suntuosa y detallada orquestación de Massenet, marcando asimismo el progreso dramático de la ópera.

Fernando Fraga

MENDELSSOHN:

Concierto para violín en mi menor op. 64. SCHUMANN: Concierto para violín en re menor WoO 1. Fantasía para violín en do mayor op. 131. CHRISTIAN TETZLAFF, violín. SINFÓNICA DE LA RADIO DE FRÁNCFORT. Director: PAAVO JÄRVI. ONDINE ODE 1195-2 (Diverdi). 2011. 69'. DDD. **PN**



Christian Tetzlaff está construyendo paso a paso una carrera bastante sólida. Sus registros se diseminan por los catálogos de sellos como Virgin, EMI, Pentatone, Decca o Deutsche Grammophon. En disco ha colaborado con directores de la talla de Pierre Boulez (con quien ha grabado el *Concierto para violín n.º 1* de Szymanowski y el *Concierto de cámara* de Berg) y ha desarrollado, con los pianistas Lars Vogt y Leif Ove Andsnes y con el cuarteto que lleva su apellido, una notable labor como camerista. Nadie duda de su preparación y de su categoría. Sin embargo, como otros colegas suyos, se diría que Tetzlaff anda un poco confundido. Comprendo que la jurisprudencia discográfica abruma y descoloque a los violinistas actuales pero no entiendo por qué el pasado tiene que forzar a estos nuevos talentos a buscar la novedad, por discutible que ésta sea. Este disco (su debut oficial en Ondine) resulta especialmente esclarecedor en este sentido. En él conviven una obra de gran repertorio (el *Concierto* de Mendelssohn) y otra de discografía mucho más exigua (el *Concierto* de Schumann). En ambas partituras, Tetzlaff evidencia una suficiencia fuera de toda duda para solucionar toda cuita técnica pero en la primera de las dos parece descentrado. En Mendelssohn, su afinación es impecable y su sonido y su *vibrato* se hallan siempre bajo control. Como ustedes saben perfectamente, Tetzlaff posee un timbre delgado pero esmaltado, alivo, seductor y perfectamente homogéneo. En su ejecución, obviamente, menudean los pasajes líricamente enardecidos (como la exposición del primer tema del Andante) pero éstos quedan devaluados por otros de notorio rebuscamiento. Solista y director se decantan por *tempi* considerablemente rápidos,

similares a los elegidos por Miltstein/Abbado (DG, 1973) y "opuestos" a los muy amplios de Mutter/Karajan (DG, 1980). Ya en el propio enunciado del tema principal del primer movimiento, el fraseo de Tetzlaff es caprichoso en medida y acentuación. Los soportes de Paavo Järvi son muy apropiados al estilo del hamburgués. Juntos, inevitablemente, bordean la futilidad. Sin embargo, en el *Concierto* schumanniano, liberado de presiones —entre "los grandes", sólo Szeryng (con Dorati. Mercury, 1964) dejó grabada la partitura, siendo imitado por Kremer, Bell y Zehetmair—, el violinista alemán disfruta cantando con emoción y fantasía su materia melódica, extrayendo muy buenas dosis de sustancia expresiva y mostrando su faz artística más sugerente. Järvi sigue los pasos de Tetzlaff con respeto y devoción. Una de cal y otra de arena, por tanto. Como propina se ofrece una competitiva *Fantasia op. 131* de Schumann.

Jesús Trujillo Sevilla

MENDELSSOHN:

La primera noche de Walpurgis op. 60. BRAHMS: Nanie op. 82. SCHUMANN: El hijo del rey op. 116. SIMONE SCHRÖDER, soprano; BURKHARD FRITZ, contralto; DETLEF ROTH, tenor; FRANZ-JOSEF SELIG, bajo. AUDI JUGENDCHORAKADEMIE. BAYERISCHE STAATSOOPERORCHESTER. Director: KENT NAGANO. FARAO - B 108059 (Gaudisc). 2010. 70'. DDD. **PN**



Con esta opinión: "Hier bin ich gern" ("Aquí estoy contento"), sobreimpresionada en rojo intenso sobre la cara de Ken Nagano (1951), se celebraba en un cartel de la temporada 2006-2007 la presencia del maestro californiano de origen nipón al frente de la Bayerische Staatsoper el primer año de su mandato. Hoy todo ha cambiado y Nagano ya no está contento en Múnich; hace varios meses expresó públicamente su intención de no prorrogar su contrato más allá de 2013 por tensiones con las autoridades locales. La labor de Nagano en Múnich quizá no haya tenido la repercusión internacional esperada, pero resulta incuestionable a nivel artístico. Discográficamente su paso por la capital bávara se ha saldado hasta el momento con cuatro DVDs (*Alice in Wonderland*, *Idomeneo*, *Lohengrin* y *Dialogues des carmélites*), dos sinfonías de Bruckner

en Sony Classical y el presente disco sinfónico-coral de Mendelssohn, Brahms y Schumann en el sello independiente bávaro Farao Classics. Nagano deja patente en las tres composiciones aquí grabadas esa capacidad innata que tiene para dotar de contenido a la música sin alterar su presentación rigurosa y objetiva que le atribuía el *régisseur* Achim Freyer en el documental de Olivier Becker titulado *Kent Nagano. Seeking New Shores* (2006). Especialmente destaca en este disco una sensacional versión de la maravillosa e infrecuente cantata *Die erste Walpurgisnacht* (1832), basada en la balada homónima de Goethe, que permite verificar la huella indeleble que tuvo Mendelssohn en el primer Wagner; la interpretación se beneficia de la energía del juvenil coro de la academia patrocinada por la marca Audi junto a las actuaciones solistas de Simone Schröder y Franz Josef Selig.

Pablo L. Rodríguez

MOZART:

Conciertos para piano K. 413-415. ANDREA BACCCHETTI, piano. ORQUESTA DE PADUA Y EL VÉNETO. Director: CARLO GOLDSTEIN. DYNAMIC CDS 713 (Diverdi). 2010. 76'. DDD. **PN**



Mozart compuso estos tres conciertos entre finales de 1782 y comienzos de 1783. Aún llevaba poco tiempo en Viena, intentando vivir de su música como artista independiente, y necesitaba el éxito de un modo para él probablemente imprevisto cuando abandonó Salzburgo. Se había librado de un aristócrata, pero había caído en manos de un patrón mucho más difícil de complacer: el público burgués. Paradójicamente, ahora que por primera vez se sentía libre trató de adaptarse al gusto de los oyentes. La diferencia es que lo hacía por decisión propia; sin embargo, las "cartas al padre" en que comenta la buena marcha de las suscripciones traslucen un sentimiento agrídule. Desde el punto de vista interpretativo, el dilema es claro: ¿la obra o el autor? ¿Con la intención con que aquélla debió de presentarse o como éste debía de sentirse, siquiera íntimamente? Bacchetti y su acompañamiento optan por el primer enfoque. Con pronunciación por cierto impecable, leen las notas tal como están escritas en la par-

www.hmtienda.es

la tienda on-line de harmonia mundi ibérica

titura. Para quien no eche de menos nada más, este disco le puede valer.

Alfredo Brotons Muñoz

PANUFNIK:

Sinfonía elegiaca. Sinfonía sacra. Sinfonía nº 10. ORQUESTA DE LA KONZERTHAUS DE BERLÍN. Director: LUKASZ BOROWICZ. CPO 777 683-2 (Diverdi). 2010. 62'. DDD. **PN**



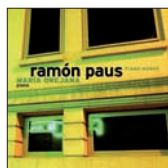
Andrzej Panufnik (1914-1991) decía que la música es “la expresión del sentimiento humano más profundo y de la emoción auténtica”. Y eso se ve particularmente reflejado en las tres sinfonías incluidas en este cuarto volumen de la edición que CPO está dedicando al maestro polaco. Tres obras, además, imbuidas de una espiritualidad que hace honor al título genérico que se le ha dado al disco: *Sacra*. La más antigua es la *Sinfonía nº 2 “Sinfonía elegiaca”*, que no es otra cosa que la reescritura de una *Sinfonía de la paz* que Panufnik escribió a principios de la década de 1950 forzado por el régimen comunista polaco. La versión definitiva quedó mucho más breve, contenida y despojada de participación coral, con dos movimientos lentos que aciertan a transmitir el sentimiento de lo trágico, pero con unos medios directos y bastante concisos, y un Molto allegro central de una violencia no menos desnuda y contundente. Compuesta ya en el exilio, la *Sinfonía sacra* o *Sinfonía nº 3* (1963) tiene su origen en un encargo para conmemorar el milenario de Polonia, de ahí el tono nacionalista que adquiere la partitura. No porque recurra a temas folclóricos, como en la *Sinfonía rústica* (1948), sino por el empleo como base de la *Bogurodzica*, el más antiguo himno en lengua polaca. Tres *Visiones* y un *Himno* estructuran esta obra en la que el elemento religioso se une a lo épico y lo dramático, como si el exiliado Panufnik quisiera expresar así la trágica historia de su patria. Queda la *Sinfonía nº 10*, escrita en 1988 para el centenario de la Sinfónica de Chicago y estrenada dos años después por Georg Solti. Lejos de ser un despliegue pirotécnico al servicio del mítico sonido de esa orquesta, en ella se pone de relieve el talento de sus instrumentistas de una manera sutil y contenida. De ahí una composición serena, humana y profundamente emotiva con la

que Panufnik cerraba su catálogo sinfónico. El joven Lukasz Borowicz, esta vez al frente de la Orquesta de la Konzerthaus de Berlín (la antigua Sinfónica de Berlín), se revela de nuevo como un excelente traductor de esta música. Recomendación plena.

Juan Carlos Moreno

PAUS:

Obras para piano. MARÍA OREJANA, piano. WARNER 5310501862. 2011. 78'. DDD. **PN**



Una suerte de elogio de la dulzura, de la ternura amorosa... una música que huye con firmeza, y suavidad, de los eslóganes de la sociedad de consumo musical de la contemporaneidad. Esta música de Ramón Paus no sabe con convicción plena, eh, corrijo: este escribano no sabe, felizmente, con certidumbre plena lo que es esta música, acaso unos sonidos que viven por, o gracias a sus roces con otras músicas indeterminadas (en el libreto, David Rodríguez Cerdán, más detectivesco que yo, reconoce a Monk, a Scriabin, la brisa mediterránea, Brasil...) y se ofrecen sin fin a, o en, estas citas, y a su gozo, volviéndose recuerdos de esos recuerdos...

Al papel de individuo, ese papel de “sujeto pasivo” como se nos llama en la declaración de la renta, Paus parece preferir fundirse en unos paisajes sonoros de contornos o confines inciertos que una dulzura de vivir (¿una *dolce vita*?) continuamente animada... Una música que no ofrece resistencia “una música disponible, sin punto de amarre, bogando al buen grado del mar en calma, sin meta ni escala” para, poder ser moldeada, materia untuosa, por las manos, o la voz, de María Orejana, mezclando los grises y los graves, dudando en la lejanía del canto...

Y la rítmica flexible, estirándose como nubes —las de los niños en fiesta o las del cielo— que podría evocar a Milhaud: pienso en *Caramel mou* o en una *Création de monde*, unas *Saudades*, que se establecieran en el borde del silencio; un sentido rítmico evocando casi físicamente el mundo vegetal, acaso el animal (*El fauno* de Debussy) y sin embargo basado en una ciencia sutil, y de ahí esa impresión extraña de un edificio *natural*...

Pierre Élie Mamou

Sasha Rozhdestvenski, Josiane Marfurt, Michal Kanka

¿UN RAVEL “FUTURISTA”?



RAVEL: Obras de cámara con violín.

SASHA ROZHDESTVENSKI, violín; JOSIANE MARFURT, piano. MICHAL KANKA, violonchelo. PRAGA PRD/DSD 250 286 (Harmonia Mundi). 2011. 66'. DDD. **PN**



Una buena muestra del camerismo de Ravel, con dos obras maestras que ocupan la mayor parte del tiempo: la *Sonata para violín y piano* y la *Sonata en dúo*. Su interés es superior acaso al de obras como *Tzigane*, la que abre el recital. Pero en este caso la lectura es de un virtuosismo superior al que es legítimo esperar en esta pieza; y tenemos la especial lectura de una larga cadencia inicial como no encontraremos en otra parte. En rigor, es otro *Tzigane*. Sasha Rozhdestvenski empieza lucíéndose, con el excelente apoyo de Josiane Marfurt. Y a partir de ahí nos ofrece las dos piezas soberbias del maestro, separadas por la *Berceuse*. La breve *Habanera*, por su parte, separa la *Sonata en dúo* de la *Sonata* de 1897. Josiane Marfurt y Michal Kanka comparten trayectoria con el violinista en varios momentos; Kanka sólo en la *Sonata en dúo*; Josiane Marfurt en los demás. La excelencia se da a través de una visión analítica

que acaso impone Rozhdestvenski. No se permiten grandes alegrías, y el humor aparece soterrado, extraño. Se busca un equilibrio, unas pausas para las obras de mayor envergadura y aliento, como para motivar éstas. Con *Tzigane* para “entrar en calor”. El disco tiene algo de “futurista”, como si Sasha Rozhdestvenski y sus compañeros invitaran a un Ravel con perspectiva más moderna de lo acostumbrado, al menos en las dos obras grandes. Algo que a Ravel no le preocupaba gran cosa: ¿hay algo más moderno que *La valse* o la propia *Sonata en dúo*, algo más rico en guiños y en humor moderno que el Blues de la *Sonata para violín*...? Intimidad, introspección, fuerza expresiva, virtuosismo: una referencia total.

Santiago Martín Bermúdez

PUCCINI:

La fanciulla del West. DANIELA DESSI (Minnie), FABIO ARMILIATO (Johnson), LUCIO GALLO (Rance). CORO Y ORQUESTA DE CITTÀ LIRICA. FESTIVAL TORRE DEL LAGO. Director: ALBERTO VERONESI. 2 CD SOLOVOCE 85532312 (Harmonia Mundi). 2005. 133'. DDD. **PN**



Antes publicada en audio (RS) y en imágenes (Arthaus), esta por lo menos digna versión de la magnífica partitura pucciniana cuenta con varios puntos a favor. En primer lugar, la cuidadosa Minnie que ofrece Dessi, fruto de una carrera sabiamente dosificada (comenzó cantando Barroco) y de una experiencia envidiable. Su fraseo de directas intenciones y su canto ejemplar los pone al servicio de una heroína, en conjunto, limpiamente descrita. Si su madurez

vocal a veces obra en su contra, tiene a favor su lirismo esencialmente italiano, algo que deben inventarse otras importantes Minnies actuales como Westbrook o Stemme. Armiliato, tenor de *loggione* donde los haya, aprovecha las características propias de un personaje que se expresa a menudo a flor de piel. Más intencionado que triunfante en las partes líricas, el tenor genovés deja, sin embargo, un correcto retrato del noble bandido, en especial porque su voz y su canto, caso parecido al de su compañera de fatigas, remiten de inmediato a una rica sonoridad tenorial típicamente italiana, por lo que ya tiene parte del camino hecho. Gallo, barítono que comenzó interpretando papeles bufos, se ha pasado a otros de mayor responsabilidad, probablemente dada la penuria que hoy sufre su cuerda, haciendo de Rance uno de sus personajes más representativos. Sin los medios apropiados, va tirando adelante merced a las buenas intenciones que se

potenciarían un tanto, si se las disfruta escénicamente, gracias a su habilidad actoral. El amplio reparto de cantantes de apoyo, felizmente todo italiano y de la nueva generación canora, es de buen nivel, sin que ninguno resulte discordante. Destaquemos el conveniente Nick de Massimo La Guardia. Veronesi, batuta bien afecta a la obra del compositor luqués, en una lectura que subraya mucho el aspecto lírico de la partitura, saca provecho suficiente de un coro y una orquesta bien involucrados en el acontecimiento, quizás inspirados por el lugar de la representación, Torre del Lago, uno de los espacios míticos puccinianos.

Fernando Fraga

ROSENBERG:

Sinfonías nº 6 "Semplice" y nº 3 "Las cuatro edades de la vida".

SINFÓNICA DE GOTEMBURGO. Director: MARIO VENZAGO.

BIS CD-1383 (Diverdi). 2007. 65'. DDD. **PN**



El sinfonismo del siglo XX en Suecia, dejando a un lado compositores hoy cada vez más reconocidos como Allan Pettersson (1911-1980), que representan la opción personalista y anti-moderna de los años cincuenta y sesenta, tuvo en Hilding Rosenberg (1892-1985) y Gösta Nystroem (1890-1966) a sus dos figuras más destacadas; ambos superaron las opciones postrománticas representadas por Hugo Alfvén y Wilhelm Stenhammar, y abrieron el género sinfónico a la fusión del acervo nórdico con la modernidad imperante en Europa: con el impresionismo francés, caso de Nystroem, o con el expresionismo alemán, caso de Rosenberg; no por casualidad, las dos composiciones que catapultaron a este último a la composición fueron la *Cuarta* de Sibelius y la *Primera Sinfonía de cámara* de Schoenberg. Mario Venzago (1948) registra aquí al frente de la Sinfónica de Gotemburgo las dos sinfonías más paradigmáticas de Rosenberg: la *Tercera* titulada "las cuatro edades de la vida" (1939), donde la música es un comentario sonoro a varios fragmentos del ciclo de novelas *Jean-Christophe* de Romain Rolland, cuya recitación fue eliminada por el compositor en una ulterior revisión de la obra, y la *Sexta* o "Semplice" (1951), donde aboga por equilibrar las

Carolín Widmann, Alexander Lonquich

FRESCURA



SCHUBERT: Fantasia en do mayor op. post. 159 D. 934. Rondó en si menor op. 70 D. 895. Sonata en la mayor op. post. 162 D. 574. CAROLIN WIDMANN, violín; ALEXANDER LONQUICH, piano. ECM New Series 2223 (Diverdi). 2010. 63'. DDD. **PN**

Magnífico monográfico Schubert el que nos sirve este disco. Siendo el repertorio para dúo de violín y piano uno de los territorios menos generosos del vienés, el resultado añade interés a alto nivel interpretativo de la propuesta. Lo primero que llama la atención en la escucha es la calidad de la toma. Casi podría uno afirmar que se encuentra sentado entre el pia-

nista y su compañera. Es de agradecer, pues, el altísimo grado de detalle, pese a que en algún momento el micrófono no sea capaz de digerir tanta cercanía y llegue a la saturación. En cuanto al aspecto musical, lo aquí grabado es muy bueno. La propuesta de ambos músicos asombra por el clarísimo reparto de papeles. No es, en absoluto, un violín acompañado, ni tampoco lo contrario. Tienen clarísimo que hay tramos de diálogo compartido y otros donde, por el contrario, uno de los dos ha de imperar sobre el otro, y así lo llevan a cabo. Magistrales ambos, Lonquich preciso, diamantino, incisivo o confortable, según corresponda; Widmann, variada en colores, con



una gama de vibrato interesante y sobresalientemente flexible. Las obras suenan frescas, espontáneas y extraordinariamente limpias. Un dúo de los que uno espera tener la oportunidad de escuchar en más ocasiones en lo sucesivo.

Juan García-Rico

opciones artísticas personales sin olvidar la tradición que le precede. A pesar de la innegable calidad musical y técnica de este registro de BIS, no pueden pasarse por alto las grabaciones míticas de la *Tercera* de Rosenberg realizada por el propio compositor en 1940, leyendo él mismo las recitaciones de Rolland intercaladas entre los movimientos, o también las registradas por Tor Man y Herbert Blomstedt, respectivamente en 1953 y 1966 al frente de la Sinfónica y Filarmónica de Estocolmo; tampoco debería olvidarse la maravillosa *Sexta* que grabó Stig Westerberg en 1960.

Pablo L. Rodríguez

SCHUBERT:

Sinfonía nº 9 en do mayor D. 944 "La Grande". Cinco danzas alemanas D. 44. ORQUESTA DEL FESTIVAL DE BUDAPEST. Director: IVÁN FISCHER.

CHANNEL CCS SA 31111 (Universal). 2011. 70'. DDD. **PN**



Hay directores a los que un acercamiento a la estética historicista revitaliza su arte y otros a los que simplemente les sienta como un tiro. Está claro que Iván Fischer (1951) pertenece a los primeros y buena prueba de ello es este nuevo lanzamiento en la *Grande en do mayor* de Schubert. En diciembre de 1984,

Fischer registró esta misma sinfonía con la incipiente Budapest Festival Orchestra para el sello Hungaroton (una versión hoy inencontrable); por entonces, era un maestro en sus inicios que, tras su formación en Viena y sus primeros pasos profesionales en EE.UU. y el Reino Unido, acababa de regresar a su país para fundar la Budapest Festival Orchestra, una formación que no sería estable hasta 1992. De sus dos maestros en Viena (Hans Swarowski y Nikolaus Harnoncourt) pesa más en ella la visión puramente objetiva del primero; por esa razón, Trevor Harvey la comentaría sin el menor entusiasmo en la revista *Gramophone* al considerar que había ya muchas buenas versiones de la obra (Solti, Boult...); sin embargo, en su crítica hace hincapié en "moles-tos" cambios de *tempi* para diferenciar los temas, donde la influencia remite a su segundo maestro. En la actualidad, Fischer ha ahondado precisamente en el acercamiento de Harnoncourt y se ha convertido en uno de los principales valedores de la tercera vía, es decir, de la perfecta amalgama de aspectos historicistas con instrumentos modernos. De todas formas, en este caso la amalgama es curiosa pues Fischer no renuncia al chufleteo de las trompas naturales o el color algo opaco de las maderas de época. Los *tempi* son ahora claramente más vivos y el discurso más nítido, intenso y está infinitamente mejor construido; un ejemplo es el Andante con moto con un equilibrio ideal entre vientos y cuerda, o el Scherzo

que adquiere mucho más aire de danza, algo que se comprende al escuchar las *Cinco danzas alemanas* que completan el disco. El resto tiene un aire más severo y penetrante, pero carece de la majestuosidad de otras versiones de referencia como la berlinesa de Günter Wand en RCA.

Pablo L. Rodríguez

SHOSTAKOVICH:

Cuartetos de cuerda nºs 5-8.

MIASKOVSKI: Cuarteto de cuerda nº 13. CUARTETO PACIFICA.

2 CD CEDILLE CDR 90000 127 (Gaudisc). 2010-2011. 118'. DDD. **PN**

Cuartetos de cuerda nºs 1-4.

PROKOFIEV: Cuarteto de cuerda nº 2 op. 92. CUARTETO PACIFICA.

2 CD CEDILLE CDR 90000 130 (Gaudisc). 2010-2011. 130'. DDD. **PN**



Como es sabido, Shostakovich empezó tarde su serie de quince cuartetos. No hay obras primeras en ese género. Escuchen las lecturas punzantes de este comienzo de integral del *Primero*, breve, posterior a la condena de *Lady Macbeth*; y el *Segundo*, de los tiempos del *Trio op. 67*, o más bien de los tiempos finales de la guerra. Ahí veremos la honda inspiración, y no ya sólo el rigor artístico, de un comienzo de implacable auto-referencia

musical (mejor que "autobiografía"). Además, lo que ocurre con los cuartetos de Shostakovich es que cuando acabas de escuchar uno de ellos consideras que *ése* es el mejor. Ese peligro se corre en los cuartetos dilatados, como el *Quinto*, y acaso más en los breves, como el *Primero* y el *Séptimo*. Las tenues tensiones de los tres movimientos de esta última maravilla los explica el Pacífica Quartet con la dosis de inquietud, la alarma sorda que se precisa para crear un estado de desasosiego como el que (auto) retrata el compositor en ese momento de finales de los años 50. Si señalo el *Séptimo* es porque les sugiero que prueben ahí; y entonces no tendrán más remedio que llevarse el disco a casa. Ese breve cuarteto introduce, en el segundo CD del volumen II, el *Octavo*, el más conocido, de duración media, cinco movimientos, que comienza por un Largo de angustioso lirismo. Ahora bien, las espléndidas lecturas de los *Cuartetos n.ºs 5 y 6* no son una simple introducción, sino la definición de un mundo que, con un poco de tiempo, abarcará la secuencia de cuartetos de mayor envergadura artística del siglo XX; junto con, claro está, Bartók y los vieneses. El primero de estos volúmenes dobles incluye uno de los numerosos cuartetos de Nikolai Miaskovski, quince años mayor que Shostakovich. Es el número *Trece*, el último, el que recibió el premio Stalin junto con su última sinfonía, la número *Veintisiete*, a título póstumo. Todo ello después de darle un disgusto de muerte en febrero de 1948, ya saben ustedes, lo mismo que a todos los demás compositores. Se aceleró su muerte y le dieron el premio, así de fácil. No esperen una obra celosamente conservadora. Miaskovski es casi de la edad de Rachmaninov, y nunca soñó con rupturas; pero también es de la edad de Stravinski, pocos meses mayor, y participa de la inquietud del siglo (del fin de siglo y de todo lo que traerá el siglo). Prokofiev, en cambio, no compuso más que dos cuartetos de cuerda. En el segundo volumen nos ofrece el Pacífica el segundo de ellos, compuesto en el Cáucaso durante el repliegue ordenado por el gobierno ante el avance alemán. Obra rica en temas populares, fue como una pausa o distracción durante el trabajo de *Guerra y paz*.

Atención al Pacífica Quartet. Estos músicos vienen pegando. Su discografía es ya amplia, y abarca a Mendelssohn y a Dvořák, a Janáček y a Hindemith. Esta *experiencia soviética* se

refiere a las enormes energías artísticas desarrolladas alrededor del proyecto revolucionario, aunque sea inevitable recordar que el sistema aplastó todo lo que pudo esa experiencia. Quedan muchos testimonios de creatividad, como los cuartetos que aquí despliega con inquietante belleza el Pacífica Quartet. Es esto ya una mitad de integral; faltan siete de los quince cuartetos de Shostakovich, y ya veremos qué camaradas son invitados en adelante. Esto promete por el virtuosismo y el profundo sentido que el Pacífica le imprime a sus lecturas.

Santiago Martín Bermúdez

SHOSTAKOVICH:

Concierto para violonchelo y orquesta n.º 1. BRITTEN:

Sinfonía para violonchelo op.

68. JOHANNES MOSER, violonchelo.

SINFÓNICA DE LA WDR DE COLONIA.

Director: PIETARI INKINEN.

HÄNSSLER CD 98.643 (Diverdi). 2011.

62'. DDD. PN



Bien pensado acoplamiento el de este disco que reúne dos obras estrenadas

por Mstislav Rostropovich: en 1959 la de Shostakovich y en 1964 la de Britten. Las dos son capitales en el repertorio concertante del siglo XX, más interpretada la primera y menos la segunda que, sin embargo, es obra mayor entre las del compositor británico. De ambas hay magníficas grabaciones a ellas se suma sin duda esta de Johannes Moser, uno de los grandes violonchelistas jóvenes, de esa generación que ha dado nombres como los de Christian Poltera, Daniel Müller-Schott o, entre nosotros, Adolfo Gutiérrez Arenas. Moser transita habitualmente con enorme soltura por el repertorio del siglo XX y por eso no es de extrañar que haya firmado un disco como éste. En Shostakovich es capaz —e Inkinnen, naturalmente, pues la obra requiere de un director con criterio— de aguantar el tirón de las versiones más extremadas —Maiski-Tilson Thomas— para situarse más en la estela de, por ejemplo, la que firmaran Heinrich Schiff y Maxim Shostakovich. Habrá quien prefiera más sarcasmo, más dureza, más acentuación de los elementos, digamos, críticos, pero la versión no los obvia sino que los sume naturalmente en un conjunto inteligentemente armado. La

DECCA

ABDURAIMOV

PROKOFIEV SONATA N.º 6
LISZT | SAINT-SAËNS

BEHZOD ABDURAIMOV

PROKOFIEV/ LISZT SAINT-SAËNS

Decca presenta el álbum debut del joven pianista Behzod Abduraimov, que con tan solo 18 años ganó en 2009 el Concurso Internacional de piano de Londres, en el que destacó por su madurez, virtuosismo y energía.

"... y la pregunta surge: ¿podría este joven con cara de niño ser el nuevo Horowitz?"
[The Independent]

1 CD
OBRAS DE PROKOFIEV, LISZT Y SAINT-SAËNS
BEHZOD ABDURAIMOV, PIANO

deccaclassics.com universalmusic.es BUSCANDOS EN FACEBOOK

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

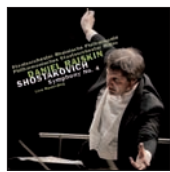
También disponible en formato digital: www.universalclasico.es

Cello Symphony es ejemplar de principio a fin, maravillosamente tocada, emocionante y lírica, en la línea de la gran versión Wispelwey-Kim, con un Inkinen que destaca muy bien las líneas de fuerza de la partitura, la mezcla de grandeza y meditación que resume la *Passacaglia* final.

Claire Vaquero Williams

SHOSTAKOVICH:

Sinfonía nº 4. FILARMÓNICA RENANA. FILARMÓNICA DE MAGUNCIA. Director: DANIEL RAISKIN. AVI 8553235 (Harmonia Mundi). 2009. 66'. DDD. **PN**



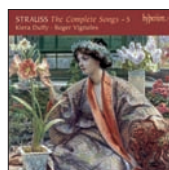
La *Cuarta*: acaso una de las “desequilibradas” (lo serían la *Sexta* y la *Novena*), la oculta durante casi tres décadas por si acaso (y aun así, numerada como *Cuarta*, de manera que había un salto de la *Tercera* a la *Quinta*, caramba). ¿La experimental?: diríamos que todas lo fueron. ¿Vanguardia? Dimitri Dimitrievich siempre estuvo a la vanguardia, no necesitó proclamarlo; era unos 17 años mayor que el mayor vanguardista auto-proclamado, y vivía en tierras más intensas y poco amenas. Tras ciertos momentos de grave peligro, algo le asustó en la *Cuarta* después de *Lady Macbeth de Mzensk*, y la escondió. Como se escondió él, como habríamos hecho los demás: con el pavor agorrotándose el alma y no sólo la garganta. Dos movimientos extremos que rozan la media hora, en ambos casos secuencias lento desolado más rápido en progreso hacia lo estridente, en un orden o en el contrario, con algo de lirismo, muy poco, pero muy señalado. En medio, un moderato de apenas nueve minutos. El equilibrio sinfónico salta por los aires, la temática es a menudo complemento del mundo sórdido de Katerina Ismailova; no continuidad, sólo complemento. Había que disimular, ser más optimista. No lo fue mucho más en la *Quinta*, pero disimuló con ella y con las disculpas adjuntas. Hoy, al oír y ver esta *Cuarta Sinfonía*, nos resulta extraño aquel miedo, pero el miedo era una ola aplastante de irracional origen. Puede parecernos que, después de todo, no es tan herética esta obra, ni tan conformista la *Quinta*, pero quién sabe, hubo entonces otras perspectivas y, sobre todo, pánico a discreción. Por eso las sinfonías de Shosta-

kovich desprenden un desasosiego difuso con efectos concretos en el oyente. Y la inoculación de ese malestar precisa de un discurso de amplio alcance. Y un contraste: en lo grotesco, por ejemplo. Que adquiere otra forma de desasosiego. Esto es: lo que se propone es un nuevo equilibrio. Lo que consiguen los maestros que ha comprendido esta *Cuarta Sinfonía*, desde Kondrashin en adelante, es ese nuevo equilibrio. Daniel Raiskin, que ha trabajado con Jansons, con Järvi, entre otros, es un excelente viola, mas también director que ha ostentado titularidades en Coblentz y en Lodz, y que goza de especial invitación en Maguncia (Mainz). Coblentz y Maguncia se unen en este CD para permitir que la batuta exacta y sensible de Raiskin nos cuente la historia llena de misterio que encierran estos tres movimientos (¿tres?), un enigma que no se explica más que con los sonidos y sugerencias del compositor, al margen de las palabras. En esas secuencias que se ralentizan pero nunca se tranquilizan, en esa continuidad de contrastes y agitación, la batuta de Raiskin dibuja con maestría el vuelo del desasosiego. Con dos instrumentos orquestales de espléndido nivel. Es decir: es una referencia más de esta magnífica sinfonía.

Santiago Martín Bermúdez

STRAUSS:

Lieder. VOL. 6. KIERA DUFFY, soprano; ROGER VIGNOLES, piano. HYPERION CDA 67746 (Harmonia Mundi). 2011. 63'. DDD. **PN**



La casa Hyperion, coherente en su empeño de ofrecer una panorámica completa de la obra liederística de cada uno de los autores en los que recae su atención, acaba de publicar el quinto volumen de los dedicados a Richard Strauss. En él se reúne —sin duda, no casualmente— una selección de piezas muy jugosas que incluyen algunas de las mejores páginas que Strauss escribió para soprano, como los *Mädchenblumen* —metáforas de mujeres en forma de flores— o los inspirados *Lieder op. 68*, sobre textos de Clemens Brentano, una de sus indiscutibles cimas creativas. No cabe duda de que el compositor, que disfrutó de las mieles del éxito la mayor parte de su vida, podía imaginar las complejidades más

deliciosas, los giros y los retos más exquisitos confiables a una voz ligera, puesto que siempre contó con las mejores cantantes de su tiempo para dar cuerpo a sus creaciones. Ellas son muestra viva del esplendor decorativo del lujo en la Viena de fin de siglo, tal y como podemos apreciar en *Amor, Säusle, liebe Myrte*, o *Ich wollt' ein Sträusslein binden*, basadas en textos más anecdóticos que filosóficos y llenas de ricos ornamentos, a los que la norteamericana Kiera Duffy hace plena justicia, pues se zambulle en las largas cadenas como pez en el agua. De esta facilidad en el vocalizado cabría temer una desatención al texto o al carácter de partituras más introspectivas (*Epheu, Morgen*), pero no es así: la comunicación del texto es tan ágil y despierta como sonriente —a ratos quizá excesivamente penetrante— el agudo. Frases como el “wie bezaubert!” de *Wasserrose* saltan de la evocativa concatenación alegórica guiñando el ojo y mirando al interlocutor de frente. Tanto así que a Vignoles se le ilumina el severo, experimentado toque en complicidad con la alegría del juego straussiano de Duffy.

Elisa Rapado Jambrina

TÜÜR:

Ärkamine. Rändaja ohtulaul.

Insula deserta. CORO DE CÁMARA FILARMÓNICO DE ESTONIA. SINFONETTA RIGA. Director: DANIEL REUSS. ONDINE ODE 1183-2 (Diverdi). 2011. 65'. DDD. **PN**



En la carpeta que se incluye en este disco, con textos sólo en inglés, Gerhard Lock afirma que el oyente que se aventura en el mundo sonoro de Erkki-Sven Tüür (1959) queda “tocado, abrumado, asombrado, exaltado e incluso sin palabras ante la capacidad de sugestión de los sonidos, imágenes y recuerdos que evoca”. Bien, tal entusiasmo quizá resulte exagerado, aunque ello no quita que el estonio sea uno de los compositores de más éxito y difusión de la actualidad. Y todo gracias a una música fácil de asimilar que, sin complejos ni dogmas, explota los más variados estilos y técnicas compositivos. No obstante, en este disco no todo funciona. No en lo que atañe a las interpretaciones, que son impecables, sino a su obra más ambiciosa, la cantata *Ärkamine* (Despertar, 2011). El academicis-

mo de la escritura coral casa poco y mal con la variedad de texturas y colores de la parte orquestal o con la libertad de sus armonías. Se trata de un encargo oficial para celebrar la capitalidad europea de la cultura de Tallinn y eso parece pasar factura en un Tüür más decidido que nunca a gustar y llegar a un público lo más amplio posible, aunque sea simplificando su lenguaje. La obra, empero, al final acaba haciéndose larga y reiterativa. Otra cosa es *Rändaja ohtulaul* (Canción del atardecer del caminante, 2001), para coro mixto *a cappella*, puro Tüür en lo que se refiere al empleo de técnicas diferentes, de la tradición litúrgica al minimalismo, en un todo coherente y tímbrica y poéticamente atractivo. Y lo mismo puede decirse de *Insula deserta* (1989), para orquesta de cuerda, en la que un único sonido en el registro agudo de los instrumentos se expande gradualmente hasta generar un discurso que oscila entre la tensión y la distensión, la levedad y la fuerza, intervalos consonantes y disonantes, modalidad y tonalidad. Este Tüür sí que vale la pena.

Juan Carlos Moreno

VERDI:

Macbeth. DIETRICH FISCHER-DIESKAU (Macbeth), GRACE BUMBRY (Lady Macbeth), PETER LAGGER (Banco), ERMANNO LORENZI (Macduff), BOZENA RUF-FOCIC (Dama), FRANCISCO LÁZARO (Malcolm), ALOIS PERNSTORFER (Médico), WALTER RANINGER (Criado), HERBERT LACKNER (Sicario). CORO DE LA ÓPERA DEL ESTADO DE VIENA. CORO DE CÁMARA DEL FESTIVAL DE SALZBURGO. FILARMÓNICA DE VIENA. Director: WOLFGANG SAWALLISCH. 2 CD ORFEO C 843 1121 (Diverdi). 1964. 120'. Mono/ADD. **PN**



Siempre es una experiencia escuchar una interpretación de Dieskau; aunque su estilo, su voz, su dicción o sus formas expresivas tengan poco que ver con la obra y el personaje que aboarda. Su musicalidad y sentido del drama, sus reguladores, su atención a lo escrito contrarrestan, en ópera italiana sobre todo, las limitaciones y la evidente falta de morbidez, de metal, de *squillo* en el agudo. Su famoso *Rigoletto* con Kubelik (DG, 1963) es una buena muestra de todo ello.

Macbeth le va menos, pues necesita un timbre aún más dramático, de un carácter más con-

sistente y recio, amén de un temple emisor más regular y una *italianità* en la prosodia que no eran los fuertes del barítono berlinés. Aunque poseyera, eso sí, sobradamente, elocuencia en el *parlato*, admirables pianos muy bien administrados y expresara con eficiencia las dobleces y claroscuros de la escritura. La afinación no es aquí absoluta y a veces los sonidos salen excesivamente abiertos: son frecuentes los *fa*³ destimbrados y emitidos a capón. Aun así, el cantante y su manera de decir nos interesan. Su visión de la ambiciosa figura shakespeariana nos capta aun cuando por lo dicho se encuentre lejos del ideal, que serían en tiempos modernos, con muchas reservas, un Bruson o un Cappuccilli; incluso un Nucci. Pero, ¿quién ha dicho mejor que él eso de "tutto è finito" en un suspiro?

Grace Bumbry gozaba de un instrumento hermoso, que suena muy bien en esta excelente toma de la Ópera de Viena. Es artista temperamental, pero su arte de canto dista de poder atender a la endiablada escritura de la manera que la dominaba su colega Shirley Verrett, también de color y también voz de mezzo capaz de servir partes de soprano como ésta. Bumbry no posee el prescrito dominio de la agilidad y canta un poco a tirones, con un *legato* imperfecto. No lo es tampoco el canto esforzado y engolado de Lager ni el sucinto de Lorenzi. Cumple el español Lázaro, por aquellos años figura de cierto relieve en la Staatsoper.

Soberanos los conjuntos vocal y orquestal a las órdenes de un expeditivo y muy sinfónico Sawallisch, que organiza magistralmente los *concertati* y hace sonar todo muy bien, de manera compacta, consistente y brillante, con un buen estudio de los planos, bien recogidos en la grabación. Nos agrada ver en el reparto a históricos secundarios de la Ópera vienesa como Pernestorfer, Raninger o Lackner.

Arturo Reverter

VERDI:

La traviata. ILEANA COTRUBAS (Violetta), NICOLAI GEDDA (Alfredo), CORNELL MACNEIL (Giorgio Germont), EDITA GRUBEROVA (Flora), EMMY LOOSE (Annina), KURT EQUITULZ (Gastone). CORO Y ORQUESTA DE LA ÓPERA DE VIENA. Director: JOSEF KRIPS.

2 CD ORFEO C 816 112 I (Diverdi). 1971. 123'. ADD. **PN**

Orfeo recupera este registro de la ORF (ya publicado en su día por Arkadia) de la rutilante fun-



ción de *La traviata* que la Wiener Staatsoper ofreciera en la Nochebuena de 1971. La compañía con sede en Múnich vuelve a llevarlo a las tiendas en condiciones óptimas de sonido (excelente) y presentación, con nutrida información y un considerable número de fotografías de la susodicha velada. Sobre el papel, el reparto no puede ser más atractivo. Ileana Cotrubas había firmado en 1970 un contrato de 3 años con la Ópera Estatal Vienes. Precisamente en este periodo de su carrera estudiará por vez primera papeles como Sophie de *El caballero de la rosa* o Violetta. La rumana debutaba por tanto en la parte verdiana en aquella producción navideña del 71. Por aquellos días la voz era aún más adolescente, menuda y virginal que en su retrato posterior en estudio con Domingo y Kleiber hijo para DG (grabado seis años más tarde). Tales circunstancias tímbricas aportan un aura peculiar de candidez, vulnerabilidad e inocencia a la cortesana. En *È strano!*, la franja grave deja al descubierto obvias debilidades, el sonido se hace *bamboleggiante* y el *fiato* entrecortado... pero sorteja la coloratura con suficiencia, ascendiendo al mi sobreagudo con decisión... A pesar de sus sempiternas insuficiencias respiratorias, en los actos II y III, Cotrubas toma las riendas del fraseo y las dinámicas, dando muestras indiscutibles de su impactante inspiración. Su dúo de despedida con Alfredo en el primer cuadro de este acto central (una de sus especialidades) es de una emotividad desbordante. En el epílogo, la soprano sacude nuestros corazones entre la ternura y el estremecimiento. Gedda retrata con arrojo y creatividad (a veces excesiva) a un extrovertido y, por momentos, sobreactuado Alfredo. Son claras sus habituales desigualdades tímbricas y no puede evitar calar alguna que otra nota —como los *fa*³ y *mi*³ de "croce e delizia". Pero queda el talento y el magnetismo insobornables de uno de los más grandes artistas con voz de tenor que haya conocido la ópera en el pasado siglo. Con sus incontestables virtudes musicales e interpretativas, el sólido y autoritario MacNeil es un, a veces, rudo Giorgio Germont y Gruberova es un inesperado lujo en Flora. Krips es la gran sorpresa de la función. Excelso acompañante e intérprete de altos vuelos (su realización está plagada de personales detalles de belleza y pulcri-

tud), sabio administrador del *rubato* y experimentado hombre de teatro, el vienés se revela como un gran director verdiano (a pesar de su discutible italianidad). Lamentablemente hay alguna aparatosa falta de entendimiento entre cantantes y director (la más llamativa de las cuales se produce al final del *Brindis*).

Jesús Trujillo Sevilla

WAGNER:

El ocaso de los dioses. KIRSTEN FLAGSTAD (Brunilda), SET SVANHOLM (Sigfrido), INGRID BJØNER (Gutrune), WALDEMAR JOHNSEN (Gunter), PER GRØNNEBERG (Alberich), EGIL NORDSJO (Hagen). CORO DE LA ÓPERA DE OSLO. FILARMÓNICA DE OSLO. ORQUESTA DE LA RADIO ESTATAL NORUEGA. Director: OIVIN FJELDSTAD. 4 CD NAXOS 8.112066-69 (Ferysa). 1956. 260'. Mono/ADD. **PE**



El productor de Decca John Culshaw cuenta en su entretenido libro *Ring Resounding* toda la odisea de esta grabación y ahí remitimos al lector interesado. Digamos ahora que ésta es la primera reedición en CD, y se trata, como todo discófilo interesado sabe, de la primera grabación comercial (casi) completa del *Ocaso* hecha en 1956, procedente de una versión concertística como homenaje a Kirsten Flagstad (1895-1962) a la que hubo que añadirse fragmentos no grabados en el concierto, como las escenas de las Nornas en el Prólogo o la de Hagen y Alberich en el segundo acto. Decca aceptó hacer esta grabación a cambio de que la gran soprano noruega interviniese en el papel de Fricka en el *Anillo* de Solti (llegó a grabar este papel en *El oro del Rin*). Obviamente, la versión tiene interés por las escenas con la soprano, y quizá también por los fragmentos en los que interviene el experimentado Sigfrido de Svanholm, ya que la realización general no alcanza, ni por orquesta, ni por equipo vocal ni por grabación, el impecable registro de Solti hecho para Decca nueve años más tarde, en 1965. Pero en conjunto es una buena recuperación que, como decimos, se recomienda por la excelsa intervención de Flagstad. El resto es notable y se nota sobre todo un entusiasmo evidente en todo el equipo. La dirección artesanal del buen maestro Fjeldstad (1903-1983), director de unas magníficas canciones de Sibelius con esta mis-

ma soprano, sostiene mal que bien el imponente edificio y acompaña expertamente a los cantantes. La grabación monofónica está bien reprocesada. Finalmente, nuestra recomendación es que con que escuchen la escena de *la Inmolación* basta y sobra para disfrutar completamente de esta grabación (dicha escena se halla publicada separada del resto en un CD Decca con los *Wesendonk Lieder* con Kna).

Enrique Pérez Adrián

RECITALES

MONTSERRAT FIGUERAS.

Soprano.
La voz de la emoción. LA CAPELLA REAL DE CATALUNYA. HESPERION XX-XXI. Director: JORDI SAVALL. 2 SACD ALIA VOX AVSA9989A+B (Son Jade). 1978-2009. 153'. DSD. **PM**



Emplear la palabra crítica para una edición *in memoriam* de Montserrat Figueras, fallecida en noviembre de 2011, después de una vida artística de más de cuarenta años y dotada de una amplísima discografía, carecería de sentido.

Hay que entender esta publicación como un bien merecido homenaje a la soprano catalana, inseparable compañera de Jordi Savall, pareja humana y artística con la que se cumplió aquello de "hasta que la muerte nos separe". No perdamos la esperanza en que esto algunas veces se da.

El libro que acompaña a los dos discos contiene varios escritos y numerosas fotos que rinden homenaje o en los que se muestran afecto o admiración a la soprano, como era de esperar. Entre los dos discos se recogen 36 cortes que recuerdan su versatilidad interpretativa, tanto en lo que se refiere a épocas como a estilos o escuelas: desde obras del siglo XII hasta una nana navideña de Arvo Pärt, pasando por músicas del renacimiento y del barroco, procedentes tanto de lo que los antiguos griegos llamaban Hesperia como de Italia o de la diáspora sefardí. Una breve recopilación, dada su abundantísima producción discográfica durante un período que supera los treinta años, desde 1978 a 2009. Lo importante es el cariño que todos le muestran.

José Luis Fernández

Renée Fleming, Alan Gilbert, Seiji Ozawa

EL DESTINO FRANCÉS DE RENÉE FLEMING



RENÉE FLEMING.

Soprano. **Poèmes.** Obras de Ravel, Messiaen y Dutilleux. FILARMÓNICA DE RADIO FRANCIA. Director: ALAN GILBERT. ORQUESTA NACIONAL DE FRANCIA. Director: SEIJI OZAWA. DECCA 478 3500 (Universal). 2009, 2011. 69'. DDD. **PN**

Hace casi cien años se estrenaba en París *Schéhérazade*, el ciclo de tres canciones de Ravel con poemas del llamado Tristan Klingsor. Ravel acababa de cumplir 29 años y por entonces se le negaba definitivamente el Premio de Roma. Cien años después, quién se acuerda de aquella gente de Roma, caramba. Y ahí está su ciclo de canciones con orquesta, codiciado por sopranos y mezzos pese a que aún provoca reticencias (comprensibles sólo si ponemos este ciclo a la luz de las obras que vinieron después, vocales o no). *Schéhérazade*, favorita de cantantes y con un embrujo envolvente que conquista al público sin hacer concesiones, abre este espléndido recital de Renée Fleming, voz poderosa, lírica y de actriz grande, que asume la secuencia como si se tratara de construir un personaje.

Y a continuación de este ciclo "favorito", continúa la estadounidense Renée Fleming su despliegue de vocación francesa con un ciclo de muy distinta recepción, los *Poèmes pour Mi*, dedicados a su esposa, Claire, por el joven Messiaen, que no había cumplido los treinta. De la sensualidad y el orientalismo sin pentafonías pero con sugereencia erótica, pasa esta espléndida cantante a una declaración amorosa que es reconocimiento ("Tous cela vous me l'avez donné") y exaltación con mucho de religioso, lo que en Messiaen fue siempre imprescindible ("Va où l'Esprit te mène / nul ne peut séparer ce que Dieu a uni..."). Atención a ese "Aleluya" de la primera *mélodie*, que es más que celebración, es embriaguez y extravío, pero en el amor y en Dios. La ruptura es de carácter, y las líneas se diría que opuestas, porque ahora la cantilena está separada del acompañamiento, que no envuelve, que si acaso comenta, y que subraya a Renée Fleming con su hermoso colorido. La soprano expresa estas líneas amorosas, este erotismo devoto con la fuerza que le es habitual. Y qué timbre tan bello en su exaltación.



El recital concluye con obras vocales de quien ha compuesto muy poco para la voz, porque su dominio es abrumadoramente orquestal, Henri Dutilleux, que acaba de cumplir noventa y seis años. Por una parte, dos obras conocidas hace tiempo, los dos *Sonetos de Jean Cassou* de 1954, fecha temprana para la tardía madurez de Dutilleux (la versión con acompañamiento orquestal que aquí oímos es posterior). Son poemas redactados por Cassou, prisionero como resistente, y transcritos por otros porque en prisión no había papel ni lápices. Pues bien, el recital termina nada menos que con un breve ciclo compuesto por Dutilleux para Renée Fleming, *Le temps l'orloge*. Este ciclo de cuatro canciones con un interludio lo

estrenó Fleming con Ozawa hace tres años justos, en el Teatro de los Champs Élysées, y ahí se grabó esta parte del disco que comentamos. Seguía en su mundo con referencias tonales, moderno e inquietante, fiel a sí mismo. Habían muerto ya algunos de los niños terribles que, pese a su empeño, no consiguieron hacerle callar. Es una victoria el estreno de este breve e intenso ciclo. Suya, por haber resistido frente al acoso de la llamada vanguardia; y nuestra, porque sigue habiendo música fuera de la planificada y fallida ciudad unidimensional. Mas para esas victorias hacen falta intérpretes, y Renée Fleming es algo más que ideal: voz, potencia y sentido; vibración, alcance, expresión... Este magnífico recital tiene el excelente acompañamiento de Alain Gilbert frente a la Filarmónica de Radio France. Tan sólo el reciente ciclo de Dutilleux está acompañado por Ozawa frente a la Orquesta Nacional de Francia. Bien elegido el título del álbum, porque todo esto es auténtica poesía. Empezando por la voz de Renée Fleming.

Santiago Martín Bermúdez

MARIUSZ KWIECIEN.

Barítono.

Héroes eslavos. Arias de Chaikovsky, Rachmaninov, Smetana, Moniuszko, Dvorák, Rimski-Korsakov, Borodin y Szymanowski. SINFÓNICA DE LA RADIO POLACA. Director: LUKASZ BOROWICZ. HARMONIA MUNDI HMW 906101. 2009, 2011. 55'. DDD. **PN**



Está hoy muy considerado este barítono polaco, nacido en Cracovia en 1972 y que en Madrid conocemos bien tras sus actuaciones en el Teatro Real (*Bodas de Fígaro*, *Onegin*, *Rey Roger*). Este disco nos lo presenta en su faceta eslava cantando en tres lenguas distintas: ruso, polaco y checo. En todas ellas se desenvuelve con pertinente dicción y maneras musicales muy sólidas y bien fundamentadas en una técnica de apoyo segura y en un fiato amplio. El timbre, de lírico, de *kavalierbariton* que dirían los

alemanes, no es en sí especialmente bello: resulta más bien mate, opaco, exento de brillo y de metal. Y es curioso que, pese a ello, el cantante cultive en extenso el repertorio italiano, incluso partes que podríamos considerar de estirpe belcantista o neobelcantista, como Fígaro o Don Giovanni de Mozart, Fígaro de Rossini, Enrico, Belcore y Malatesta de Donizetti y Riccardo de Bellini. También ha desembarcado en Puccini (Marcello).

Kwecien confiesa ser admirador del extinto barítono italiano Piero Cappuccilli; y, una vez conocido este dato, se le nota: posee similar amplitud en la proyección del sonido, que expande fenomenalmente en la franja alta una vez superada la zona de pasaje, si bien no goza de la *morbidez* que eventualmente adornaba al italiano, fácil, como el polaco, en el agudo, emitido a propulsión, de forma demoledora y campaneante, aunque el de este último esté mezclado más de una vez con sonoridades de gola, feamente musculares, cuando no salen

expelidos claramente abiertos.

Con todo, el arte de este barítono cracoviano es de alabar, como su valentía y decisión a la hora de atacar las notas, sean éstas bajas —no muy provistas—, centrales o altas. Hay en su timbre, en cualquier caso, a pesar de la cortedad del *squillo*, una vibración generosa, una titilación cálida que llegan a atraer y que combinan excelentemente con ese canto viril y firme, compacto y arrojado, incluso tempestuoso, tal y como advertimos en el aria de *Aleko* de Rachmaninov, en la que canta apasionadamente los encantos de su amada Zemfira. Pero hay igualmente finuras, así ese hermoso mi bemol agudo apiñado, un tanto engolado, o ese mi natural también agudo de cierre, emitido en un carnoso falsete. Esta misma nota es atacada muscularmente en el aria de *Iolanta*, que corona con sol³ no muy puro. Pero se agradece la entrega y el canto ardoroso, tal y como exige Chaikovsky.

Con esfuerzo lógico, pero sin descomponerse, asciende el

buen barítono por dos veces al la bemol agudo en *Mazeppa* del mismo autor. En el aria del Príncipe de *El campesino astuto* de Dvorák, expuesta con gracia y aire soñador, como se pide, Kwecien nos regala con una de las mejores frases de su actuación, a media voz, ligada y amplia, con discreto portamento, que concluye con robusto fa³ en falsete. La romanza de Miecznik de *La casa encantada* de Moniuszko nos gusta por el canto ágil aplicado a una música banal y marchosa. El carácter cambia de inmediato en la página elegida de *Sadko* de Rimski-Korsakov, encomendada al Invitado veneciano. Los melismas son abordados sin pestañear en un canto pleno y consistente, que es rematado en todo lo alto de un la bemol³ balanceado por el prescrito aire de vals.

La urgencia que preside algunas de las intervenciones de Onegin una vez que se produce su reencuentro con Tatiana, está adecuadamente expresada en el segundo fragmento de la ópera chaikovskiana. En contraposi-

ción, muy distinto carácter tiene el primero, que abre el disco, en el que el personaje riñe a la jovencita que se ha enamorado de él. El canto popular y algo rudo de *Verbum nobile* de Moniuszko está magníficamente recogido a pesar del feo y opaco fa³, áspero y musculado. Kwiczen queda algo fuera de sitio en el aria del *Príncipe Igor* de Borodin, cantada con nobleza pero sin el relieve que otorga una voz más dramática y consistente.

Satisfactorias las prestaciones en *Halka* de Moniuszko y *La novia vendida* de Smetana. Y muy especialmente en *El rey Roger* de Szymanowski. Es la pieza que cierra alucinadamente la ópera; y ese colorido le da el barítono, que justamente por su interpretación en el Real se ha llevado recientemente el Premio Lírico Campoamor al mejor cantante masculino. La Orquesta de la Radio Polaca se presta sin vacilaciones a la recta dirección musical de Borowicz.

Arturo Reverter

MISCHA MAISKI.

Violonchelista.

¡España! Canciones y danzas de España. Obras de Falla, Granados, Sarasate, Albéniz, Cassadó, Ravel y Shchedrin. LILI MAISKI, piano.

DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 8100 (Universal). 2011. 64'. DDD. **PN**



Maïski graba por primera vez con su hija, una pianista de la que dice que “posee una fuerte personalidad”, de la cual reconoce aprender, que le estimula y que “nos influenciamos recíprocamente”. Desde luego Lili Maïski es una acompañante poco menos que ideal y ambos dan rienda suelta a un lirismo que es marca de la casa. Hay quien, desde una audición superficial, ve en Maïski afectación y almibaramiento pero en realidad se trata de sensibilidad y musicalidad —y subjetividad también, por supuesto— y este CD, como los anteriores asimismo líricos destinados a cancio-

Klaus Florian Vogt

EL NUEVO TENOR ESTRELLA ALEMÁN

KLAUS FLORIAN VOGT.

Tenor **Héroes**. ORQUESTA DE LA DEUTSCHE OPER DE BERLÍN. Director: PETER SCHNEIDER.

SONY 88697988642 (Sony-BMG).

2011. 60'. DDD. **PN**

Tras la meteórica irrupción de Jonas Kaufmann, Klaus Florian Vogt es el nuevo tenor alemán que ha aparecido en los circuitos operísticos del mundo. De entrada, hay que decir que posee un instrumento menos hermoso que el de su colega, bruñido con tintes baritoniales, llamado además a cultivar un repertorio internacional, mientras que Vogt parece, de momento, más centrado en el ámbito germano, aunque también podría destacar en la ópera francesa (y parece ser que, en sus años en la Semperoper de Dresde, fue Pinkerton en *Madama Butterfly*). Sus principales armas son una sensibilidad de liederista, un timbre homogéneo y un gran cuidado por la línea de canto y el fraseo, así como una esmerada dicción y una marcada efusión. Para potenciar aún más el paralelismo —y la rivalidad, tan querida en el campo lírico como en cualquier otro que levante pasiones—, Kaufmann estrenó *Lobengrin* en el montaje de Hans Neuenfels en Bayreuth en 2010 (en la que habría de ser su única visita a la Colina Verde) y Vogt lo retomó al año siguiente, en una interpretación muy diferente, más inclinada hacia la introspección, con un exquisito cuidado por el detalle, que daba una conmovedora fragilidad al Caballe-

ro del Cisne. Hay que señalar que obtuvo un éxito inmenso, no inferior al de su antecesor. Y es que Vogt, por haber encarnado durante varios años a un desenfadado Stolzing en los *Maestros cantores* de Katharina Wagner, conoce perfectamente la acústica tan particular del Festspielhaus, que favorece a las voces no excesivamente voluminosas, las cuales se proyectan magníficamente, y permite realizar cualquier matiz y que éste se perciba de manera casi milagrosa.

Vogt se acerca a personajes tan exigentes y agotadores, como también a Siegmund en *La walkyria*, Parsifal, Hün en *Oberon*, Adolar en *Euryanthe*, Florestan en *Fidelio*, Paul en *La ciudad muerta* o incluso el Baco de *Ariadna en Naxos*, sin forzar su naturaleza de tenor lírico. Nacido en la región de Holstein, una de las más septentrionales de Alemania, fue trompa en la Filarmónica de Hamburgo, lo que le permite tener un excelente control del aire y una buena capacidad torácica. Para este primer recital ha escogido, en general, los papeles más livianos del repertorio alemán, para lo que ha contado con la ayuda en la batuta de un veterano conocedor de la materia, Peter Schneider, al frente de la excelente falange de la Deutsche Oper berlina, que brinda idiomáticas lecturas de preludios y oberturas de *Lobengrin*, *Los maestros cantores* y *Oberon*. El programa está planteado como si se tratase de una actuación en vivo, con algunas páginas



puramente sinfónicas que suelen servir para que descansen el artista y que aquí sirven, como suele decirse, para crear ambiente. Tras la casi obligada aria de Max del I acto de *El cazador furtivo* vienen dos páginas wagnerianas, la invocación de Siegmund a la primavera de *La walkyria* y el *racconto* del acto III de *Lobengrin*, en las que Vogt nos cautiva por su musicalidad y su capacidad para la media voz, al igual que en *Martha* o *La flauta mágica*. Resulta deliciosa el aria del Marqués de *Zar y carpintero* de Lortzing (*Adiós, mi muchachita flamenca*), y gracias a su ligereza y flexibilidad puede superar todos los escollos de la difícilísima aria de *Oberon*, rica en agudos y agilitades. Para terminar, una de las “especialidades de la casa”, el dúo de *La ciudad muerta* de Korngold, un título donde Vogt ha demostrado que su voz puede alcanzar matices heroicos, con otra voz en ascenso, la soprano Manuela Uhl, expresiva y sensual aunque quizá con un punto de vibrato de más.

Rafael Banús Irusta

nes de Strauss y Rachmaninov, es prueba de ello. Maïski, casiliano hasta la médula, reconoce que, aunque tuvo el lujo de estudiar con Rostropovich y Piatigorski, su encuentro con Casals en 1973 —tan sólo dos meses antes de la muerte del maestro— fue una experiencia inolvidable y de ahí que el primer *encore* sea *El cant dels ocells* en versión profunda y sentida. Un homenaje que no pretende ser una imitación de Casals —y no lo es, queda claro que no es Casals quien toca— como también tiene algo de esto, de homenaje, determinadas piezas del disco. Ahí están la *Nana* de Falla y el *Intermezzo* de *Goyescas* de Granados, tan asociados

a Casals, que no son en absoluto casalianos aunque beban clara y directamente de él. Una vez más Maïski homenajea, pretendiéndolo o no, a Casals. De hecho, en estos momentos, es tal vez el violonchelista que más recuerda al inolvidable músico catalán pero, como buen admirador suyo, no pretende suplantarlo. Eso sería demasiado fácil. Por increíble que parezca, la grabación fue realizada en directo y sólo los aplausos al final, antes de los dos *encores*, hacen que nos demos cuenta de ello. Sin duda, debió de ser una velada inolvidable para los asistentes a este bellísimo recital.

Josep Pascual

VARIOS

ADIÓS MI AMOR.

Obras para dos vihuelas de Valderrábano. DELITAE MUSICAE. BRILLIANT 94302 (Cat Music). 2010. 64'. DDD. **PE**



En el cuarto libro de su colección *Silva de sirenas*, Enríquez de Valderrábano incluye “obras compuestas de famosos autores para tañer dos juntos en dos vihuelas”. Temas de obras vocales de Gombert, Morales,



Willaert y Josquin aparecen en este libro, además de un par de obras del propio Valderrábano. Nada extraño, pues la improvisación sobre temas de obras pertenecientes a la polifonía vocal, bien sacras o profanas, era práctica común entre los vihuelistas y no toda la música así resultante corrió la misma suerte que la citada, pues la mayor parte nunca llegó a ser pasada al papel pautado.

Los vihuelistas Jesús Sánchez y Manuel Minguillón Nieto se basan en esto para incluir en su grabación una serie de adaptaciones para dos vihuelas de obras vocales de Francisco Guerrero, Victoria, Josquin y Morales, de las que un par de ellas están sacadas del cuarto libro de Valderrábano y otras son propias. Además incluyen también otras para una vihuela, como la célebre de Luis de Narváez sobre el *Mille regretz* de Josquin conocida como *Canción del emperador*. Tampoco está ausente la no menos célebre romanesca *Guardame las vacas* de Alonso Mudarra.

Aunque escuchar obras de Guerrero, Morales o Victoria interpretadas por un dúo de vihuelas pueda parecer a primera vista una frivolidad, no hay nada de eso. Es una interpretación rigurosa y con suficiente base en la práctica de entonces, recogida por Valderrábano en su cuarto libro de *Silva de sirenas*. El resultado es un disco de interés histórico y que se escucha con agrado, aunque quizás destaquen en esta sensación las obras compuestas específicamente para vihuela, como algunas de las ya citadas de Narváez y Mudarra o las de Juan Ambrosio Dalza y el propio Valderrábano, sobre las que son adaptaciones de obras vocales sacras de Guerrero o de Victoria.

José Luis Fernández

BAROQUE CONVERSATIONS.

Obras de Rameau, Feldman, Soler, Couperin, Porat, Haendel, Froberger, Sahar, Gibbons, Frescobaldi, Lachenmann y Sweelinck. DAVID GREILSAMMER, piano.

SONY 88697929692 (Sony-BMG). 2011. 65'. DDD. **PN**



David Greilsammer propone un disco cuyo título ya es suficientemente significativo:

Baroque conversations, donde

Fernando Miguel Jalôto

PRODIGIO LUSO



AMOUR, VIENS ANIMER MA VOIX! Obras de

Dornel, Campa, Clérambault y Courbois. HUGO OLIVEIRA, bajo.

LUDOVICE ENSEMBLE. Director:

FERNANDO MIGUEL JALÔTO.

RAMÉE RAM 1107 (Diverdi). 2012.

77'. DDD. **PN**

Si hace tan sólo unos años me hubieran dicho que un puñado de músicos portugueses iba a interpretar el barroco francés mejor que los mismísimos franceses, habría pensado que me estaban tomando el pelo. Y no porque no crea en ese fenómeno que se ha dado en llamar globalización, sino porque hace tan sólo unos años los portugueses andaban en pañales en este repertorio. Es la primera grabación de Ludovice Ensemble, formación camerística que dirige el inquieto Fernando Miguel Jalôto, clavecinista de la formidable Divino Sospiro (otro prodigio luso), aunque última-

mente ha ido orillando esta actividad para centrarse en promover este nuevo grupo. Al bajo Hugo Oliveira, uno de los dos protagonistas del disco, ya lo conocía precisamente por un concierto con Divino Sospiro en el que, ante la batuta de Enrico Onofri, interpretaron la cantata bachiana *BWV 63* como los mismísimos ángeles. No tenía, en cambio, el gusto de haber escuchado previamente a la otra protagonista del registro, la flautista Joana Amorim, y he de reconocer que la impresión causada ha sido gratísima. El programa tiene dos mitades: la primera se configura con tres cantatas (obviamente, para bajo) debidas a André Campa, a Louis-Nicolas Clérambault y al poco explorado Philippe Courbois; la segunda está formada por tres *Concerts de symphonies* de Louis-Antonie Dornel, que sirven para que Amorim exhiba todo su talento y toda su pirotecnia. Aunque lo pueda pare-



cer, el Ludovice Ensemble no es exclusivista del barroco galo y el programa ha venido marcado en buena medida porque Ramée, que le ha proporcionado el estreno discográfico, es un sello francés. Sé, por el propio Jalôto, de los próximos proyectos que tiene el grupo y lo único que podemos hacer es confiar en que la maldita crisis económica no aborte lo que es sin duda una de las eclosiones musicales más seductoras de los últimos tiempos.

Eduardo Torrico

se intercalan obras de Rameau con Morton Feldman y Antonio Soler, Couperin con Porat y Haendel, Froberger con Sahar y Gibbons, y Frescobaldi con Lachenmann y Sweelinck. La idea es más curiosa que interesante, a juicio del abajo firmante, ya que los vínculos entre tan dispares compositores son realmente inexistentes. La gracia está, digamos, en unirlos e intentar su convivencia en el disco. Cada cual escuchándolo deberá sentir en su interior si dicho experimento es suficientemente convincente como para dar una verdadera coherencia al discurso musical, o si simplemente se queda ahí, en una simple excentricidad hecha para ofrecer algo marcadamente diferente. El pianista, que toca correctamente y parece tener clara su idea, ofrece unas versiones contrastadas y especialmente interesantes cuando aborda las piezas contemporáneas de sus compatriotas israelíes, donde puede lucir sus indiscutibles capacidades técnicas; en las obras barrocas encontramos unas interpretaciones también buscadamente diferentes, donde no priman los contrastes polifónicos ni contrapuntísticos y sí en cambio un enfoque evocador utilizando algunos de los recursos que le ofrece el piano. Greilsammer no tiene complejos a la

hora de tocar Sweelinck o Frescobaldi con una articulación uniforme o un sonido con muy pocas gradaciones. Sus interpretaciones en estos casos son muy planas y distantes, vivo ejemplo de una forma de tocar deliberadamente diferente. ¿Necesario? ¿Atractivo? Cada cual decide.

Emili Blasco

DUETTI.

Obras de Bononcini, Mancini, Conti, Porpora, B. Marcello y A. Scarlatti. PHILIPPE JAROUSSKY, MAX EMANUEL CENCIC, contratenores. LES ARTS FLORISSANTS. Director: WILLIAM CHRISTIE.

VIRGIN 5099907094323 (EMI). 2011.

72'. DDD. **PN**



Dos grandes figuras del canto barroco, los contratenores Philippe Jaroussky y Max Emanuel Cencic se unen aquí a William Christie y Les Arts Florissants en versión camerística (dos violines y continuo) para un programa de cantatas (completas o fragmentarias) del Barroco italiano. Cada uno, por su cuenta o en dúo, Jaroussky y Cencic muestran instrumentos y recursos no demasiado diferen-

tes, aunque el timbre del primero sea más sedoso e hipnótico; más agresivo y punzante el de Cencic. Su mezcla resulta muy atractiva, de notable impacto sensual.

Muchas de estas cantatas y dúos de cámara fueron escritos para la Academia de la Arcadia, cuyos miembros, como es bien sabido, eran contrarios al exceso de artificio y buscaban una mayor naturalidad en la música, por lo que aunque nos encontramos ante obras de cierto virtuosismo, se eluden aquí intencionadamente los equilibristismos más exigentes de la música operística. Es de cualquier modo música brillante aunque íntima, que funciona muy bien en estas voces de agudos tersos y limpios, capaces de una gran variedad de matices expresivos: desde el tierno patetismo, como en el dúo que abre *Pietoso nume arcier* de Bononcini, a la exaltación amorosa de *Nel cor del cor mio* de Scarlatti, del tono pastoral, levemente descriptivo, de *Quando veggio un'usignolo* de Conti al encendido drama de *Bella sì, ma crudel* de Bononcini. La cantata arcádica *Ecco che il primo albore* de Porpora tiene una aristada intensidad en la voz de Cencic, mientras que Jaroussky se recrea en el curvilíneo tratamiento de la líneas en *Quanto mai saia più bello* de

Mancini. Acompañamiento de gran delicadeza, con un versátil Hiro Kurosaki como primer violín, que ajusta de manera excepcional articulación, intensidad y adornos al carácter de cada fragmento. Un disco precioso.

Pablo J. Vayón

EL ETERNO FEMENINO.

Obras de Krenek, Schumann, Braunsfels, Liszt, Kempff, Wagner, Sommer, Ives, Diepenbrock, Wolf, Medtner, Schubert y Trojahn. MARLIS PETERSEN, soprano; JENDRIK SPRINGER, piano. HARMONIA MUNDI HMC 902094. 2012. 59'. DDD. PN



Supongo que en realidad no éramos pocos los que pensábamos que el papel de Marlis

Petersen en los cuartetos vocales de Brahms y Schumann grabados por Harmonia Mundi era una piedra angular en su gran calidad. Con esta compilación de Lieder sobre textos de Goethe puestos en música por diferentes autores, la soprano realiza su esperado debut como solista en el repertorio liederístico y nos demuestra su inteligencia e inquietud a la hora de programar. Ciertamente, cualquier disco sobre la base del *Das ewig Weibliche* —el eterno femenino— podría parecer sospechoso de ser una muestra de algunas de las más traídas y llevadas canciones de Schumann, Schubert y Wolf. Sin embargo, Petersen apenas se permite repetir un solo nombre de compositor, abarcando así doscientos años de repertorio. Además, las piezas conocidas son una anécdota al lado de las nuevas. De hecho, no todos los nombres de los personajes son habituales —del monólogo de Stella sólo existe la emocionante versión de Krenek incluida aquí, como también sucede con la magnífica *Bewundert viel und viel gescholten* (Helena) de Trojahn o la sonriente *Die Trommel gerübbet* (Klärchen) de Braunsfels. Siguiendo esta lógica, de las heroínas más conocidas, como Mignon, Philine o Klärchen, se eligen sobre todo poemas y puestas en música poco frecuentes: la quebradiza melodía e inventiva armónica de *Kennst du das Land* de Diepenbrock se nos revela como un descubrimiento, *Nur wer die Sehnsucht kennt* de Chaikovsky se desborda en todo su arco expresivo —incluso en alemán— y descubrimos un

Sommer muy straussiano en *Ach, neige*. Pese a la inclusión de ejemplos tan exquisitos como los de Ives, Medtner o Liszt, no acabo de entender la conexión del más conocido *tempus fugit* de Goethe —el *Wandrer's Nachtlid*— con el hilo temático del disco y opino que la inclusión de tantas versiones (cada una de ellas pone fin a la voz de una mujer goetheana) merecía una referencia en el título.

La colaboración de Marlis Petersen con el pianista Jendrik Springer tiene momentos de muy alta inspiración. Si bien en ocasiones son demasiado estrictos a la hora de regalarse la agógica que requiere la flexibilidad del texto, opino que es una cautela comprensible en un primer registro y que desaparecerá en los siguientes.

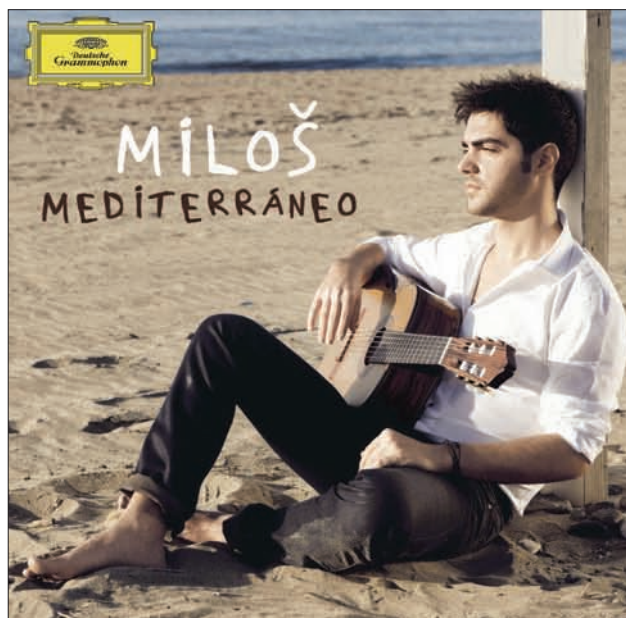
Elisa Rapado Jambrina

FRENCH IMPRESSIONS.

Obras de Saint-Saëns, Franck y Ravel. JOSHUA BELL, violín; JEREMY DENK, piano. SONY 88697891822 (Sony-BMG). 2010. 67'. DDD. PN



Los discos de Joshua Bell acostumbran a ser muy bonitos. A veces sólo son eso aunque siempre apreciamos en ellos al gran violinista que es y, sobre todo, al gran músico e intérprete que es. Este es un compacto bonito, otro más, pero es que es más que eso ya que también es muy bueno. No nos sorprende en absoluto pues ya estamos ante mucho más que un joven promotor que toca estupendamente, y es que Bell ya vive en plena madurez, algo que tampoco es nuevo. Lo que llama la atención es el protagonismo inesperado del pianista Jeremy Denk. No es que sea ni mejor ni peor que Bell, pero podríamos suponer que en un CD de estas características, con este repertorio, sería algo así como un vehículo de lucimiento para Bell —quizá más para el Bell músico que para el Bell solamente violinista pues ese se luce siempre— y es que Denk está a la altura. Hay aquí virtuosismo de alto nivel para ambos, momentos de lucimiento en lo técnico y en lo poético, cantabilidad y exquisitez, fuego y nervio, y un entendimiento entre ambos intérpretes que nos lleva casi a no pensar en la interpretación y a disfrutar de esta música. Quizá así debería ser siempre, y más si el repertorio es tan hermoso



MILOŠ KARADAGLIĆ MEDITERRÁNEO

El joven guitarrista de Montenegro Miloš Karadaglić presenta su álbum debut en DG, en el que despliega temperamento y virtuosismo a través de la música de compositores como Albéniz, Tarregas, Theodorakis, Domeniconi, Granados, etc.

Incluye DVD de 30' con un documental sobre la grabación del álbum en Montenegro y Londres.

CD+DVD
MILOŠ KARADAGLIĆ, guitarra
ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA / PAUL WATKINS

deutsche Grammophon.com

universalmusic.es

UNIVERSAL CLASSICS SPAIN
BUSCANDOS EN FACEBOOK



www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

También disponible en formato digital: www.universalclasico.es

como es el caso. Pero determinados detalles de gran calidad terminan por convencernos de que si lo interpretado es una delicia, la interpretación también lo es.

Josep Pascual

NOTTE VENEZIANA.

Conciertos venecianos en arreglos para arpa. XAVIER DE MAISTRE, ARPA. L'ARTE DEL MONDO. Concertino: WERNER EHRLHARDT. SONY 88697937732 (Sony-BMG). 2011. 62'. DDD. **PN**



Hay que comprender que cuando se es arpista y un arpista tan virtuoso como Xavier

de Maistre es necesario arreglárselas de alguna manera para poder mostrar tales virtudes. El repertorio original para su instrumento como solista es bien escaso y el recurso a los arreglos y adaptaciones es hábito corriente entre los grandes arpistas. Habrá oyentes que disfruten con ello porque tengan debilidad por el instrumento por las razones que sea y otros a los

que moleste esta práctica. Me encuentro entre los segundos.

La mayor parte de este disco está ocupada por arreglos de concierto para violín del barroco veneciano, cuatro de Vivaldi, uno de Alessandro Marcello y otro de Giovanni Pescetti. A estos que hay que sumar el célebre Adagio de Albinoni, en arreglo para arpa del arreglo hecho por Remo Giazotto de un supuesto concierto del compositor veneciano. *La mandoline* de Elias Parish Alvars y el *Carnaval de Venise* de Félix Godefrid, ambos del siglo XIX, completan la grabación.

Las partes orquestales corren a cargo de un conjunto denominado L'arte del mondo, que no lo hace nada mal, aunque su labor sea de relleno para el lucimiento del arpista. No parece necesario aclarar que ni instrumento ni estilo pertenecen al período barroco cuando las obras escogidas se encuadran en este período. Xavier de Maistre luce sus grandes dotes de intérprete y otra cosa no parece que se pretenda, por mucha literatura que le echen en el librito que acompaña al CD. Lo dicho, para incondicionales del arpa.

José Luis Fernández

PAZ, SALAM & SHALOM.

CANTICUM NOVUM. Director: EMMANUEL BARDON. AMBRONNAY AMY033 (Harmonia Mundi). 2010. 76'. DDD. **PN**



Cantos sin identidad, sin nombre de autor, músicas que sólo son músicas por semejanza con otras músicas, melodías sencillas posadas sobre casi nada, por alguien que pasó por allí, alguien que no es nadie, acaso ni siquiera es alguien.

Melodías de otros cuerpos, allá, a lo lejos, melodías que envejecieron en las sombras, melodías que beben el tiempo que nos separa de ellas, unas lenguas de sombra nos lamen el oído. Incluso masacradas, las voces que crearon estos cantos son voces humanas y eso nos concierne, nos hace echarnos hacia atrás, (en su memoria buscamos nuestra historia), echar en nosotros algo que nos precede, algo como un pasaje que nos enseña el pasajero, el intérprete.

Canticum Novum crea, provoca, inventa un encuentro órfico, encuentro utópico de esas tres religiones que no dialogan sino con malentendidos (y ¡cuántos muertos! ¡cuántos asesinados!), con desgarros desde el principio, con desgarros que no cesan de crecer espectacularmente en este presente violento... un encuentro infinitamente precario en un mundo amenazado por el temblor...

Músicas suficientemente diversas para permitir la búsqueda vana de un encuentro. Músicas, su indocilidad, su variedad, su (in)significado, que evocan el instante impalpable de un beso suspendido en la boca de un moribundo.

Este CD no nos habla de la violencia extrema de unas escena de parejas (o de trío) sino que evoca un momento (¿probable? ¿deseado? ¿deseable?) de serenidad metafísica, o trata de reinventar un escenario soportable, poniendo a punto o yuxtaponiendo las lenguas del enfrentamiento, sus músicas, diciendo lo que de estas gentes quedó, queda, quedará...

Pierre Élie Mamou

Hjordis Thébault, Pierre-Yves Pruvot, Didier Talpain

DEL OLVIDO

PATRIE! Páginas de Charles VI, Henry VIII, Eve, Polyeucte, *Patrie!*, *Le caïd* y *Le mage*. HJORDIS THÉBAULT, soprano; PIERRE-YVES PRUVOT, barítono. FILARMÓNICA DE KOSICE. Director: DIDIER TALPAIN. BRILLIANT 94321 (Cat Music), 2010. 67'. DDD. **PE**

Subtitulado "dúos románticos de ópera francesa", recoge páginas completamente desconocidas de músicos más accesibles por otras obras del respectivo catálogo. He ahí el principal atractivo del registro. Dicho sin detrimento de sus intérpretes, ya que tanto la soprano (de centro y color cercano a la *spinto* y con temperamento) como el barítono (de índole típicamente francesa) cumplen con holgura sus encargos, amparados por

orquesta y batuta, bien presentes en varias introducciones instrumentales, sin afectar a la labor de los solistas. Solistas que están especialmente inspirados en el tenso enfrentamiento de Catalina de Aragón y Enrique VIII en la muy desigual pero interesante partitura de Saint-Saëns, donde no tienen nada que envidiar a Michele Command (aunque, de hecho, parece que Thébault la ha escuchado con atención) y Philippe Rouillon, protagonistas de una grabación completa (además en DVD) originada en el Teatro Francés de la Música de Compiègne. Así como ese misterio tan masenetiano, *Eve* (registrado por la Gavazzeni Mazzola) donde el clima expresivo cambia un tanto con respecto al anterior,



algo que los intérpretes saben decididamente captar. También *Polyeucte* de Gounod ha logrado entrar completa en el catálogo discográfico; digamos que aquí su Pauline y su Severo alcanzan otro buen momento de canto e interpretación. En *Le caïd* de Thomas hay una espectacular página, unos cuplés para el Tambor mayor que ha captado la atención de

bajos como Pinza, Plançon o Ramey. Por el delicado, encantador dúo entre Fatime y Michel grabado aquí merecería que la obra se extrajera del olvido, como últimamente lo ha sido *Françoise de Rimini* del mismo compositor. La ópera que da título al disco, *Patrie!* de Paladilhe, cuya melodía *Psyché* mantiene su nombre en vigor gracias a multitud de mezzos y sopranos que la sitúan en sus recitales, exige a los intérpretes el máximo de sus posibilidades. Y los dos cumplen, incluido el espectacular agudo de la soprano con que se concluye el fragmento. ¡Cuánto queda todavía por descubrir del Diecinueve operístico francés! Recomendable.

Fernando Fraga

¿no encuentra sus discos?

D I V E R S I . C O M

D V D
CRÍTICAS de la A a la Z

BEETHOVEN:
Conciertos para piano y
orquesta n°s 1-5. RUDOLF
 BUCHBINDER, piano y dirección.
 FILARMÓNICA DE VIENA. Directora de
 vídeo: KARINA FIBICH.
 2 DVD CMAJOR 708808 (Ferysa). 2011.
 215'. 0 PN



Aconteció en mayo de 2011 y estos dos DVDs lo atestiguan para quienes no asistieron: Rudolf Buchbinder y la Wiener Philharmoniker realizaron en concierto los cinco *Conciertos* para piano de Ludwig van Beethoven. El documento tiene valor, dado que las versiones son extraordinarias a todos los niveles. Buchbinder hace gala de su pianismo más exquisito con un Beethoven sólido y comunicativo, vivo y efusivo, que en todo momento respira grandeza y genuinidad. El pianista, quien dirige al tiempo que toca, logra una conjunción solista-orquesta muy agraciada, donde los diálogos se suceden con toda naturalidad y donde se respira plena comunión entre pianista y orquesta. Como director proporciona a la orquesta ideas personales (algún timbre de los vientos potenciado de forma diferente a la tradicional o diferentes articulaciones a las previsibles) y sobre todo una visión de las obras fresca y serenamente apasionada. Él mismo dice en la conversación del Bonus (subtitulada en español), que tocar y dirigir al mismo tiempo es una experiencia diferente, más cercana a la música de cámara que el hecho de tocar con director. Ésta se desarrolla en casa del intérprete y su interlocutor es el crítico Joachim Kaiser, con quien dialoga sobre Beethoven, la enseñanza en los jóvenes y el espíritu beethoveniano. Buchbinder, que es detallista y preciso en sus ideas (no en vano según él mismo comenta, posee en su biblioteca de consulta 32 ediciones de los conciertos para piano y orquesta del compositor de Bonn, entre facsímiles y primeras ediciones) exhibe precisamente un Beethoven de contrastes bien definidos, con un sonido robusto y vigoroso, lleno de cuerpo y volumen, donde reina lo sublime y no caben las estridencias. El maestro no busca un tocar vertiginoso sino que se emplea a través de un toque siempre suave y una articulación igualmente clara. El suyo es un Beethoven explícito y generoso

en sus formas, rítmico y degustado a través de múltiples detalles. Aquí impera la madurez y un sello personal que viene avalado por los profundos conocimientos que el pianista lleva tiempo recreando en este autor. Más que muy interesante.

Emili Blasco

GIORDANO:
Andrea Chénier. LUCIANO
 PAVAROTTI (Chénier), MARIA
 GULEGHINA (Maddalena), JUAN PONS
 (Gérard). CORO Y ORQUESTA DEL
 METROPOLITAN DE NUEVA YORK.
 Director musical: JAMES LEVINE.
 Director de escena: NICOLAS JOEL.
 Director de vídeo: BRIAN LARGE.
 DECCA 074 3421 (Universal). 1996.
 123'. 0 PN



Chénier es un caramelo tenoril que cualquier detentador de la cuerda tarde o temprano se lo pone en atril. Pavarotti no podía ser menos, primero por partes, luego al completo en la grabación de estudio de 1984, completamente fallida pese a las excelentes intenciones de Chailly. Una década después, el Chénier de Pavarotti, en su debut escénico, sigue siendo decepcionante: no hay matices en un personaje rico en ellos, sólo preocupado el cantante por que la voz salga y se expanda. La voz, eso sí, sigue ahí hermosa como ninguna y, de pronto, el intérprete repentinamente inspirado puede exhibir una frase, un periodo, una palabra donde ese sonido único se desliza con una parsimonia, una suavidad y un colorido mágicos, imponderables. Escénicamente, para complicar más los resultados, es completamente inerte. Todo lo contrario que la joven y bella Guleghina quien, sin sutilezas, más bien un poco basta, ofrece no obstante un reconocible retrato de Coigny, ayudada por unos medios imponentes y, en esta ocasión, casi siempre afinada. El mejor sin duda es Pons. Su voz suena magnífica, el fraseo es notablemente preciso y, como actor, cumple mucho más de lo esperado. En los papeles de apoyo, muy importantes en puntuales casos, aparecen debidamente destacados por la espléndida Madelon de Stephanie Blythe (por esta vez una cantante joven y no una vieja gloria), por el siniestro Incredibile de Michel Sénéchal, todo tablas, por el imponente Mathieu de Paul

Plihska, además del sonoro Roucher de Haijing Fu, sin dejar de lado las también buenas prestaciones de Judith Cristin (Condesa Coigny) y la Bersi de Wendy White. Levine dirige con su autoridad e imaginación teatrales, al servicio de un montaje felizmente tradicional y, en conjunto, bien conseguido.

Fernando Fraga

LISZT:
Una Sinfonía Fausto. WAGNER:
Una obertura Fausto. ENDRIK
 WOTTRICH, tenor. CORO DE LA ÓPERA
 ESTATAL DE DRESDE. STAATSKAPELLE DE
 DRESDE. Director: CHRISTIAN
 THIELEMANN. Director de vídeo: TILO
 KRAUSE.
 CMAJOR 707708 (Ferysa). 2011. 90'.
 DDD. 0 PN



He aquí una nueva prueba del espléndido y bien a venido matrimonio entre Christian Thielemann y la Staatskapelle de Dresde. El presente DVD recoge los conciertos faústicos que director y agrupación ofrecieron en la Semperoper de la capital sajona los días 22 y 23 de febrero del pasado año en conmemoración del segundo centenario del nacimiento de Franz Liszt. La sesión empieza con una estupenda ejecución de *Una obertura Fausto* de Richard Wagner, en su versión de 1857. Es una interpretación rica en matices, ideas y atmósferas. Los diversos diálogos entre secciones fluyen elocuentemente y un halo de misticismo (muy "lohen-griniano") ilumina la apacible resolución. En el primer movimiento de la *Sinfonía Fausto* de Liszt asoman algunas de las señas de identidad menos convincentes de Thielemann: los silencios son tratados, en ocasiones, de manera excesivamente fragmentaria y las gradaciones de *tempo* y los contrastes dinámicos progresan a veces abruptamente (de hecho, aunque se ha refinado considerablemente, la gestualidad del berlinés sigue siendo bastante seca y envarada). La introducción de ese *Lento assai-Allegro* del que hablamos es, quizá, demasiado laxa. El arrebatador tema que cantan al unísono los violines I y II en su registro más grave (*allegro agitato ed appassionato assai*), no llamea ni conmueve como en manos de Bernstein con la Sinfónica de Boston (DG, 1977). En

sus repeticiones, la susodicha idea temática es reforzada y goza, afortunadamente, de una intensidad y un detalle superiores en el fraseo. El lento assai, wie zu anfang y, sobre todo, el posterior Andante mesto. Nicht schleppend están, en cambio, embebidos en misterio y se desarrollan con creciente anhelo y tensión. Los flautistas, los clarinetistas y el primer oboe de la Staatskapelle ponen de manifiesto su excepcional nivel técnico y su depurada musicalidad en la camerística introducción del segundo tiempo, que Thielemann dirige con íntimo embelesamiento y extremo afecto, pintando con magia, encanto, femineidad y melancolía el retrato de Gretchen. El pulso del Allegro vivace, ironico, primera parte del tercero y último de estos *charakterbildern* lisztianos, es excelente. Y el final Andante místico es emotivo y evanescente, a pesar de Endrik Wottrich, tenor, aunque delicado y voluntarioso, con evidentes problemas de emisión (quebradizos falsetes y aes abiertas) y proyección (ies y ües emitidas con los labios prácticamente cerrados). Estupendo el coro.

Jesús Trujillo Sevilla

VERDI:

Jérusalem. VERÓNICA VILLARROEL (Hélène), IVAN MOMIROV (Gaston), CARLO COLOMBARA (Roger). CORO, ORQUESTA Y BALLET DEL TEATRO CARLO FELICE DE GÉNOVA. Director musical: MICHEL PLASSON. Director de escena: PIERGIORGIO GAY. Directora de vídeo: PAOLA LANGOBARDO. 2 DVD ARTHAUS 107 329 (Ferysa). 2000. 166'. **PN**



Si i lombardi es una de las óperas verdianas menos atendidas, su versión francesa en plan *grand-opéra* lo es, injustamente asimismo, mucho más. No es éste el lugar para analizar virtudes ni fijar defectos de una obra algo híbrida pero jamás insignificante. Sí lo es para darle la bienvenida a esta recuperación genovesa (antes en el catálogo VL Classics en un único DVD), dirigida con mimo por Plasson en sus primeras apariciones como director del Carlo Felice. Gay, que figura como regista en un concepto que debe mucho al planteo global del director cinematográfico Ermanno Olmi, no se ha tomado ninguna libertad.

William Christie

SIEMPRE VERDE



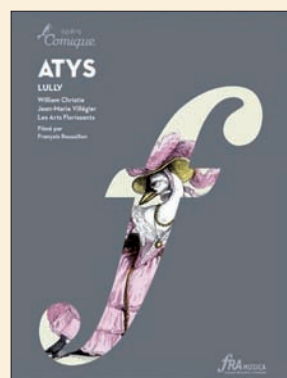
LULLY: Atys. BERNARD RICHTER (Atis), STÉPHANIE D'OUSTRAC (Cibeles), EMMANUELLE DE NEGRI (Sangaride), NICOLAS RIVENQ (Célénus), MARC MAUILLON (Idas), SOPHIE DANEMAN (Doris), JOËL AZZARETTI (Melisa), PAUL AGNEW (Dios del sueño), CYRIL AUIVITY (Morfeo), BERNARD DELETRÉ (el Tiempo, el río Sangarios). CORO Y ORQUESTA LES ARTS FLORISSANTS. Director musical: WILLIAM CHRISTIE. Director de escena: JEAN-MARIE VILLÉGIER. Director de vídeo: FRANÇOIS ROUSILLON. 2 DVD FRA MUSICA FRA006 (Harmonia Mundi). 2011. 295'. **PN**

El año en que se cumplía el tercer centenario de la muerte de Lully, 1987, fue crucial para la recepción actual de la ópera barroca francesa. La Opéra Comique de París presentó entonces con la dirección musical de William Christie y la escénica de Jean-Marie Villégier una producción de *Atys* de Lully que buscaba una renovación radical de lo que se venía haciendo hasta entonces en ese terreno. El historicismo llegaba a la escena con una concepción del espacio, la escenografía, la iluminación, el vestuario (de la época de composición de la ópera) y la coreografía que, siendo respetuosa con el original, pasaba por encima de los ensayos acartonados y algo rancios que se habían hecho en el pasado en la búsqueda del mismo efecto. Aquella producción (que pasó por el Teatro de la Zarzuela y por la Brooklyn Academy of Music —BAM—, entre otros escenarios) se hizo mítica, y con ella quedó impactado también Ronald P. Stanton, un empresario y mecenas estadounidense que financió en mayo de 2011 y a través de la BAM (que cumplía 50 años de existencia) su recuperación para la misma Opéra Comique. Este doble DVD de François Rousillon documenta esta reposición.

Aunque recientemente los

trabajos de Benjamin Lazar y Vincent Dumestre en torno al teatro musical del Barroco francés han profundizado aún más en la gestualidad, la pronunciación, la coreografía, el uso de la iluminación natural o la recuperación de la maquinaria escénica con resultados formidables, este espectáculo concebido hace ya 25 años por Villégier funciona tanto por su belleza plástica meramente externa (un uso algo más sutil de la iluminación no habría estado mal, en cualquier caso) como por su eficacia a la hora de narrar la historia de la metamorfosis de Atis en pino "siempre verde".

De la producción original de 1987 quedó un alabado testimonio sonoro en CD (Harmonia Mundi), ahora renovado por este producto audiovisual que permite a William Christie poner al día su estilo en cuestiones como el color (el bajo continuo es más variado) o las articulaciones (de una más natural flexibilidad). La teatralidad, la vitalidad, el equilibrio, el sentido de las proporciones y el brillo del producto original se mantienen intactos, aunque tanto el coro como los instrumentistas de Les Arts Florissants logran ahora moldear los perfiles con mayor precisión, empaste y profundidad sonoras. El equipo vocal de la producción de 1987 era excelente (Laurens, Mellon, Gens, Fouchécourt, Ragon, Mey, Gardail...), prácticamente todos los grandes vinculados al Barroco francés de la época. Para las representaciones de 2011 se ha contado con un elenco acaso sin la significación histórica de aquél, pero de gran homogeneidad y excelente comprensión de un estilo que requiere una prosodia y una pronunciación muy precisas. De la amplísima nómina, que incluye a miembros de Le Jardin des Voix (entre ellos, el sevillano Francisco Fernández Rueda), el



taller de Les Arts Florissants para jóvenes, cabe destacar a la pareja protagonista, el tenor Bernard Richter, que dibuja un Atis dramático e intenso, y la soprano Stéphanie d'Oustrac que con un bellísimo timbre lírico y una magnífica fluidez en la declamación construye una Cibeles de ribetes trágicos y nobles. Bajos veteranos como Nicolas Rivenq o Bernard Deletré garantizan que esta tipología vocal, especialmente delicada en el universo barroco francés, tenga la flexibilidad y musicalidad necesarias, mientras que Marc Mauillon, Paul Agnew, Cyril Auvity o Joël Azzaretti aportan a las voces masculinas agudas, lirismo y encanto. Las sopranos Sophie Daneman (una histórica de Christie) y Emmanuelle de Negri están impecables en lo musical y versátiles en lo expresivo, especialmente la segunda que brilla en las partes más dramáticas.

La ópera se completa con un extenso documental en cinco partes, que contextualiza la obra y analiza las circunstancias en que se desarrolló la concepción y realización de la producción del 87. En total, casi cinco horas de un documento excepcional sobre la visión que nuestra época deja del arte musical y teatral de la Francia del siglo XVII.

Pablo J. Vayón

Ha ido directamente al grano: narrar tal cual la obra verdiana, sin miedo a caer en tópicos, ingenuidades o cursiladas (la aparición del Emir) que hoy, dado como está el panorama, puede a muchos despertarle ansiedades o desazones. Desde aquí alabamos y recibimos con especial dicha tales convencionalismos, amparados ciegame-

te por certeros decorados y vistoso vestuario, ambos de Danilo Donati. Plasson saca a la luz la detallada escritura orquestal aportando pasión, algo que en Verdi es siempre bien recibido. El coro de Ciro Visco, entusiasta, aprovecha los muchos instantes de lucimiento. En el equipo solista se puede disfrutar de los hermosos medios de la Villarro-

el, a veces demasiado prudente en la expresión y temerosa en la emisión a medida que va llegando el agudo, centrando sus mejores afanes y más cómoda en los momentos de mayor lirismo. Por lo que saca provecho de la plegaría del acto I y parte del dúo con el tenor en el II más que en las páginas de mayor expansión vocal. Momirov,

Maurizio Benini

UN ESPECTÁCULO VISUAL Y VOCAL



ROSSINI: Le Comte

Ory. JUAN DIEGO FLÓREZ (Ory), DIANA DAMRAU (Adèle), JOYCE DiDONATO (Isolier), MICHELE PERTUSI (Gouverneur), STÉPHANE DÉGOUT (Raimbaud). CORO Y ORQUESTA DEL METROPOLITAN OPERA HOUSE. Director musical: MAURIZIO BENINI. Director de escena: BARTLETT SHER. Director de vídeo: GARY HALVORSON. VIRGIN 0709599 (EMI). 2011. 153'.

PN

Cuando un espectáculo, escénico, musical, vocal, sale redondo es un logro que al conseguirse en un espacio tan suculento como el operístico, la satisfacción puede ser inefable. El montaje de Sher, sencillo de decorados (en realidad es uno sólo) y con los accesorios pertinentes para

señalar el momento de la acción, en plan del teatro dentro del teatro, se centra en una soberbia dirección de actores que encuentra su punto culminante en el extraordinario terceto situado en la parte final de la obra. No se puede sacar mayor partido al momento: véanlo y lo comprenderán. Un trabajo el de Sher y colaboradores de altísimo nivel teatral sin perjudicar, complicar, confundir, más aún aclarando mejor, el contenido de la ópera. El reparto, cantantes que cumplen a rajatabla también como actores, es hoy insuperable. Todos están a la altura de su respectivo encargo. El terceto protagonista (Flórez-DiDonato-Damrau) deslumbra en partes escritas para deslumbrar: nada más que añadir. Si sumar que



Susanne Resmark (una danesa que en su tierra es Ulrica, Erda o Venus de nivel) parece un derroche para la periférica Ragone que, claro está, la hace destacar tranquilamente. A Pertusi le sobra de todo para ser Gobernador y Dégout suma medios y sim-

pática presencia para que, ante los demás, no se quede ninguneado. Incluso Alice, que es un papelito de nada, destaca en la bonita presencia de Monica Yumus. Benini se crece en el foso (la orquesta, además, ya se sabe, es excelente) ante tamaño espectáculo visual y vocal. Resultado: uno de los mejores *Ory* que escucharse (entre los algunos más que hay) y verse (sólo está el de Savary, de buena factura, en Glyndebourne y merecería estar la de Pasqual de Pérsaro sólo en CD) puedan; aún más: una de las producciones visuales más logradas de los últimos tiempos. La realización de Halvorson, a la altura necesaria.

Fernando Fraga

jovencito y a medio hacer como tenor, tiene también medios bonitos, se emplea a fondo en el aria *Je veux encor entendre* (más popular como *La mia letizia de Lombardi*), colabora a gusto con la soprano en el citado dúo, pero acusa de tanto en tanto aquella inmadurez, sobre todo en un fraseo a menudo torpemente rematado. El mejor es Colombara. Voz sanísima, rica, segura y poderosa en todo el registro, generoso por lo demás de entrega: su personaje adquiere con él la rotunda estatura requerida. Más o menos bien todos los cantantes de apoyo (Casciarri, Tosí, Di Cristoforo... Fondary vocea descontrolando el *vibrato*) que aquí tienen bastante más labor de la habitual. Beneficioso el ballet.

Fernando Fraga

WAGNER:

Tannhäuser. PETER SEIFFERT (Tannhäuser), PETRA MARIA SCHNITZER (Elisabeth), BEATRICE URÍA-MONZÓN (Venus), MARKUS EICHE (Wolfram), GÜNTHER GROISSBÖCK (Landgraf). CORO Y ORQUESTA DEL TEATRO DEL LICEO DE BARCELONA. Director musical: SEBASTIAN WEIGLE. Director de escena: ROBERT CARSEN. Director de vídeo: XAVI BOVÉ. 2 DVD CMAJOR 709308 (Ferysa). 2011. PN



Carlsen es uno de los mejores directores escénicos con que cuenta la ópera y, sin exagerar, de todos los tiempos. Aquí se ha equivocado. La ópera es

desigual y, tras una obertura-bacanal de monumento, el primer acto es latoso, el segundo irregular y el tercero, antológico. Carlsen, sin que se advierta bien con qué intención, trae la leyenda medieval en clave romántica a la actualidad realista, con lo que saltan las incoherencias como liebres: los cantores son pintores, el Venusberg es un taller de pinturas con una Venus desnuda —ella, sin duda, una obra maestra— que se cubre con una sábana y provoca y desdeña a una panda de chicos en pelota que se embaduman de rojo y se revuelcan (inútilmente, los pobres), se habla de arpas que no se ven y, en cambio, se ven unos peregrinos como volviendo de una verbená en día de lluvia. Monótona de color, a pesar del oficio de los personajes, se torna una exposición laboriosa de algo

que parece conducente a otra obra, tal si los actores se hubieran errado el escenario. Quien erró, ay, fue el gran Carlsen, que no deja de serlo por ello pero podía haberlo evitado.

La dirección de Weigle es rutinaria y desatenta. Las masas hacen lo que pueden y no siempre. El elenco es más que digno. Destaco a Elisabeth, sensible, rica de medios, intencionada; al protagonista quien, a pesar de un vibrato fatigoso, mantiene timbre y anchura, ítem más sabiéndose el papel a fondo; Venus, de voz carnosa y colorida, muy en tipo y desenvoltura; un Landgraf de espléndida nobleza y un Wolfram trémulo y de agradable sonoridad. Excelescentes, el ritmo y la alternancia de planos del vídeo.

Blas Matamoro

PRIMERA PLANTA
FIRST FLOOR

Compro entradas
Ciclo Grandes
Interpretes
dongiovanni@scherzo.com
o cambio por una de Sting

Tablón de
Anuncios

www.scherzo.es

- 7 Vestibulo Sala Sinfónica
- 8 Primer anfiteatro S. Sinfónica
- 9 Laterales primer anfiteatro
- 10 Tribunas
- 11 Coro
- 12 Sala de Cámara
- 13 Segundo anfiteatro S. Sinfónica
- 14 Sala de actos
- 15 Symphony Hall Foyer
- 16 Symphony Hall Dress Circle
- 17 Side Circle
- 18 Balcony

Plaza de Roselló y Ernesto Haffner

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS

- Adiós mi amor.** Obras para dos vihuelas de Valderrábano. Delitae Musicae. Brilliant. 71
- Amour, viens animer ma voix!** Obras de Dornel, Campra, Clérambault y Courbois. Jalôto. Ramée. 72
- Balada: Caprichos 1, 5.** Temes. Naxos. 56
- Baroque Conversations.** Obras de Rameau, Feldman y otros. Greilsammer. Sony. 72
- Bartók: Concierto para violín 2.** Sokolov/Zinman. Virgin. 57
- *Obras completas para violín.* Vol. 1. Zalai/Balog. Brilliant. 56
- Beethoven: Conciertos para piano 1-5.** Buchbinder. Cmajor. 75
- *Sonatas para piano.* Vol. 1. Guy. Zig-Zag Territoires.57
- *Tríos op. 9.* Kogan/Bars-hai/Rostropovich. Supraphon. 57
- *Variaciones Diabelli.* Staier. Harmonia Mundi. 57
- Berlioz: Grand messe des morts.** McCreesh. Mccreesh/Wroclaw. 58
- Blasco de Nebra: Obras completas para piano.** Vol. 3. Piquero. Columna Música. 57
- Brahms: Concierto para piano 1.** Rittner/Ehrhardt. MDG. 58
- Britten: Serenata.** Padmore/Shave. Harmonia Mundi. 59
- Bruckner: Sinfonía 4.** Haitink. LSO. 58
- *Sinfonía 7.* Tennstedt. ICA. 50
- *Sinfonías 4, 5.* Böhm, Profil. 59
- Busoni: Concierto para piano.** Cappello La Vecchia. Naxos. 60
- Chaikovski: Manfred.** Temirkanov. ICA. 50
- *Sinfonía 1.* Pletnev PentaTone. 60
- *Sinfonía 6.* Pletnev. PentaTone. 60
- Cuarteto Amadeus.** Obras de Haydn y Mozart. ICA. 50
- Cuarteto Mosaïques.** Obras de Haydn, Mozart y otros. Naïve. 51
- Duetti.** Obras de Bononcini, Mancini y otros. Jaroussky/Cencic. Christie. Virgin. 72
- Dvorák: Sinfonía 9.** Serebrier. Warner. 60
- Eterno femenino.** Obras de Krenek, Schumann y otros. Petersen/Springer. Harmonia Mundi. 73
- Ferrier, Kathleen.** Contralto. Edición del centenario. Decca. 52
- Fiocco: Petits motets.** Achten. Musique en Wallonie. 60
- Figueras, Montserrat.** Soprano. *La voz de la emoción.* Alia Vox. 69
- Fleming, Renée.** Soprano. *Poèmes.* Decca. 70
- Foss: Cuarteto 3.** Columbia. New World. 61
- French Impressions.** Obras de Saint-Saëns, Franck y Ravel. Bell/Denk. Sony. 73
- Galuppi: Conciertos para clave.** Loreggian. Brilliant.61
- Gershwin: Concierto en fa.** Weiss/Falletta. Naxos. 61
- Giordano: Andrea Chénier.** Pavarotti, Guleghina, Pons/Levine. Decca. 75
- Granados-Cañizares: Goyescas.** Cañizares. Sony. 61
- Haydn: Estaciones.** Persson, Ovenden, Foster-Williams/Davis. LSO. 62
- *Siete últimas Palabras de Nuestro Salvador.* Prazak. Praga. 61
- Indy: Sinfonía.** Janowski. PentaTone. 62
- Kempff, Wilhelm.** Pianista. Obras de Bach, Beethoven y otros. DG. 54
- Kwiecien, Mariusz.** Barítono. *Héroes esclavos.* Harmonia Mundi. 70
- Liszt: Conciertos para piano.** Hough/Litton. Hyperion. 63
- *Estudios de ejecución trascendental.* Luganski. Naïve. 62
- *Sinfonía Fausto.* Thielemann. Cmajor. 75
- Lully: Atys.** Richter, D'Oustrac, Rivenq/Christie. Fra Musica. 76
- MacMillan: Advent Antiphon.** Tavener. Linn. 63
- Magnificat.** Antología de música coral. Varios. Decca/DG. 52
- Maïski, Mischa.** Violonchelista. *¡España!* Deutsche Grammophon. 71
- Massenet: Werther.** Villazón, Koch Nakamura/Pappano. Deutsche Grammophon. 64
- Mendelssohn: Concierto para violín.** Tetzlaff/Järvi. Ondine. 64
- *Primera noche de Walpurgis.* Schröder, Roth, Selig/Nagano. Farao. 64
- *Sinfonía 4.* Marriner. ICA. 50
- Mozart: Conciertos para piano K. 413-415.** Bacchetti/Goldstein. Dynamic. 64
- *Cuartetos.* Talich. Dolce Volta. 51
- *Cuartetos Haydn y Prusianos.* Leipzig. MDG. 51
- *Sinfonías 36, 38.* Munch. ICA. 50
- Notte Veneziana.** Conciertos para arpa. De Maistre/Ehrhardt. Sony. 74
- Panufnik: Sinfonías.** Borowicz. CPO. 65
- Patrie!** Thébault, Pruvot/Talpain. Brilliant. 74
- Paus: Obras para piano.** Orejana, Warner. 65
- Paz, Salam & Shalom.** Barodon. Ambronay. 74
- Puccini: Fanciulla del West.** Dessì, Armiliato, Gallo/Veronesi. Da-Sotto-voce. 65
- Purcell: Fairy Queen.** Sampson, Carwood/Dantone. Brilliant. 53
- Ravel: Concierto en sol.** Varios. 48
- *Obras de cámara con violín.* Rozhdestvenski, Marturk, Kanka. Praga. 65
- Rosenberg: Sinfonías 3, 6.** Venzago. BIS. 66
- Rossini: Armida.** Gasdia, Merritt/Scimone. Brilliant.53
- *Comte Ory.* Flórez, Damrau, DiDonato/Benini. Virgin. 77
- Schubert: Obras para volín y piano.** Widmann/Lonquich. ECM. 66
- *Sinfonía 9.* Fischer. Channel. 66
- Shostakovich: Concierto para violonchelo 1.** Moser/Inkinen. Hänssler. 67
- *Cuartetos.* Pacífica. Cedille. 66
- *Sinfonía 4.* Raïskin. AVI.68
- Strauss: Lieder.** Vol. 6. Duffy/Vignoles. Hyperion.68
- *Rosenkavalier.* Lear, Stadel/De Waart. Brilliant. 53
- Tüür: Ärkamine.** Reuss. Ondine. 68
- Verdi: Jérusalem.** Villarroel, Momirov, Colombara/Gay. Arthaus. 76
- *Macbeth.* Fischer-Dieskau, Bumbry Lager/Sawallisch. Orfeo. 68
- *Traviata.* Cotrubas, Gedda, MacNeil/Krips. Orfeo.69
- Vogt, Klaus Florian.** Tenor. *Héroes.* Sony. 71
- Wagner: Ocaso de los dioses.** Flagstad, Svanholm, Bjoner/Fjeldestad. Naxos. 69
- *Tannhäuser.* Seiffert, Schnitzer, Uría-Monzón/Weigle. Cmajor. 77

THÉÂTRE NATIONAL DE L'OPÉRA-COMIQUE



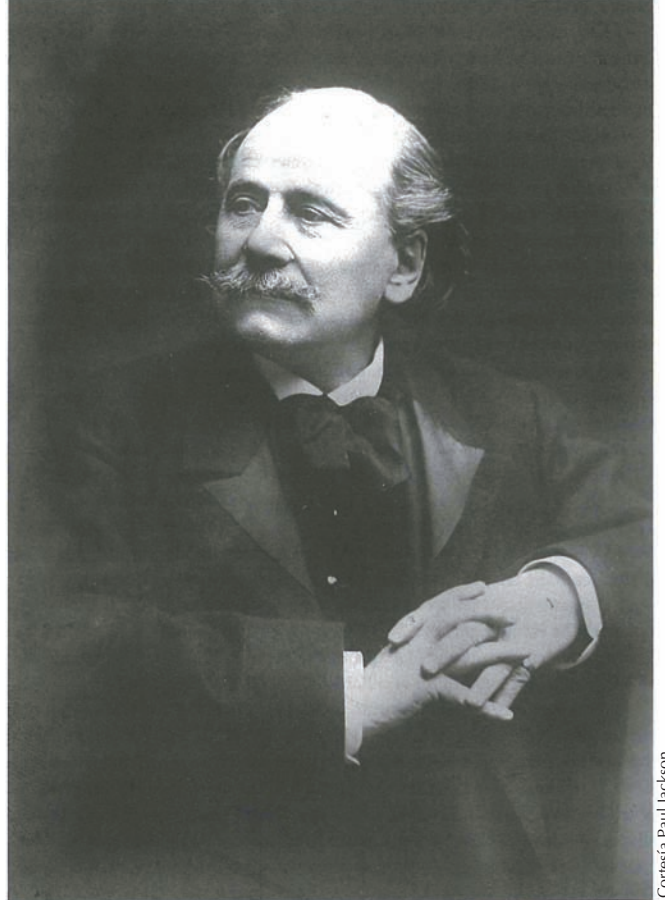
J. MASSENET

1912 - 2012



SUAVEMENTE ME MATA (CON SU CANCIÓN)

Debussy envidiaba no tan en secreto a Massenet porque las modistillas de París cantaban las melodías más reconocibles de sus óperas, cosa, decía, que no hacían con *La Pasión según san Mateo* de Bach. Para el novelista Roger Martin du Gard —el demasiado olvidado autor de esa saga maravillosa que es *Los Thibault*— lo peor que se podía decir de una obra de arte es que era “como de Massenet”. Sin embargo, su biógrafo —y contemporáneo— Eugène de Solenière afirmaba: “No sé si Massenet es Dios o Satán, pero lo adoro”. Seguramente ni tanto ni tan calvo. Debussy juega con la ventaja de que él mismo es un genio que cambiará la música occidental, de que a su lado el autor de *Manon* es un músico liliputiense —y no de los peores, desde luego. Martin du Gard, que podía haber sido su hijo, tiene la de no ser músico y ser más joven. Cuando muere Massenet —venerado por la burguesía y por la corona monegasca—, el narrador no había publicado todavía *Jean Barois* pero, es cierto, vive en otro mundo, está en otra onda como se decía antes de ayer, ha adelantado generacionalmente a esa clase y a esa edad que se enterrarán con sus hijos muertos en el Somme o en Verdún para que nada sea nunca lo mismo. *Jean Barois* es una de las novelas a las que dará lugar el caso Dreyfus. Las cosas, pues, van por otro lado y las bromas con los asuntos bíblicos probablemente también —los antisemitas le dieron fuerte a Massenet tras su *Hérodiade*, indignados por esa Salomé seductora de Juan el Bautista y mártir con él—, pues Francia es consciente de que si en las tablas tiene un asunto más en la vida real tiene un problema no pequeño que surgirá poco después del estreno de esa ópera que procede de Flaubert pero lo traiciona también. Diera la sensación de que el tiempo real va pasando un segundo después que el del propio Massenet nacido en Montaud, cerca de Saint Étienne, el 12 de mayo de 1842. El 12 de marzo de 1906 los conciertos del Trocadero proponían en París un Festival Massenet-Verdi. Seis años después, cuando muere en París el 13 de agosto de 1912, a los setenta, su época estaba irremisiblemente ida. Es verdad que en la música francesa aún trabajaba esa especie de momia en vida que imaginamos en un Saint-Saëns que en su última época da más jugo del que parece —y que reconoció que Massenet era el verdadero ídolo de los públicos— y que, tras los tres genios —Fauré, Debussy, Ravel—, va surgiendo esa segunda fila que hace grande siempre a la primera —que se lo digan, por ejemplo, a la literatura inglesa. ¿Es un grande Massenet? Pues ni sí ni no, sino, en efecto, todo lo contrario. Puede ser un mago de los afectos y, sin embargo, le falta la altura intelectual —mejor, el coraje de época— para contar entre los letristas de sus canciones con Baudelaire o Verlaine —sí con Alfred de Musset—, como sí hará ese Debussy que lo malquiere. Resuelve bien las intrigas de *Manon* y trabaja el *Werther* de Goethe con unas cuantas libertades escénicas que no le funcionan mal del todo. Como, por cierto, las pequeñas cosas que, buen burgués, incluye en el drama: la *petite table* en *Manon*, la figurilla de Eros que la pobre Thaïs quería llevarse a la Tebaida, el orden inmutable que Werther encuentra a su vuelta. Y con todo eso consigue el éxito permanente en vida —la posteridad es otra cuestión por la que muchos trabajan pero pocos consiguen— y una mala reputación en este mundo de la ópera en el que gusto y manual andan cada vez menos de la mano. Se atreve con Don Quijote, yendo más allá que Ravel o que Ibert después que él, y con El Cid —mientras Debussy deja inacabada



Cortésia Paul Jackson

M. Massenet
Collection E. Coquerel

Rodrigue et Chimène. Su Don Quijote es, además, creíble — como su Dulcinea que, si se quiere, puede ser una mujer que comprende desde la madurez y que por eso ama—, generoso y heroico dentro de las limitaciones del marco que le impone una ópera de poco más de dos horas. Es uno de esos ejemplos —como el mayor de todos, *Guerra y paz* de Prokofiev— de cómo con talento se mete un mundo en una cáscara de nuez. Y es curioso cómo *Don Quichotte* está convirtiéndose, poco a poco, y aunque sea por mor de dos cantantes veteranos que han hecho suyo el papel —José van Dam y Ferruccio Furlanetto—, en la tercera ópera de Massenet —puesto disputado tal vez con *Thaïs* pero, desde luego, con ninguna otra— en el favor de un público que quizá le quiera poco porque le conoce menos que a medias —veintiséis óperas estrenadas de las que sólo dos aparecen regularmente en los teatros. Faltan aún por imponerse, con la relatividad que hay que darle a esta palabra en una producción tan al margen hoy como la de nuestro autor, dos pequeñas joyas: *Chérubin* y *Cendrillon*.

Massenet —que escribía en un papel especialmente elaborado para él y llamado así, *papier Massenet*— tiene algo que sus detractores menos deportivos nunca le perdonarán: es inconfundible. Hasta las modistillas que lo tarareaban lo hubieran reconocido entre mil. Incluso los clérigos que le impusieron la excomunión menor después del estreno de *Hérodiade*. Y los partidarios del Flaubert al que revisó más de la cuenta o del Anatole France al que hizo feliz con su *Thaïs*. Y sin embargo traten ustedes hoy de convencer a muchos de esa inequívoca calidad tímbrica, de esa morbidez francesa — el que más entre sus contemporáneos y sin parecerse a Puccini—, de su, tan de época, permeabilidad a lo wagneriano y les costará un mundo. Y eso que, si quiere, puede, como suspiraba Roberta Flack, matarnos suavemente con su canción. Quizá, no sé, el problema esté también en que sus dos óperas más representadas o proceden de la revisión de un clásico — *Werther*— o de una figura arquetípica —*Manon*— que, sin embargo, no lo olvidemos, ha tenido, desacreditada literaria-

mente y todo, una curiosa fortuna en el siglo XX transformada por Henze en su *Boulevard Solitude*. Es decir, tienen raíces de cierta firmeza. Las dos y el resto se reparten entre muy diferentes denominaciones que hoy se revelarían poco prácticas: ópera —a secas—, ópera cómica, ópera novelesca, drama lírico, drama sacro, comedia lírica, comedia cantada, comedia heroica... Pero en todas está él, que evoluciona de la rigidez a la flexibilidad sin ablandarse nunca del todo. No puede negarse una cierta tendencia —no interesada en el peor sentido sino simplemente acomodaticia— a eliminarlo de lo que es el devenir lógico de la música francesa a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y los comienzos del XX. Pero su papel —recordemos a Debussy— no fue precisamente secundario y el hecho de que se trate de un autor que seguramente empieza y termina en sí mismo aunque siga en sus discípulos hasta cierto punto —las operetas de Hahn, esa maravillosa *Ciboulette*, están ahí para demostrarlo— no invalida su mundo, limitado tal vez pero no vacío.

Maestro generoso de Massenet fue Ambroise Thomas, que pertenece a una época y una generación que no pueden enseñar más que oficio al joven compositor que, igualmente, recibe buenas palabras de Auber —autor de su propia *Manon Lescaut*, también sobre Prévost, y que escribe óperas entre 1813 y 1869—, otro lazo imposible. Es apasionante escuchar la música de Massenet en el contexto de sus maestros o de gente una o dos generaciones anteriores a la suya —Gounod— para comprobar la diferencia, el paso del tiempo y el crecimiento de una obra que cree en sí misma. Para Patrick Fourniller, Massenet es el eslabón perdido entre Berlioz y Debussy, lo cual es mucho decir por cuanto olvida que en medio está Bizet y que *Los pescadores de perlas* —no hay tanta distancia entre *Je crois entendre encore* y *Pourquoi me révéler*— precede con lógica a *Werther*. *Carmen* es otra cosa —imposible competir con el competidor de Wagner—, no sólo a efectos estrictamente relativos al genio sin paliativos sino a la hora de confrontar algo que a Massenet le apasionaba: el tratamiento de los personajes femeninos, la consideración de sus heroínas como seres libres. Pensemos también, y aquí dejamos un punto tan bien estudiado por Steven Huebner, que Massenet bebe con inteligencia —hasta con sagacidad— de la Grand Opéra y que en *El Cid* no está tan lejos de la mecánica de un Meyerbeer, a quien le supera ya el elemento lírico y su adecuado uso de la prosodia francesa como seña de, por decirlo así, intimidad natural —o hasta naturalista para los peor pensados— con las variantes tan agudamente vistas por Dietrich Fischer-Dieskau en las líneas que dedica al asunto en *Hablan los sonidos, suenan las palabras*. Por cierto, esa afinidad con la Grand Opéra terminal le fue criticada, entre otros, por su discípulo Alfred Bruneau. También lo fueron —discípulos, no críticos— de Massenet gentes tan distintas entre sí como Gustave Charpentier, el citado Reynaldo Hahn, Charles Koechlin, Florent Schmitt, Ernest Chausson, Gabriel Pierné y alguno más exótico como el noruego Gerhard Schjelderup que se hizo wagneriano. Ningún genio en la nómina pero buenos músicos todos que habrán de formar en esa heterogénea música francesa de la primera mitad del siglo XX y entre los que se encuentran desde el creador de una ópera proletaria —*Louise*— hasta el mejor amigo de Marcel Proust —Hahn— pasando por un novelero en el mejor sentido de la palabra como Koechlin o un peregrino a Bayreuth como el malogrado Chausson. Deja, pues, Massenet, una generación a punto para enfrentarse a un futuro que a él se lo come, contra cuyos avatares no está preparado. Es mayor, le sorprende el éxito de cuyas rentas pudiera haber vivido —sus últimas óperas son la muestra, a veces casi enternecedora, de que no hay nada que hacer aunque haya momentos gloriosos— y, sobre todo, forma parte de esa suerte de decadencia —con el punto estético que hace que el calificativo se convierta en definición de un estilo que se mira en su propio espejo— que en nada

se parece a la que produjera el postromanticismo alemán y terminara despedazada por el expresionismo primero y la segunda escuela de Viena después —Schoenberg mediante en ambos casos.

Habría mucho que hablar de las relaciones artísticas entre Debussy y Massenet, y algo hemos dicho al principio. Una curiosidad: Mary Garden fue la primera Mélisande y el primer Chérubin. Más allá de eso, ahí está *L'enfant prodigue*, una obra estrenada por Claudio de Francia en 1884. Basta escuchar el principio de ésta y su cercanía al de *La Virgen*, un oratorio massenetiano de cuatro años antes, para comprobar cómo el que no fue discípulo del maestro sabe aprovechar una lección que, por descontado, superará con creces y enseguida, además. Más curioso es cómo se parece —aquí hay que hablar de homenaje, no de influencia—, en *L'enfant et les sortilèges* de Ravel, que es de 1925, ese *Toi, le coeur de la rose*, aun bajo su disfraz, al *Adieu, notre petite table* de *Manon*. Pero también nuestro burgués gentilhomme, el maestro de tantos, el conocedor de la tradición deja al aire su corazón de músico y se incardina de forma sorprendente —menos para quien supiera de su buen gusto— a una tradición que le engrandece. Por ejemplo en la reflexión de la protagonista de su *Marie-Magdeleine* a los pies de la Cruz, procedente sin duda alguna del aria para soprano *Blute nur, dus liebes Herz* de *La Pasión según san Mateo* de Johann Sebastian Bach, un músico al que adoraba casi tanto como a Beethoven. Y ahí están igualmente las vueltas a las músicas del pasado en *Manon*, en *Chérubin*, en el Preludio del segundo acto de *Thérèse* —donde *La Marsellesa* juega igualmente su papel— o en la entrada, a la Lully, de Pandolfo en el baile en *Cendrillon*.

Ese Massenet conocedor y sabio, nos hace recordar que si algo queda de sus óperas mucho menos —casi nada— ha resistido el paso del tiempo entre lo que compuso fuera de ella. Orquestador de talento, no se escuchan ya las otrora famosas *Escenas alsacianas*, una de sus siete suites para orquesta, de las que antes aún se reconocían también las *Napolitanas*, las *Pintorescas*, las *De féerie* —fantásticas, de hadas, como ustedes quieran. Al fin, la obra más interesante para orquesta de Massenet —junto a la prodigiosa *Meditación* de *Thaïs*, no faltaba más— quizá sea una que no es suya del todo: el ballet *Manon*, un arreglo y orquestación de Leighton Lucas sobre doce óperas distintas de nuestro hombre y que se estrenó en Londres en 1974 con coreografía de Kenneth Mac-Millan. Su *Concierto para piano y orquesta* es de 1902 y tiene algo de inexplicablemente brahmiano hasta que vemos que es a Liszt —otra de sus afinidades electivas— a quien se rinde homenaje, mediante tremenda cadencia en el primer movimiento y rapsodia húngara en el último. Sus piezas para piano no son pecados de vejez, como las de Rossini, pero poseen ese mismo atractivo de lo que siendo marginal, recorre el tiempo vital del autor y parece a veces como una libreta en la que anotara cosas que se le iban ocurriendo o evocaciones que no quisiera olvidar, incluidas las de esas músicas pretéritas, ejercicios graciosos, nanas y fugas. De las canciones hemos hablado de pasada, de cómo no presentan una calidad en los textos —alguno de ellos del curiosísimo personaje Daniel García-Mansilla— equiparable a la de sus contemporáneos más conspicuos en el género y que es marca indeleble de las francesas. Las hay muy bellas, claro que sí, pero no han tenido la fortuna —quizá tampoco la merecen como las óperas— de ir más allá de sus propios tiempo y lugar. Pierre Bernac, en su impagable *La interpretación de la canción francesa* se despacha a gusto con nuestro Massenet. Primero cita a Debussy: “no peleó en ese terreno contra sí mismo”. Y luego dicta ya por su cuenta: “sentimentalismo dulzón”. Dulzón, no: suave más bien.

UNA EXQUISITA ESCRITURA VOCAL

Massenet ha comprendido el verdadero papel del arte musical. Es preciso liberar a la música de toda apariencia científica. La música debe intentar humildemente ser placentera.

Quien pronunció estas palabras no fue otro que Debussy, que se mostraba así de claro y, si se quiere, incluso un tanto prosaico. No hay que olvidar que, aunque parezca mentira, el estilo prosódico que conforma a *L'enfant prodigue* o a *Pelléas et Mélisande* proviene en buena medida del empleado, a su manera menos rompedora y original, por el autor de *Werther*.

Porque, en efecto, Monsieur Jules era un artista dotado de natura para casar texto y música con extrema facilidad y para acomodar de la forma más natural fonemas, sílabas, palabras, frases y extensas oraciones, para lograr atmósferas muy precisas y para describir con una paleta sonora muy rica y una fluidez armónica de rara efectividad las acciones de sus óperas, proclives al estatismo pero animadas desde dentro por impulsos emocionales de innegable intensidad. No importa a veces que los discursos musicales se hagan morosos o que las peripecias puedan no poseer demasiado interés. La elegante vibración del canto nos lo dice todo y es la que acaba por ganarnos y por penetrar sutil y frontalmente en la sensibilidad del oyente.

El compositor, especialmente cultivado y degustado por la burguesía, solía poblar muchas de sus óperas de hermosas mujeres, no siempre de buena vida y con frecuencia arrepentidas. Ahí están para corroborarlo esas a veces entrañables, pese a sus culpas, Manon, Herodiades, Thaïs, Cleopatra, Ariane... Habitualmente, señalaba no sin ironía Paul Henry Lang, “nos encontramos exactamente con las mismas bellezas con olor a lavanda, pero, después de todo, la melodía es más fuerte que la historia”. He ahí la gran arma del compositor, aparte un gran oficio y un excelente conocimiento de la voz: la melodía con la que fijaba los instantes claves de sus óperas y captaba al oyente. Esa melodía “afable y perfumada”, era, en efecto, el arma principal de frases insinuantes, flexibles, interrumpidas y fragmentadas cuando y como la ocasión lo requiriera. Era la gran baza del autor, algo más que “un pequeño maestro consagrado a la expresión de pasiones delicadas y decorativas”, como decía Roland Manuel, y que hacía gala de especial refinamiento tímbrico y armónico, con multitud de cambios de tonalidad, frecuentemente sin modulación, procedimientos que se verían más tarde, de diversas formas, en la obra de Ravel o, ya se ha dicho, Debussy.

Massenet hizo muy bien la transición de la ópera que le precedió, ya algo acartonada, hacia un lenguaje no exento de delicadeza, conectado con el naturalismo que había asomado en las obras de Balzac o Zola. Pese a ciertos efectos facilones, de un localismo o un carácter doméstico un tanto banal, a despecho de peroraciones melódicas extremadamente superficiales, el compositor de St. Étienne supo plasmar reconocibles aspectos de la sociedad de su tiempo. Lo asombroso de nuestro autor es su versatilidad, su capacidad para abordar todos los géneros: bufo, histórico, costumbrista, fantástico, épico, comedia musical, drama verista... Y eso sólo por lo que se refiere a la música operística, porque en lo instrumental o sinfónico dejó una obra de lo más rica y abundante,



Cortesía Paul Jackson

Sibyl Sanderson en *Manon*

extendida a lo largo de una carrera bien larga y que había empezado bien pronto. A los 21 años, en 1863, había obtenido ya el Premio de Roma —galardón que ha marcado el destino de más de un músico francés— con la cantata *David Rizzio*.

Un buen ejemplo de esta versatilidad y facilidad para cambiar de estilo y aun de estética lo tenemos en esta breve secuencia: *Manon* (1884) — *Le Cid* (1885) — *Werther* (estrenada en 1892, pero terminada en 1887). Es decir dos dramas íntimos enmarcando una ópera épica, de evidente ascendencia meyerberiana, una *grand-opéra*. Curioso este aparente desequilibrio, esta caprichosa alternancia en un artista que, al parecer, era un maniático del orden, de la puntualidad, del sistema, un enamorado de las ciencias exactas y un respetuoso servidor de las costumbres. ¿Qué le hace, tras ese operón sobre Rodrigo Díaz de Vivar, escribir esa tragedia recogida y delicada, intimista, sobre *Las tribulaciones del joven Werther* de Goethe?

Entraña vocal

Por lo dicho, está claro que las voces han de plegarse al texto de manera muy precisa y han de recorrer un camino, más difícil de lo que se puede creer, en el que la delicade-



MADAME FIDES DEVRIES ADLER,
PRIMERA TIPLE «SOPRANO» EN DICHO COLISEO.

za, la exactitud de entonación, el uso del *legato* y del *rubato* son factores de enorme importancia. Sus féminas, que seguramente son sus personajes favoritos, de los que hacía muy acabadas pinturas, plantean no pocos problemas a sus servidoras. La mayoría de ellas son voces líricas llamadas en muchas ocasiones a expresar sus sentimientos muy crudamente y que requieren por ello estar dotadas de instrumentos de excelente coloración y a manejar acentos incuestionablemente dramáticos, que anuncian un lejano verismo y que emparentan después de todo con el coetáneo naturalismo en sus obras más maduras.

Las sopranos massenetianas portan por consiguiente, como primera seña de identidad, una presencia vocal que ha de aunar tersura y claridad tímbrica, exquisitez fraseológica, calidez acentual, extensión y una aceptable potencia, que lógicamente puede contrarrestarse con la penetración y la vibración del sonido. El canto ha de ser muy regulado, natural, sin dengues ni ñoñerías, muy justo en la cuadratura — sin que ello suponga huir del empleo de la elasticidad rítmica, de las variaciones en la velocidad del discurso— y envuelto en esa indefinible neblina tan afín a criaturas que tienen un pie en este mundo y otro en el de los sueños. El gran prototipo es, por supuesto, Manon, figura extrañada de la novela del abate Prévost, la misma que habría de inspirar a Puccini para su verista *Manon Lescaut*. La delicada y sugerente paleta sonora del compositor francés, la belleza envolvente de su melodía crean un acertado y penetrante retrato femenino para el que se necesita, sobre lo dicho, una voz suave y bien calibrada que nos atrevemos a definir de lírica, más que de lírico-ligera y, por supuesto, de ligera.

Es una parte que pide unas facultades expresivas fuera de norma, que ha de atender un temperamento cambiante, caprichoso, emotivo e impulsivo, una criatura que puede llegar a ser deliciosa y que posee una sensualidad a flor de piel, que, en ciertos instantes, y como contraste a una desbordante alegría, ha de albergar “las lágrimas en la voz”, en

expresión de André Tubeuf. Una voz que pueda llegar a acariciar. Uno de sus grandes momentos es aquel del segundo acto, en el que se dispone a dejar a Des Grieux y da rienda suelta a sus contradictorios sentimientos *¿Han pasado ya los hermosos días?*, se pregunta la joven, que se entristece en ese trance: una vida regalada se le anuncia a cambio de abandonar a su amante. La música es muy expresiva con su refinada armonía y su sencillez. La voz, que, más que cantar, recita, a partir de la frase “Adieu, notre petite table”, circula desnuda sobre acordes muy simples en un aire de plegaria o de singular marcha fúnebre. La intervállica, los acentos, los *accelerandi*, todo contribuye a esa sensación de infinita tristeza que embarga a la dubitativa muchacha. Los pentagramas se apegan cuidadosamente a la prosodia, en demostración de la habilidad de Massenet para atemperar la situación emocional a la música.

Esta página da cuenta de las exigencias de la escritura caleidoscópica de Manon, que ha de ser jilguero en la escena de *Cours-la-Reine*, en la que Massenet practicó ciertas modificaciones tras el estreno en 1884 por Marie Heilbronn motivado por las aptitudes de Sibyl Sanderson, que la cantó, también en la Opéra-Comique en 1891. La gavotta es una pieza de gran dificultad con florituras y ascenso al do sobreagudo. Y en la escena de San Sulpicio Manon ha de ser puro fuego y marcar una sensualidad encendida. El último acto nos la muestra desolada. La muerte ha de sugerirse en su canto nostálgico. ¡Qué diferente de la despedida de la Manon pucciniana!

Durante mucho tiempo criticada como una especie de caricatura del estilo erótico-religioso, como recuerda Kaminski, *Thaïs* (1894) ha conocido en los últimos tiempos un reverdecimiento que la coloca como una historia de amor no menos humana que, por ejemplo, *Manon*. Esta ópera, envuelta en un exotismo, eso sí, un tanto facilón y dotada de rasgos frecuentemente sensibleros, destaca, no obstante, por una sólida orquestación, de variado signo, y por una notable riqueza temática, adosada a escenarios, situaciones o personas. La ópera requiere en el papel de la cortesana arrepentida una soprano con hechuras, lírica de reflejos *spinto*, como lo fue la creadora de la parte, la californiana y ya mencionada Sibyl Sanderson (1865-1903). La soprano ha de saber explotar con vigor el centro, dar cuerpo a los agudos y sobreagudos. La famosa escena del espejo, en la que se mezclan sensualidad y desesperación, es una de las más conseguidas de Massenet, buena prueba de las habilidades de una cantante. El aria *Ah, je suis seule... Dis moi que je suis belle*, es una página contenida, brillante y variada, en tres secciones que se inscribe al principio del segundo acto. Supone la aparición de Thaïs en la ópera. La bella contempla tristemente sus encantos ante la estatua de Venus. Melodía sensual, delicada instrumentación, matizadas dinámicas. La partitura da la posibilidad de elegir unas notas más o menos agudas en el final.

En muchas de las óperas de Massenet se pide justamente una voz lírica de este tipo, hábil para el juego de reguladores y los claroscuros. Así era el instrumento de Marthe Duvivier, la primera Salomé de *Hérodiade* (1881, revisada en 1884); y ese empaque poseía la primera Sitá de *Le roi de Lahore* (1877), la polaca Josephine de Reszke, hermana de los famosos Edouard y Jean de Reszke, con los que cantó la *première* parisina de la ópera anterior. Voces de lirismo amplio, aéreas, capaces de solventar con garantías pasajes de difícil coloratura e irse sin pestañear a la zona más alta de la tesitura. Volvemos a Sibyl Sanderson, que estuvo en el estreno de *Esclarmonde* (1889) y que, asimismo, como hemos apuntado, participó en el de *Thaïs* gracias a un cuerpo vocal de mayor amplitud.

Puede que estemos hablando igualmente de una voz con hechuras y reflejos de lírico-*spinto*, que sería la más conveniente para servir la parte de *Sapho* (1897-1909),

que estrenó Emma Calvé, una todoterreno camaleónica, que hizo famosa su *Carmen* de Bizet y que había ya intervenido en el estreno de *La Navarraise*, en el papel de Anita (1894), prevista en realidad para un instrumento de mezzosoprano adecuadamente sombreado. *Cendrillon* (1899) pide este tipo vocal, con el que indudablemente contaba Julia Guiraudon, una lírica dominadora de la coloratura, como la que exige este personaje. De la misma encarnadura de una Mimì de *La bohème* de Puccini o una Micaela de *Carmen*. Puede que requiera una voz más ancha, de mayor corpulencia, sin abandonar la parcela lírica, la parte de *Cléopâtre* (1914), escrita para la ucraniana Maria Kuznetsova, artista de muy amplio espectro, capaz de atender también las exigencias más dramáticas de una Thaïs o de cantar, en otro repertorio la Tatiana de *Evgeni Onegin* de Chaikovski. Y de servir con naturalidad ciertos papeles de mezzo.

De tinte más oscuro y vibración más dramática es, por ejemplo Chimène de *Le Cid* (1885), cuya inicial protagonista fue Fides Devries. Su gran aria *Pleurez, pleurez mes yeux* es una doliente página que exige una gran sensibilidad fraseadora y una expresión interiorizada de notable nivel, amén de una expansión hasta el sí bemol⁴. Carácter del que no anda lejos *Grisélidis* (1901), para la que el compositor convocó a la suiza Lucienne Bréval, una voz robusta y firme, que podía cantar sin problemas alguno de los papeles más dramáticos de Gluck y cumplir sin desdoro compromisos wagnerianos.

Las mezzos

Hay algunas partes previstas con cierta claridad para mezzos, de carácter más o menos dramático, como puede ser la de Charlotte de *Werther* (1892), que estrenó en Viena una voz de esta naturaleza como la de Marie Renard y en la que, sin embargo, intervienen a veces sopranos de amplio espectro. En el acto tercero la cantante nos brinda los momentos más intensos y desgarrados de la partitura. El *aria de las cartas*, en la que la orquesta va evocando los variados climas y la voz entonces un matizado recitativo melódico en donde el todo está envuelto en infinita melancolía, es justamente apreciada. Tiene valor y resulta original, con su *obbligato* de saxofón, el *arioso de las lágrimas*, quizá un poco grandilocuente.

La australiana Margherita Grandis, nacida Gard, cantó este papel al hacer, como mezzo, sus primeras armas parisienses. De ahí a estrenar la parte de *Amadis* en Montecarlo, en 1922, no hubo más que un paso. No creemos que Grandis, cuyo primer nombre artístico fue el de Djéma Vécla (inversión de Calvé, su primera maestra en París), llegara a ser nunca una verdadera contralto, que es lo que exige este cometido; ni siquiera una auténtica mezzo; aunque su voz de soprano fue magnífica, oscura y amplia.

Una de las óperas olvidadas de Massenet (de las tres decenas y media que llegó a componer) es *Chérubin* (1905). El personaje principal, de 17 años, un trasunto crecido del personaje de *Las bodas de Fígaro* de Mozart, no interesa gran cosa. Se evoca un XVIII un poco de guardarropía —en



Marie Renard, óleo de Horovitz, Leopold Stephan, 1893

parte apuntado en *Manon*— y maneja algunos temas mozartianos (*Serenata* de *Don Giovanni*, por ejemplo). Este papel es frecuentemente cantado por mezzos líricas; sin embargo, fue creado por una soprano lírica como Mary Garden, una de las grandes massenetianas de la historia —y creadora de Mélisande. Lo colocamos en el mismo lugar que el de Charlotte, aunque éste tiene, lógicamente, mayor entraña psicológica.

Es muy interesante la parte del Príncipe encantado de *Cendrillon*, destinada a una voz *falcon* — nombre tomado del de la cantante Marie-Cornelie Falcon, creadora de *La judía* de Halévy—, es decir, una voz caudalosa de soprano de tinte dramático, situada muy cerca de lo que puede considerarse una mezzo propiamente dicha. La primera que abordó ese papel travestido fue Marie-Blanche Deschamps-Jèhin, que había alumbrado ya el

personaje de Hérodiade en la ópera así titulada y que era un hacha en partes como las de Fides de *El profeta* de Meyerbeer y Amneris de *Aida* de Verdi. Otra mezzo, quizá de menor relieve, fue Orea Nardi, que creó el papel de Parisés de la ópera medieval *Esclarmonde*.

El reino del tenor

Los tenores massenetianos son habitualmente de carácter lírico, en sus acepciones de lírico pleno, lírico-ligero y, en algunos casos, los menos, lírico-*spinto*. El ejemplo más señero, completo, acabado y definitorio lo constituye el personaje de Werther, sobre el que nos vamos a extender, de la misma forma como antes lo hicimos, en el lado femenino, con el de Manon, asimismo paradigmático. Hay que tener en cuenta que, como ya se ha explicado, Massenet era un compositor que cuidaba sobre todo a las féminas, de las que, llevado de sus dotes de observación y de su innato refinamiento, hacía verdaderos y cuidados retratos.

No hay duda de que, en el lado opuesto, lo está también el papel del suicida goetheano, protagonista de una partitura tardorromántica en la que los sentimientos están muy a flor de piel. El defensor de esta escritura ha de ser dominador de las técnicas de emisión, regulación, portamento y ligazón. Y un consumado fraseador para alcanzar las solicitadas cotas expresivas, de notable calor, que incluso pueden propiciar determinados desgarrs. Expresión sí, pero con el control suficiente para evitar que la emisión, que la proyección hacia el agudo, que el *legato*, que la impostación puedan sufrir por un paso mal dado. El canto era lo primero; y lo decía el ya mítico Alfredo Kraus, uno de los grandes Werther del siglo XX. Desde la buena realización se consigue la expresión.

La fogosidad romántica, que estalla violentamente en el dúo con Charlotte del tercer acto, ha de combinarse, naturalmente, con la exquisitez del dibujo melódico, con la habilidad para las medias voces, los filados y la valentía y brillo de los agudos de otras partes de la obra, como ese realmente delicado y panteísta canto a la naturaleza del primer acto, o esa lamentación del segundo; o, en fin, ese maravilloso *Pourquoi me réveiller*, una de las piezas maestras del repertorio de este tipo vocal. Se ha escrito muchas veces que la idea de componer una ópera partiendo de la antes mencionada novela *Las tribulaciones del joven Werther* de Goethe surgió a raíz de una visita a Bayreuth en 1886 y una excursión, en compañía del editor Hartmann, a Wetzlar, lugar donde está ambientada la narración. Por diversas razones, probablemente, la necesidad de hacer frente a otros compromisos, la idea se demoró y así nacieron antes *Hérodiade*, *Manon*, *Le Cid* y otras obras. Con la partitura terminada, se encontró con que Carvalho, el empresario de la Ópera Cómica, no quiso estrenar una composición seguidora, hasta cierto punto, de la línea de *Manon*.

Por eso, y tras el triunfo de la obra sobre el abate Prévost en Viena en noviembre de 1890, *Werther* acabó estrenándose en la misma ciudad el 16 de febrero de 1892; en la Hofoper, cantada en alemán y con el tenor que había incorporado ya a Des Grieux en aquella ópera: el belga Ernest van Dyck. Lo que arroja nueva luz sobre las características del protagonista, ya que aquel cantante era de pasta wagneriana y servidor de óperas como *Tannhäuser* o *Tristan*, aunque creemos que su voz debía de estar revestida de una pátina más bien lírica, como se pone de manifiesto, dentro de lo que cabe, en los antiguos registros que de él se conservan. Curiosamente fue otro belga, Guillaume Ibos, con instrumento menos consistente, quien cantó en el estreno parisino, por supuesto, en la *Opéra Comique*, el 16 de enero de 1893. Es de resaltar que Massenet transportó el papel para la voz baritonal de Mattia Battistini, que la cantó en San Petersburgo.

De parecido carácter, el de un lírico de mayor o menor envergadura, es sin duda Des Grieux, el tierno e inseguro amante de Manon. A las delicuescencias líricas y arrebatos, a las explosiones de ella, siempre cambiante, responde con melifluas cantilenas o con expansivos soliloquios de entraña hasta cierto punto dramática. Entre las primeras el famoso *Sueño*, en donde las medias voces, las voces mixtas, los falsetes, el arrobo expositivo, el discreto adorno han de enriquecer el canto. Entre las segundas, ese monólogo de San Sulpicio, *Ab, fuyez, douce image!*, en el que la voz ha de proyectarse en un modulado grito hasta las alturas del sí bemol agudo. Y, enseguida, el dúo apasionado con Manon, una cima de exultante sensualidad. El primer Des Grieux fue Jean-Alexandre Talazac, sin duda un lírico de cierta anchura, aunque proclive a la frase bella y delicada. No debía de tener una voz de alfeñique, ya que, además de cultivar un repertorio característico de este tipo vocal,



Ernest van Dyck en *Werther*, 1892

incluso emparentado con el de lírico-ligero, acometía partes como las de Sanson de Saint-Saëns, que creó, o Raoul de *Los hugonotes* de Meyerbeer.

De distintas hechuras es en todo caso la voz de Rodrigo Díaz de Vivar, el protagonista de *Le Cid*, que encarnó por primera vez el polaco Jean de Reszke. Su voz, oscura, pastosa —había empezado como barítono—, nos da la pauta de la entraña más dramática de una parte que han frecuentado los tenores líricos anchos o lírico-*spintos* o decididamente *spintos*, como Caruso. El aria *Ô souverain, ô juge, ô père* es piedra de toque para voces robustas. Quizá no tan amplia, pero sí con bastante cuerpo ha de ser la que encarne al Bautista de *Hérodiade*, parte estrenada por Edmond Vergnet, un poco artista para todo, como no era raro en la época. Instrumentos capaces de abordar el lirismo tanto como el dramatismo.

Alim, rey en *Le roi de Lahore*, es un tipo vocal de ese variable espectro, que sirvió en primera medida Marius Salomon. Lo mismo que Nicías de *Thaïs*, que pide mayor solidez y consistencia, como las que debía de tener Albert Alva-

rez, creador de un papel más bien heroico. En otra onda se situaba el cometido de Jean Gaussin en *Sapho*, que precisa de un tenor claramente lírico-ligero, como lo fue el que lo estrenó, Julien Lepestre.

Voces graves

En las óperas de Massenet lo que prima, y por eso hemos centrado el estudio en esos registros, son las voces de soprano, sobre todo, y de tenor; son los que se llevan la mejor parte y la mayor cantidad de minutos. Son los caracteres más importantes y los que definen y conducen habitualmente la acción. Las voces graves tienen menor relieve. Lo que no quiere decir que en algunos casos éstas no vengan asignadas a ciertos personajes significativos. Es el caso de Athanael de *Thaïs*, que ha de poseer una voz lírica y flexible, hábil para el claroscuro. El creador fue Jean-François Delmas. Mismo tipo vocal para Hérode de *Hérodiade*, cuyo primer servidor fue Théophile-Adolphe Manoury, y para Lescaut, el hermano de Manon, que estrenó Émile-Alexandre Taskin, que intervino asimismo, como Phorcas, en la presentación mundial de *Esclarmonde*. Albert de *Werther*, que debutó Frits Neidl, circula por las mismas sendas.

Los bajos propiamente dichos aparecen poco, con misiones relevantes, en las óperas de nuestro autor. Puede citarse, en sus breves frases, al padre de Des Grieux, un bajo cantante sin grandes cualidades —Jean-Henri-Arthur Cobalet fue quien lo creó— y poco más entre los no protagonistas. El papel de mayor envergadura en este terreno, y con eso cerramos, es el de *Don Quichotte* (1910), escrito expresamente para Fiodor Chaliapin, un bajo lírico, un bajo cantante de tinte algo baritonal, un gran artista que ha de cantar casi todo el tiempo a media voz, en un tono intimista y recogido, de un lirismo intenso y dolorido.

HEROÍNAS, PECADORES, ARREPENTIDAS, PENITENTES, POSTERGADAS, SANTAS

Sensualidades

En aquellos tiempos los escritores se sentían obligados a ser extremadamente cuidadosos en cuanto a la descripción de lo relativo a sensualidad y sexo. Pensemos en el momento culminante (por no decir “el coito”) de *Salammbô*, de Flaubert: con nuestro imaginario de hoy, bombardeado con sexo explícito, se nos puede escapar que ahí ha habido “eso”. Massenet no es explícito, claro está, pero tampoco oscuro, ni disimulado, ni disfraza las cosas en la misma medida en que edulcora los temas. Está claro el amancebamiento de Manon y Des Grieux. Y sin que se nos escamotee o disimule el hecho, Esclarmonde pasa una noche con el Caballero Roland, conde de Blois, elegido por ella misma, y por ella misma invocado o convocado por artes mágicas. Atención a la invocación (al final del acto I), cuya agilidad orquestal nos sitúa poco menos que en el mundo agitado de la Fata Morgana y el Trufaldino de *El amor de las tres naranjas* (y no es exageración, compruébenlo). Imaginemos el estupor y la sorpresa del Caballero, transportado a una isla y descubriendo a una mujer velada que le pide por esposo. Ella concederá a Roland poderes que él no imagina: “Mais pour qu’un tel bonheur devienne ton partage / tu me dois posséder sans savoir qui je suis / et sans connaître mon visage”. Y atención, como momento álgido: el encendido dúo de amor que concluye el cuadro. El cuadro siguiente nos dice de manera explícita que ha transcurrido una noche de amor entre ambos: “La douce nuit d’amour où sans peur, sans remords, entre mes bras tu t’es abandonnée à de brûlants transports!”. Escuche usted esas culminaciones: ¡qué fiebre la de esos personajes, qué fiebre la del compositor!

Tanto la Virgen del oratorio dramático como Esclarmonde y tantas heroínas de Massenet recuerdan el doloroso éxtasis de la Santa Teresa de Bernini. Y anotamos esto porque se ha dicho ya, y se ha emparentado a menudo éxtasis erótico y misticismo, y a Massenet se le ha puesto, ya que no como místico, sí como uno de sus intérpretes. Y han sacado a relucir al bueno de Bernini y a la doliente Teresa de Ávila, como podría sacarse a San Juan de la Cruz: “si por ventura vieses aquel que yo más quiero / decidle que adolezco, peno y muero”. No abundemos en ese asunto, basta con apuntarlo: el lugar común acecha en este tipo de rincones en los que se pretende diagnosticar ardientes espiritualidades. El caso es que la cuestión va por ahí; esto es, “aun así, se mueve”. En fin, *Esclarmonde* es tal vez la más wagneriana de las óperas de Massenet, para el cual Wagner fue un ejemplo importante, no un camino a seguir. Pero *Esclarmonde* es pariente de *Lohengrin* y de *Tannhäuser* en lo musical; podemos aceptar que lo sea de *Tristán* en el espíritu, pero no en el sonido, salvo que se trate de un tratamiento más bien diatónico de un tema tristanesco, con medievalismos y leitmotivos como iconos vídeo-audio. Lástima, esa iconografía medieval será la gran carga de casi toda la ópera compuesta por entonces, salvo en el caso de Wagner, cuya obra queda sostenida por el heroísmo de Cósima y el compromiso del chauvinismo alemán. Acaso advirtiéndolo, Schreker, Zemlinsky y sus contemporáneos “se pasan” al Renacimiento.

El sexo está en el centro de las sensibilidades de la época. Como en tantas épocas, desde luego. A una época se la



Grabado impreso de Eugene Grasset en 1899

puede interrogar por dónde suele colocar al sexo y cómo es el sexo. Sitúa el sexo y te diré quién eres. Ahora bien: dime cómo tratas a la mujer y te diré quién eres. Pero los límites del tiempo son imposibles de burlar. Veamos.

Incoherencias y dramaturgias

Ante la dramaturgia de Massenet hay que llevar a cabo una reconversión espiritual, acaso intelectual: hay que alejarse no ya de la verosimilitud, sino de exigir coherencia al libro, a la historia escrita. Esa historia es responsabilidad de los libretistas, desde luego, pero también de las imposiciones de Massenet, y de su costumbre de inspirarse para sus temas en la narrativa, en lugar de fijarse en piezas teatrales, que harían más llevadera la adaptación. Así, su *Salomé* (*Hérodiade*) se basa en uno de los *Trois contes* de Flaubert, mientras que la de Strauss se basa en una poderosa y decadentista pieza teatral de Oscar Wilde, a la que sólo ha tenido que cortar aquí y allá, como hará con la *Elektra* de Hofmannsthal para, en

adelante, contar con libretos elaborados directamente por este escritor vienes sin necesidad de partir del original de nadie. Wilde y Strauss, cada uno en su momento y por separado, tuvieron en cuenta tanto a Flaubert como a Massenet. Pero mientras Strauss sigue el texto de Wilde, Massenet (a través de Milliet y el llamado Grémont) se aleja del relato de Flaubert de manera a menudo grotesca.

La definición musical que Massenet hace de situaciones y personajes es acertada, penetrante, conmovedora, todo a la vez o según el caso, y entonces dejamos de preguntarnos por la coherencia del episodio, por "cómo hemos llegado hasta ahí". Massenet nos hace poner entre paréntesis la incongruencia del relato, aunque no lo olvidemos. No es que la música transfigure personajes y situaciones incoherentes, es que línea, acompañamiento y —¡atención!— público admiten el paréntesis y viven la verdad de ese momento al que hemos llegado por caminos tortuosos, inverosímiles, de limitado nivel intelectual. Massenet lo hace con la orquesta y con las líneas vocales amparadas, arropadas por la orquesta, que raras veces es *tutti* y que a menudo se reduce a la mínima expresión (o a ninguna, *a cappella*, como cuando Chérubin se declara a Ensoleillad en el acto II).

Si en toda ópera hay un texto y un subtexto; si ese subtexto queda oculto cuando la ópera en cuestión es de pleno o relativo repertorio —es decir, si lleva años y años poniéndose en escena, grabándose en discos—; en las óperas de Massenet (ahora interesa su caso, aunque hay otros muchos) siempre hay un contra-texto: el contra-texto es el resultado de haber forzado la narración y haber deducido situaciones y personajes que, a lo largo de la acción, demuestran incompatibilidad o incoherencia de actuaciones y reacciones. No hay nada que oponer a un adaptador o libretista que se desvíe del relato original, incluso que lo mutile y simplifique: el teatro y el cine, las artes dramáticas, necesitan esa simplificación. Pero el resultado tiene que tener su verdad, su propia coherencia, no tiene que ser deudor del libreto para explicar las insuficiencias o incoherencias de este personaje o tal situación.

No es Massenet el único compositor que nos ha acostumbrado a que sus libretos sean erróneos o rematadamente inadecuados. Malos, digamos. De estos compositores hay que señalar algo importante: la responsabilidad que tuvo cada uno de ellos en que el libreto fuera así y no de otra manera. No se trata de un compositor espléndido, como Massenet, que se encuentra con malos libretos; es que su sensibilidad los buscaba así, y así es como le servían para componer las músicas sublimes (y no es exageración) que hoy resultan algo olvidadas precisamente porque las historias a menudo no se sostienen en una sensibilidad como la nuestra, y no digamos la de nuestros hijos o nietos.

Pensemos en las heroínas medievales, en Esclarmonde, princesa, hija de rey, además de adivina; o en Grisélidis, de humilde origen, una pastorcilla elevada al gran abolengo en la Europa feudal, que será fiel a su esposo, el Marqués, pese a que existe un enamorado más propio, Alain. Por allí está el demonio (¿el demonio o un demonio?: no es lo mismo), y este recurso salva en parte la ópera: ese demonio es un marido maltratado por una especie de *megère*, de arpía. No es el humor algo ajeno a Massenet (*Chérubin*, de nuevo, y partes de *Cendrillon*), aunque su vocación no fue nunca nada semejante a la ópera bufa (ni los tiempos eran ya propicios para ello), pero a veces está totalmente ausente de sus obras, que pueden albergar la burla o el sarcasmo de los personajes entre sí; y eso no es humor. Atención a *Cendrillon*, que en lo musical es un equilibrio muy conseguido, perfecto, entre cuento de hadas, relato fantástico, ópera bufa, comedia... Y una atención especial al dúo de amor feérico entre la mezzo Cenicienta y la soprano Príncipe, que

TH. NATIONAL DE L'OPÉRA-COMIQUE
1783 — SALLE FAVART — 1904
Bureaux à 7 heures 1/2 | Aujourd'hui LUNDI 23 Décembre 1904 | Rideau à 8 heures
Quatrième Représentation de l'Abonnement du Lundi (Série A)
M^{lle} MARGUERITE GIRAUD M^{lle} TIPIHAINE
M. JEAN PERIER M. DE ROYE M. GAUTIER
80^{me} L O P É R A C O M I Q U E 80^{me}
BC IE
Comédie lyrique en 4 ac
Par MM. G. C. O.
M^{lle} M. GAUTIER
M. JACQ. Rodolphe
Schaumann
L'OPÉRA-COMIQUE
JA TE
Ballet en un acte et 3 li
M^{lle} CHASLES
M^{lle} PERRET, la
M^{lle} RA
de M. C. SAINT-SAËNS
M. GOURDON, Le Seigneur.
ESMAECKER, Garde Champêtre.
ROBIN, ANDRÉE
DELAHAYE
Déceembre
Après-Demain 25 Décembre
MATINÉE M^{lle} LUCIENNE BREVAL
16^{me} Rep. GRISÉLIDIS
SOIRÉE M^{lle} MARIE DE L'ISLE
MIGNON
Le Bureau de Location est ouvert, rue Marivaux, de 10 h. du matin à 6 h. du soir. — Téléphone n° 105-76

Cortésia Paul Jackson

Lucienne Bréval como *Grisélidis*

no sabemos si sucede o no, y la verdad es que no importa: qué belleza. En *Cendrillon* el libreto no chirría tanto; tampoco en *Chérubin*: después de todo, aquí el origen es una comedia, no una narración.

En fin, una de las constantes de la historia del teatro lírico es que si un libreto es demasiado bueno literariamente, si tiene una entidad dramática propia difícilmente será base de una obra maestra (las obras para música de Calderón son tan extraordinarias que ninguna música, ni aun la de Hidalgo, puede ponerse a su nivel). Hay muchas excepciones, desde Striggio y su *Orfeo* para Monteverdi; pero precisamente en esta primicia histórica de 1607 lo que importaba era la fiesta en que iba a tener lugar el acto, y lo que le daba entidad artística a la fiesta era el poema; ahora bien, a ese poema había que ponerle música, el sonido del siervo Monteverdi para un alto cargo mantuano, Alessandro Striggio hijo, de noble cuna. El sonido era importante en tercer lugar, no sobre todo, como ahora consideraríamos.

Massenet y las buenas chicas

Massenet dibuja caracteres masculinos importantes, y no es casualidad que su *Werther*, bastante alejado del modelo de Goethe epistolar: ¿cómo se teatraliza en ópera una novela epistolar?, sea su obra más de repertorio, junto con *Manon*. Pero Massenet es un excelente dibujante, sobre todo, de caracteres femeninos de gran estatura. Pensemos otra vez en la heroína medieval (*Grisélidis*, *Esclarmonde*), y no olvidemos a la heroína de la antigüedad (*Taís*, *Salomé*, *Herodías*), ni tampoco a aquella otra heroína que se acerca al realismo (en planteamiento de situaciones: *Manon*; en



Cartel de *Grisélidis* por François Flameng, 1901

acercamiento al “verismo”: las protagonistas de *Sapho*, *La Navarraise* y *Thérèse*). Incluso hay dos casos de canto femenino en papeles travestidos: el Príncipe de *Cendrillon* y Chérubin, el primero escrito en su día para lo que se llamó “soprano falcon”. En esa ambigüedad que le permite la evocación dieciochesca (los papeles travestidos de aquellos tiempos, tanto en la ópera seria como en la bufa; el Cherubino de Mozart no es sino el ejemplo más conocido). En fin, con respecto a todas estas mujeres, por uno u otro medio, Massenet nos presenta “buenas chicas”, por mucho que rocen la delincuencia, como Manon, o la prostitución de lujo, como Taïs. Son mujeres libres, y los hombres como él admiran a las mujeres libres; pero los hombres como él no pueden admitir por completo a las mujeres libres: Carmen tal vez sería demasiado para Massenet.

“Epouse quelque brave fille, / Digne de nous, digne de toi, / Deviens un père de famille / Ni pire, ni meilleur que moi” (“Cásate con una buena chica, que sea digna de nosotros y digna de ti, conviértete en padre de familia, ni peor ni mejor que yo”). Esto le dice el Conde Des Grieux a su hijo al principio de la escena de San Sulpicio (*Manon*, acto tercero, cuadro segundo). *Brave fille* se puede traducir, sin duda alguna, como “buena chica”. A Massenet y a sus libretistas le

tientan las mujeres libres y amorales (no inmorales, ahora veremos), pero necesitan la coartada de la *buena chica*. Por ejemplo, estas tres *braves filles*: Salomé, Manon, Taïs. Que en sus orígenes (los relatos de los que provienen: Flaubert, Prevost, Anatole France) son muchachas amorales, no pecadoras ni arrepentidas, ni calculadoras, ni especialmente malvadas, nada de eso. Es que para ellas eso del “pecado” es inexistente, inimaginable, hasta que algo les hace entender que se han portado mal, que no son buenas, y entonces algunas tratan de enmendarlo: nadie como Taïs, que de cómica, bailarina y cortesana de lujo pasa a convertirse en santa, mientras que quien la convierte, el pobre Athanael, pasa de anacoreta a pecador concupiscente (en rigor, no sabemos si se condena, acaso la gracia divina lo ampare por la buena acción que llevó a cabo a favor de Taïs, aunque en realidad lo que él quería con ella... era otra cosa).

Atención a cómo define musicalmente Massenet estos personajes y situaciones. Las páginas demasiado populares de la música culta ponen nerviosos a no pocos críticos y musicólogos, pero, por favor: ¿hay algo más bello, dentro de su sencillez y hasta su brevedad, que la meditación para orquesta que separa los dos cuadros del acto segundo de *Thaïs* y que marcan la “conversión” de la cortesana tras las encendidas palabras del anacoreta? La segunda mitad de la ópera queda bajo el influjo de reminiscencias de ese tema, hasta la muerte de Taïs. ¿Hay algo más convincente de quién es ese anacoreta que su alucinación, su *rêverie*, en la que una contrafigura de Taïs le reprocha su exceso de celo? Al convertirse, Taïs renuncia a todo. O casi todo: “Nada quiero conservar de mi pasado”. Tan sólo una pequeña escultura de Eros. No hay que maltratar al amor: *L’amour est une vertu rare*, preciosa aria que surge de manera natural de la charla entre la convertida y el pobre redentor. Delicada, dulce, Taïs se ha transmutado en buena chica, somete su libertad a la moral de los tiempos de Massenet. Lo expresa su línea a las mil maravillas, una de las muchas arias bellas e intensas del compositor. El encanto se rompe cuando ella recuerda que la estatuilla en cuestión es regalo de Nicias. Estallido de rectitud de Athanael; de celos, desde luego, pero disfrazados de virtud: “maldito origen venenoso del que te llega ese regalo”. Caramba. Valga ese aria de Taïs, entre otros momentos, a los que se podría añadir la aparición en el ensueño del anacoreta en el desierto (“¿Qué es lo que te hace ser tan severo, y por qué disimulas la llama de tus ojos?”); o, antes de la meditación y conversión, sus reflexiones sobre la dudosa compañía masculina que la acosa (“Ah, je suis seule, seule en fin! Tous ces hommes ne sont qu’indifférence et que brutalité...”), y desde luego el “camino de perfección” (renuncia, despojamiento, enfermedad del cuerpo y salvación del alma, muerte, y se supone que transfiguración posterior): “O messenger de Dieu...” (en el desierto, camino de las monjitas de Albine), “Te souvient-il de ces heures de calme...” (el hermoso dúo final entre ambos, muerte de la que ya es santa, y aun así descalabro en este mundo del conversor).

Las damas del pecado

Las óperas de Massenet introducen una buena dosis de moralina, mas para ello antes hay que forzar los libretos, y en especial lo relativo a las protagonistas: hay que convertirlas en buenas chicas de la clase media francesa de fin de siglo, justo antes del asunto Dreyfus, probablemente en la época en que M. Swann se enamoraba de Odette de Crecy y cuando el general Boulanger va a consolidar aquella república fundada por monárquicos, si bien pretendía lo contrario. No importa que vistan peplum, togas, manteos, miriñaques, no importa la época evocada, porque estamos en manos de un compositor sublime y sensual, mojigato y



Maguerite Namara en Taïs, 1919

algo beatón. No es hipocresía, es la duplicidad del ambiente. Observemos que cada época tiene sus tandas de duplicidades. Dime qué duplicidades vives y te diré quién eres. La duplicidad de aquellos tiempos en que triunfaban todos los años en los salones versiones distintas del Nacimiento de Venus (“encore la naissance de Vénus”, se quejaban los personajes en las caricaturas, desde Daumier en adelante: “ras’l bol”, qué hartazgo), la duplicidad de los tiempos en que se condenaba a Baudelaire y a la Olimpia de Manet (no a la Venus de los distintos *nacimientos*).

Estas mujeres son pecadoras sin saberlo. Pero Massenet, sus libretistas y su público *sí* lo saben, así hay que hacer que sean buenas chicas dispuestas a arrepentirse. Es como si la parte pecadora fuera el atractivo, y la parte de arrepentimiento y redención fuera el blanqueo moral. Para ello habría que cambiar partes importantes de la trama original, acaso toda la trama, y renunciar al original y no volver a él para nada. Pero, no. El original suministra el morbo suficiente: Manon o la chica de clase humilde empujada a la corrupción, Taïs o la cortesana del último paganismo, Salomé y la corte del Tetrarca o la corrupción con toque orientalista. Mucho picante de partida, y sin embargo... El caso es que así se fuerza la incoherencia de los textos.

Da la impresión de que *Traviata* y los Germont son referencias para Massenet, que los creará y recreará a su manera, sin duda porque ese triángulo le inspira, le dice mucho a su manera pequeño burguesa de ver las cosas. En Manon, el triángulo se forma de manera casi idéntica, incluso con un finale de acto parecido: pero el Conde rescata a su hijo, no a aquella pelandusca. Personajes semejantes de otras óperas de Massenet se corresponden con el Conde des Grieux. Por ejemplo, Divonne, la madre de Jean en *Sapho*. Además, la familia es de Provenza, lo que viene a significar pureza, mientras que la corrupción viene de París, en ambos casos: *Di Provenza il mare il sol*.

Pero es necesario, a lo largo de la trama, que por algún lado asome la verdad del principio de estas heroínas, su origen literario, opuesto a su plasmación en el libreto. Así, Manon empuja a su novio a jugar en un acto de imprudencia, que en la narración forma parte de la paulatina caída de ambos. ¿Y qué decir del dúo de amor de San Suplicio, en el que la modosita aunque desviada Manon desarrolla ante la resistencia del joven unas dotes de seducción que hacen las delicias de los directores de escena de hoy y que pusieron en aprietos a los de antaño?

Al extraño caso de Massenet y las buenas chicas de origen dudoso se oponen los héroes enamoradizos, tan enamoradizos como el propio Massenet, quién sabe. A Manon se opone un joven loco de amor desde muy pronto, un alma generosa, un autorretrato mejorado del compositor. A Taïs, ay, se le opone un obseso con tintes fanáticos; el fanatismo es su refugio, y se guarece de su propia sensualidad, lo que lleva a un retrato en negro. A Salomé se enfrenta un enamorado al que ella persigue con insistencia, y este enamorado que se resiste y que por fin cede es... San Juan Bautista. Caramba, qué fuerte.

Lo del Chevalier Des Grieux es un amor loco. Y lo que le gusta a Massenet es, además de dejarse tentar por la capacidad seductora de estas pecadoras que él redime siempre (y las condena a muerte, atención: el final catastrófico es cosa obligada, del mismo modo que en tiempos de la *opera seria* y Metastasio lo obligado era el final feliz), pintar la debilidad erótica de sus protagonistas masculinos. Sin duda, él se daba cuenta de que todo eso eran debilidades. Pero si hasta San Juan Bautista muestra debilidad, ¿a quién podrá reprochársele caer en tentaciones? Hasta los santos del desierto están tentados por la debilidad de la carne: en eso, Juan en *Hérodíade* y Nathanael en *Thaïs* son parientes cercanos, tal vez ambos comieron saltamontes.

Ahora bien, una vez que hemos aceptado lo que decíamos más arriba, una vez que admitimos que tal escena tiene vida propia, aunque se contradiga con otra anterior o la que le sigue, si aceptamos ese diálogo y situación, entonces la música de Massenet queda como un guante. Y al oírlos cantar nos sorprende la sinceridad de ellas y la de ellos, ahí está lo increíble: ¿lo milagroso?

Seducción

De toda la obra operística de Saint-Saëns podríamos decir que “casi” lo único que ha quedado son las dos escenas de seducción de Dalila. En ese tipo de escenas Massenet destaca de manera abrumadora, con maestría. Atención a la escena de seducción de Manon: además de Des Grieux, los seducidos somos nosotros. Es cierto que el muchacho ya estaba encandilado, pero ella le despoja de los hábitos tales. En la puesta del Met de hace unos meses (Laurent Pelly), literalmente. Taïs seduce a Atanael, pero ése sí que va seducido de antemano. Atención a la sensualidad de La Vierge y Marie Magdeleine. El texto de Grandmougin para el oratorio sobre la Virgen María comienza así, una carga de profundidad: “Rêve infini! Divine extase! / Mes yeux sont éblouis! / L’immensité m’opprime! / Rêve infini! (etc.)”. Escúchese en alguna de las versiones disponibles. Para una urgencia, mas también para auténtico deleite, el curioso aficionado puede acudir a Youtube y buscar este tema cantado por Measha Brueggergosman, Montserrat Caballé o Ilona Krzywicka, entre otras voces. La Santísima Virgen, en esta obra parateatral más o menos juvenil y ya inspiradísima, resulta ser un antecedente de las sensuales damas que poblarán los escenarios de Massenet en su itinerario desde la perdición hasta el perdón de los redimidos. Atención, no caigan en una fácil deducción: si Nuestra Señora se explica así, ¿qué no sucederá con la Magdalena, la verdadera peca-



Emma Calvé en Sappho, 1897

dora arrepentida, motivo de otro oratorio casi teatral del joven Massenet? De nuevo Santa Teresa, Bernini, el éxtasis... Sí, algo hay de eso, pero Marie Magdéleine es, sobre todo, un esbozo de esas heroínas pecadoras y al margen de toda moral, no necesariamente inmorales, que ven la luz. En lo teatral, y en buena medida también en lo musical, el oratorio (representable) *Marie Magdéleine* es un estudio para *Thaïs*. Pero en esa Magdalena está presente ya el plantel de malas-buenas chicas que estudiamos aquí y que tanto le gustaban a Massenet. Y a muchos de nosotros, pobres pecadores.

Algunos destinos se repiten. El de Manon y el de Fanny, de *Sapho*, tienen sus puntos de contacto. Sin duda, Massenet y tantos hombres desearían pasar unas vacaciones con Manon, con Fanny, con Taïs, con Salomé, y acaso se atreverían con Ensoleillad, quién sabe. O con esa especie de Judith enemiga del carlismo, la explosiva chica de la breve y tensísima *La Navarraise*. Pero Massenet es comprensivo, es compasivo, no es ni hipócrita ni mucho menos indiferente al dolor y la pasión ajenos. Massenet compadece a la mujer que ha servido al placer y la "autoestima" de los hombres y que, a cambio, éstos desprecian y denigran. Son muy peligrosos los hombres despechados, a poco poder que tengan. Fanny, la heroína de *Sapho*, acusa a La Borderie de hacer por despecho algo parecido a lo que hace Mortfontaine con la pobre Manon. Fanny es de otra índole, tiene más carácter, pero eso no le libra de ser despedazada en un mundo masculino de espíritu burlón y alma lúbrica. Al final del primer cuadro, Caoudal y La Borderie se refieren a "Sapho", no a Fanny, y Jean comprende: su amada es la modelo que posó desnuda para aquella escultura, Safo; y de repente decide que ya lo han dejado, y hasta confiesa que se envilecía el alma con ella.

Massenet con sus libretistas retrata aquí una situación de plena vigencia, que aun hoy día es vigente aquí o allá: una pequeña alusión a la disponibilidad sexual de una mujer destruye un hermoso idilio en un instante. Cuando llega Fanny, radiante, comprende todo con sólo mirarlo, y se produce su estallido: "Cet enfant dont l'amour avait changé ma vie...". Sí, no pueden soportarlo, es demasiado hermoso para que lo dejen transcurrir. Fanny, la experta con corazón de oro, ha seducido al joven Jean sin pretenderlo: ella parecía huir, y la perseguían tantos hombres que esta mujer algo debe de tener ("ven conmigo, amigo mío", canta ella; "qué vértigo siento", se confiesa él). El mal está en el interior de Jean, que es un hombre corrompido como todos los de su tiempo (cada tiempo, cada época tiene sus *corrupciones*, también) y basta un pequeño resorte, un reflejo condicionado. La escena de las cartas de amor del pasado de Fanny que Jean registra y lee con impudicia, con morbo, con indiscreción, con deshonor (eso no se hace, caramba), termina ya por completo con la relación o amor loco de ambos; atención a la línea de ella, a su último y fallido intento: "Pendant un an je fus ta femme". Aún queda el acto quinto, la despedida, hermosa, penetrante, una línea que nos hiere más cuanto más se adelgaza el sonido, el canto: "Adieu m'ami". Si Des Grieux era grande dentro de su insuficiencia, Jean no le llega a Fanny al tobillo. La grandeza de estos estallidos de Fanny los compensa en parte el compositor con las réplicas de Jean; no sería de buen dramaturgo plantear una pareja protagonista tan desigual.

Otra de las óperas medievales de Massenet es *Grisé-lidis*. La heroína aquí es muy distinta. No opuesta, sino complemento: la mujer fiel a su esposo, que se marchó a las cruzadas (esa ferocidad occidental que idealizaron los tiempos), pero que ama a otro más bello y meritorio; al ser así de fiel, es más virtuosa que la Mina del *Aroldo* de Verdi, pero es que Verdi quería tratar esa infidelidad precisamente. Podemos recorrer la ópera, está llena de bellezas y de visiones estrechas (como siempre) de aquel medioevo edulcorado; pero tendremos que detenernos en el recitativo-aria de la protagonista en medio del segundo acto: *La mer. Et sur les flots toujours bleus... Il partit au printemps*. Esa dulzura exaltada, ese canto penetrante en su delicadeza, es la culminación de *Grisé-lidis*. Es una secuencia muy bella y muy amplia, hasta que se disuelve en las campanas y el canto del ángelus por un pequeño coro femenino, fuera de escena. Es justo señalar, en ese mismo acto, la hermosa aria para tenor *Je suis l'oiseau*. Massenet tiene preferencia por sus heroínas, pero no descuida a los héroes, y aquí Alain tiene su aria, también delicada y hermosa. Si Massenet se retrata en esas arias y en el envolvente orquestal que suele ser algo más que acompañamiento, ese retrato no es el de un cursi o un filisteo. Es el de un alma enorme, un artista, con las limitaciones de su tiempo. Lo que ocurre es que éstas se notan hoy más que las del nuestro.

Santiago Martín Bermúdez

Busquen y escuchen (además de lo ya señalado):

Le roi de Lahore: final del acto II, Sita y Alim, escena (Seule, je reste seule) y dúo (Oui, je bénis la souffrance) hasta la muerte de Alim.

Hérodiade: Il est doux, il est bon (Salomé, acto I); Ne me refuse pas (Herodías, acto I); Vision fugitive (Herodes, acto II).

La Navarraise: Le bonheur... Araquil... le père l'a voulu (y el dúo que sigue: Anita y Araquil).

Chérubin: Je suis gris... (Chérubin, acto I), Lorsque vous n'aurez rien à faire (Nina, acto I); Vive amour qui rêve, embrasse, et fuit (L'Ensoleillad, acto II).

Thérèse: acto II: Jour de juin, jour d'été.



Yuri Temirkanov



Orquesta Hallé



Christian Zacharias



Orquesta Sinfónica de Bamberg



Jonathan Nott

73 QUINCENA MUSICAL DE SAN SEBASTIÁN

3 AGOSTO-2 SEPTIEMBRE

AUDITORIO KURSAAL

3 AGOSTO

Orquesta Hallé

Sir Mark Elder, director
Gary Hoffman, violonchelo
 "Gigas y rondas de primavera (de 'Images')", Claude Debussy;
 "Concierto para violonchelo, op. 85", Edward Elgar; "Una vida de héroe, op. 40", Richard Strauss

Colabora: EITB

Precio: 55 / 44 / 35,20 / 28,20 / 10 euros

4 AGOSTO

Orquesta Hallé Orfeón Donostiarra

(J.A. Sáinz Alfaro, director de coro)

Sir Mark Elder, director
Giselle Allen, soprano
Madeleine Shaw, mezzosoprano
Dmytro Popov, tenor
Alexander Vinogradov, bajo
 "Sinfonía nº 9 'Del Nuevo Mundo'", op. 95", Antonin Dvorak; "Misa glagolítica", Leos Janacek

Patrocina: Naturgas Energía

Precio: 60 / 48 / 38,40 / 30,70 / 10 euros

11 Y 13 AGOSTO

"La flauta mágica", W.A. Mozart

Alfonso Romero, director de escena
Jaime Martín, director musical
Kenneth Tarver (Tamino), **Jeanette Vecchione** (Reina de la noche),
Auxiliadora Toledano (Pamina), **Leigh Melrose** (Papageno), **Dimitry Ivaschenko** (Sarastro), **Marifé Nogales** (Papagena)
Orquesta Sinfónica de Euskadi
Coro mixto Easo

(X. Rallo, director de coro)
 Nueva producción del Festival de San Lorenzo de El Escorial y la Quincena Musical

Patrocina: Kutxa

Precio: 85 / 68 / 54,40 / 43,50 / 10 euros

17 AGOSTO

Orquesta Sinfónica de Euskadi Coral Andra Mari

(José Manuel Tife, director de coro)

Pascal Rophé, director
Marta Zabaleta, piano
José Manuel Díaz, barítono
 "El aprendiz de brujo", Paul Dukas;
 "Concierto para piano en sol mayor", Maurice Ravel; "Illeta", Francisco Escudero

Patrocina: Euskaltel

Precio: 45 / 36 / 28,80 / 23 / 10 euros

23 AGOSTO

Orquesta de París

Christoph von Dohnányi, director
Jean-Frédéric Neuburger, piano
 "Preludio a la siesta de un fauno", Claude Debussy; "Concierto para la mano izquierda" Maurice Ravel; "Sinfonía nº 7, op. 70", Antonin Dvorak

Colabora: El Mundo de El País Vasco

Precio: 55 / 44 / 35,20 / 28,20 / 10 euros

24 AGOSTO

Orquesta de París

Christoph von Dohnányi, director
Jean-Frédéric Neuburger, piano
 "Obertura 'El Corsario', op. 21", Hector Berlioz; "Concierto para piano, op. 54", Robert Schumann; "Sinfonía nº 3 'Heroica', op. 55", Ludwig van Beethoven

Patrocina: Caja Laboral

Precio: 55 / 44 / 35,20 / 28,20 / 10 euros

27 AGOSTO

Orquesta Filarmónica de San Petersburgo Orfeón Donostiarra

(J.A. Sáinz Alfaro, director de coro)

Yuri Temirkanov, director
Nikolay Burov, narrador
Ketevan Kemokidze, mezzosoprano
Károly Szemerédy, barítono
 "Iván el Terrible", Sergei Prokofiev

**Patrocina: Antiguo Berri /
Riberas del Urumea**

Precio: 70 / 56 / 44,80 / 35,80 / 10 euros

28 AGOSTO

Orquesta Filarmónica de San Petersburgo

Yuri Temirkanov, director
Sayaka Shoji, violín
 "Obertura 'La Gran Pascua Rusa'", Nikolai Rimsky-Korsakov; "Concierto para violín nº1", Max Bruch; "Sinfonía nº 6 'Patética', op. 74", Piotr Ilich Tchaikovsky

Patrocina: Kutxa

Precio: 55 / 44 / 35,20 / 28,20 / 10 euros

30 AGOSTO

Orquesta Sinfónica de Bamberg

Jonathan Nott, director
Christian Zacharias, piano
 "The unanswered question", Charles Ives;
 "Sinfonía en si menor 'Inacabada', D 759", Franz Schubert; "Concierto para piano nº 2, op. 83", Johannes Brahms

Precio: 55 / 44 / 35,20 / 28,20 / 10 euros

1 SEPTIEMBRE

Orquesta Sinfónica de Bamberg

Jonathan Nott, director
 "Sinfonía nº 6 'Trágica', Gustav Mahler
Patrocina: Sabadell Guipuzcoano

Precio: 55 / 44 / 35,20 / 28,20 / 10 euros

2 SEPTIEMBRE

Orquesta Sinfónica de Bamberg Orfeón Donostiarra

(J.A. Sáinz Alfaro, director de coro)

Jonathan Nott, director
 "Sinfonías de instrumentos de viento", "Sinfonía de los salmos", Igor Stravinsky; "Jeux", "La mer", Claude Debussy

Colabora: Cadena SER

Precio: 60 / 48 / 38,20 / 30,70 / 10 euros

TEATRO VICTORIA EUGENIA

31 AGOSTO

Christian Zacharias, piano Cuarteto Arriaga

"Sonata nº 6 op. 10/2 en fa mayor", "Sonata nº 31 op. 110 en la bemol mayor", Ludwig van Beethoven; "Quinteto para piano en la mayor 'La Trucha', D. 667", Franz Schubert

Patrocina: Juntas Generales de Gipuzkoa

Precio: 40 / 32 / 25,60 / 10 euros

SALA CLUB

20 AGOSTO

Arantza Ezenarro, soprano

Borja Rubiños, piano
 Obras de Fauré, Debussy, Guridi...
 Precio: 7 euros

27 AGOSTO

Alfonso Gómez, piano

"Preludios para piano (libros I y II)", Claude Debussy
 Precio: 7 euros

29 AGOSTO

Gustavo Díaz-Jerez, piano

"Trois valse distingués de précieux dégoûte", "3 nocturnes", Erik Satie; "Images (libro I)", Claude Debussy; "Trois morceaux pour piano", Lili Boulanger; "Gaspard de la nuit", Maurice Ravel
 Precio: 7 euros

OTROS CICLOS

Música Antigua
 Órgano
 Jóvenes Intérpretes
 Jornada Infantil
 Música Contemporánea...



www.quincenamusical.com Tel: 943 00 31 70 quincenamusical@donostia.org

Ayuntamiento de San Sebastián
 Diputación Foral de Gipuzkoa
 Gobierno Vasco

Ministerio de Cultura

VENTA DE ENTRADAS A PARTIR DEL 25 DE MAYO



943 00 12 00

www.kutxa.net



Donostiako Musika
 Hamabostaldia
 Quincena Musical
 de San Sebastián

REFLEJOS EN UN CÍRCULO QUE GIRA

Por las características temporales de la obra de Massenet —su última ópera escrita se estrenó en 1911, *Panurge*, y, póstumamente, en 1914, *Cléopâtre*— permitió a varios de sus intérpretes plasmar en discos alguna de las respectivas interpretaciones. Es el caso de su primer Werther, el belga Ernest van Dyck, que nos dejó el canto de Ossian grabado en 1904, o el de la soprano francesa Georgette Bréjean-Silver en honor de la cual el compositor sustituyó la gavota del Cours-la-Reine por una *fabliau* para su *Manon* en Bruselas en 1994, página que la cantante registró una década más tarde. Con la cautela que hay que tomar estas grabaciones —la técnica era imperfecta, desde luego, pero el ambiguo interés del respectivo intérprete por este tipo de manifestación artística también puede obrar en su contra— son documentos de un valor testimonial decisivo. Se pueden sumar a los dos cantantes citados, en una lista no del todo exhaustiva, los legados de Jean Lassalle (Scindia en 1902, 25 años después de estrenarlo), Marie Delna la primera Charlotte francesa (*Laisse couler mes larmes*, 1907), Emma Calvé (*Depuis un an de Sapho*, 1919), Adolphe Maréchal (*Liberté!*, fragmento de *Le jongleur* en 1904), Vanni-Marcoux (*Panurge*, 1930) y, especialmente, Feodor Chaliapin con una muerte de Don Quichotte (1927) realmente emocionante. Por el lado positivo, estos documentos pueden indicar cuáles fueren algunas de las intenciones del compositor.

Massenet en los escenarios y en sus sustitutivas grabaciones, mantiene una imperecedera popularidad con dos títulos: *Manon* y *Werther*. De la primera existe una honesta lectura, muy francesa en concepto, estilo y significación, primeriza de 1923 con Fanny Heldy y Jean Marny con Henry Busser en foso, pronto susceptible de dejarla de lado a favor de la realizada en 1932 con Germaine Féraldy y Joseph Rogatchewsky, con Elie Cohen dando succulentos climas a las huestes de la Opéra Comique donde *Manon* se había estrenado 58 años atrás. A partir de ahí el disco (y posteriormente el vídeo y derivados) prefirió heroínas foráneas, españolas, norteamericanas, italianas, rusas, mejicanas, alemanas, rumanas, etc., volviendo hoy a sus orígenes con Natalie Dessay. La grabación de 1955 de Victoria de los Ángeles mantiene una preeminencia firmemente lograda merced a la labor de la extraordinaria cantante catalana (dicción, musicalidad, intensidad, comunicación) y la formidable dirección de Pierre Monteux. En 1970, Beverly Sills llevó el personaje hacia su lado más lírico-ligero, algo que podemos pensar agradaría a Massenet si recordamos la vocalidad de la citada Bréjean-Silver (cuya *fabliau* grabó en apéndice Sills). La inteligencia musical de Nicolai Gedda, el buen hacer de Gabriel Bacquier (Conde), la profesionalidad de Gérard Souzay (Lescaut), bajo la atenta batuta de Julius Rudel hacen de esta lectura una dura competencia a la anterior. Se han sucedido versiones donde merece la pena destacar, por el lado sopranil a dos rumanas, Ileana Cotrubas y Angela Gheorghiu; por la tenoril, sin la menor duda, a Alfredo Kraus, Roberto Alagna y, de momento, en grabación privatísima a Jonas Kaufmann. En imágenes hay un cuádruple acceso en el momento presente. En la Ópera de Viena, 1983, Jean-Pierre Ponnelle da una lección de cómo narrar y entender esta ópera sin salir por la tangente. Edita Gruberova y Francisco Araiza hacen lo que pueden, y puede más él que ella (Deutsche Grammophon). En 2001 una modesta producción (por ideas inclusive) de Gilbert Deflo



Marie Delna como Charlotte, 1907

no impide que se luzcan Renée Fleming y, sobre todo, un excelente Marcelo Álvarez (Arthaus). De 2007 es el montaje berlinés de Vincent Patterson que, dados sus orígenes profesionales, entiende la obra desde una perspectiva cinematográfica. Al servicio de una hermosa Anna Netrebko, tanto en la evocación de Gina Lollobrigida y Elizabeth Taylor como Marilyn Monroe, actriz con recursos y canto de nivel, bien replicada por un arrollador Rolando Villazón, la presencia de Barenboim en el foso es un aliciente añadido (Deutsche Grammophon). Villazón está algo menos seguro en su Des Grieux del Liceo del mismo año al lado de una *Manon* muy bien actuada por Dessay, mejor en las partes de soprano ligera que las de lírica, siempre dentro de un nivel notable que redondea su buena labor actuarial. David McVicar se centra en la definición y actuación de sus personajes, redimiendo de alguna manera un montaje monótono y poco atractivo (Virgin).

Massenet en 1893 dio continuación a esta partitura con *El retrato de Manon*, historia sentimental vivida por una joven pareja en torno a Des Grieux en su madurez. En Italia se recordó en dos ocasiones (RAI Milán, 1950 y 1970), además de unas funciones venecianas de 1985, dirigidas por Tiziano Severini, de la que existe una grabación en vivo (Mondo Musica) con suficiente valor para disfrutar de su agradable sencillez.



Mary Garden como Jean en *Le jongleur de Notre-Dame*

Modelos románticos

De *Werther* el registro completo de 1931, con un Georges Thill, bellísima voz, modelo de elegancia y dicción francesas, a su lado la importante Charlotte de Ninon Vallin, abre una ristra de ediciones discográficas donde hay oportunidad para disfrutar de interpretaciones tan decisivas como, en cabeza y con numerosas oportunidades de disfrute, las de Kraus (algunas en italiano y con alguna no oficial en imágenes), Alain Vanzo, Gedda, Ramón Vargas o Roberto Alagna. Existe hasta una cantada en ruso (Ivan Kozlovski) y dos en su versión para barítono, arreglo del propio Massenet para Mattia Battistini que, frente a la redactada para tenor, pese a los logros de un artista del nivel de Thomas Hampson, pierde interés escandalosamente. Tras Vallin, hay Charlottes para muchos gustos: la íntima y emotiva de Victoria de los Ángeles, la humanísima de Régine Crespin, la exquisita y asexuada de Frederica von Stade, la formidable desde cualquier ángulo de Susan Graham, la de serena autoridad de Troyanos, la del *charme* algo decorativo de Gheorghiu, por encima de otras de ilustres intérpretes aunque más adaptadas a otros menesteres. En imágenes, pese a la disparatada concepción de Andrei Serban en la Ópera vienesa, sólo por ver y disfrutar a Elina Garanca frente a un Marcelo Álvarez, *Werther* de una fuerza expresiva insólita, merece la pena sentarse ante un reproductor (Arthaus). Jonas Kaufmann, en París 2010 en el desigual montaje de Benoît Jacquot perfila un personaje más introvertido, contrastado, de gestos sobrios y de presencia absorbente, a través de un canto de una sutileza musical imponderable, físicamente el más cercano al ideal (Decca). Su Charlotte es una competente Sophie Koch que ha hecho del papel uno de sus mejores vehículos, como ha demostrado también en el último registro audio llegado al mercado en compañía de un apabullante Rolando Villazón (Deutsche Grammophon). De una edición visual de Karlsruhe 2007 (Arthaus) es mejor olvidarse por el bien de la obra y de sus responsables.

Hérodiade ha logrado colar en la discografía páginas de los cuatro principales protagonistas. Y en este capítulo merece tener en cuenta, las ejecuciones históricas de Claudia Muzio (en italiano, desde luego), de Vallin, Emma Calvé y Mary Garden; las muy extrovertidas del primer Otello verdiano, Francesco Tamagno, siempre las de Thill, junto a José Luccioni, César Vezzani y René Maison, la inesperada y bien digna de Jeannette MacDonald, etc. hasta la tan reciente de Marie-Nicole Lemieux que hace de la dramática *Ne me refuse pas* una considerable creación. Las grabaciones completas, entre oficiales y en vivo, están dominadas por la realizada en 1994 en Toulouse para EMI (Studer, Heppner, Denize, Hampson, Van Dam) con Michel Plasson ofreciendo una lectura ejemplar.

Richard Bonyngue y su esposa Joan Sutherland, en la común etapa de interés hacia el repertorio lírico francés para Decca, recalaron en dos títulos massenetianos: *Esclarmonde* y *Le roi de Lahore*. Son grabaciones que siguen resultando en conjunto provechosas. De la segunda, una producción de La Fenice veneciana de 2004 debida a Arnaud Bernard (con Ana María Sánchez, Giuseppe Gipali en cabeza) permite un disfrutable acceso a tan bonita partitura, concebida escénicamente con más gusto que medios (Dynamic).

Recuperaciones y páginas inolvidables

A Plácido Domingo, que se ha ocupado, cómo no, también de Massenet, debemos la recuperación moderna de *Le Cid*. Su grabación para CBS-Sony de 1976, pletórico de medios y con la garantía de disfrutar a su vera la suntuosa Chimène de Grace Bumbry, es el único recurso para acceder cómodamente hoy a tan brillante partitura.

Allá por 1974 un registro RCA de *Thaïs* permitió a Anna Moffo dar sus últimos coletazos profesionales. Grabación, que se sepa nunca trasladada al CD, este catálogo se incrementó posteriormente con otras lecturas, entre las que merecen recordarse las de Beverly Sills-Sherrill Milnes (EMI, 1975) y Renée Fleming-Thomas Hampson (Decca, 1998). Esta última pareja es protagonista de una edición videográfica para el mismo sello, toma del Met neoyorquino de John Cox (2008), la más llamativa de las tres que existen. Las otras dos, la de Venecia 2002, con Michele Pertusi y Eva Mei, producción elegante y estilizada de Pier Luigi Pizzi (Dynamic), bien recreada como suelen ser sus trabajos; la inquietante, misteriosa, espectáculo de rara seducción visual de Stefano Poda para Turín, con una exuberante pero ausente Barbara Frittoli, parece contar una historia ajena al argumento de Anatole France (Arthaus). Quedamos a la espera del Athanaël de Domingo que llegará tarde o temprano, posiblemente desde les Arts valencianas.

La Navarraise, así de pronto, pasó del anonimato a la actualidad con dos lecturas de mediados de los pasados años setenta. La de RCA con un equipo deslumbrante (Marilyn Horne, Domingo, Milnes, Bacquier, Zaccaria, Ryland Davies, Henry Lewis) ganó por puntos a la por demás digna de Lucia Popp (Renata Scottó era la prevista en principio) y Alain Vanzo (Sony). En 2001, la cantante bergamasca Denia Gavazzoni-Mazzola, muy volcada en la obra del músico francés, realizó una más moderna interpretación de la obra, que se salva únicamente por ella, cantante de reconocible temperamento (Kicco).

De *Cendrillon* acaba de editarse la producción del Covent Garden (Virgin) una impresionante lectura con Joyce DiDonato, Alice Coote, Eglise Gutierrez, Jean-Philippe Lafont, Ewa Podles en poético y divertido montaje de Laurent Pelly con soberana dirección de Bertrand de Billy. También, podemos acercarnos a esta bellísima y delicada partitura a través de la propuesta por Sony en 1979 con Von Stade (soberbia en papel a medida), Ruth Welting (inconmensurable Hada) y Nicolai Gedda, príncipe en

tenor en vez mezzosoprano.

Von Stade es asimismo responsable de una buena lectura de *Chérubin* (RCA, 1991), máximo teniendo en cuenta que tiene a su lado a June Anderson en l'Ensoleillad, Samuel Ramey el Preceptor-Filósofo y Nina, Dawn Upshaw, una delicia en el mejor sentido de su significado. Al emprendedor Teatro Lírico de Cagliari, que tanto hizo por estrenar en Italia obras escasas o nulumamente atendidas, debemos una edición en imágenes. La muy apropiada para reflejar el encanto de su música debida a Paul Curran y con un equipo donde lucen Michelle Breedt, Patrizia Ciofi y Carmela Remigio (Dynamic).

A Alain Vanzo debemos una avanzada versión en el tiempo (EMI, 1978), muy cuidada en lo artístico y muy francesa y genuina en resultados de esa pequeña joyita que es *Le jongleur de Notre Dame* (EMI). Pero, sin duda, esta visión del "milagro" massenetiano ha sido superada recientemente por la más llamativa, protagonizada por Roberto Alagna en 2007 (Deutsche Grammophon), realizada con las huestes de Montpellier bajo la dirección de Enrique Diemecke.

El *Don Quichotte* a mayor gloria de Chaliapin encontró en Boris Christoff, aunque en italiano, un poderoso sucesor en la RAI milanesa de 1958. Publicado en diversos sellos de los llamados piratas, la versión se enriquece con la desventaja Dulcinea de Teresa Berganza. Pero es Decca, veinte años después, la que da en la diana con una magnífica grabación donde se lucen Régine Crespin, Nicolai Ghiaurov y Gabriel Bacquier bajo el impecable concepto de Krazimierz Kord. Valeri Gergiev con su Kirov dirigió con su conocida fuerza expresiva una reciente versión discográfica. El Teatro Verdi de Trieste programó en 2006 un *Don Quichotte* que Dynamic catalogó. Con simple pero respetuosa escenificación de Federico Tiezzi, se defiende por la dignidad de su terceto protagonista (Laura Polverelli, Giacomo Prestia, Alessandro Corbelli) aunque su canto la aleje un tanto del estilo francés a favor de otro más italiano. Mucho más genuina es la lectura de La Moneda de Bruselas, donde un maduro José van Dam se apoya en la magnífica lectura de Minkowski y en el imaginativo montaje de Laurent Pelly (Naïve).

En 1973, de nuevo Bonyne pero sin su cónyuge por no contar en ella con un papel apropiado, se encaró con otra alhaja del joyel massenetiano, *Thérèse*. Salvo la bondad de la batuta, el equipo es algo inferior al intento sucesivo de Jeanne Piland y Howard Haskin (Canal Grande, 1993) y sí manifiestamente peor al de la grabación protagonizada por Agnes Baltsa y Francisco Araiza (Orfeo, 1981).

La oferta discográfica de la obra de Massenet gozó de un extraordinario impulso desde que se pusiera en marcha el festival de Saint-Étienne en honor de su coterráneo. Interpretaciones a menudo con personal mayoritariamente francés, sin nombres de excesivo relieve popular, sus lecturas se destacan por el cuidado de sus realizaciones. Muchas de ellas llevadas al disco, felizmente las más raras (Koch Schwann), se echan en falta sin embargo algunas otras no atendidas pese a su indudable interés. Es el caso de la muy importante *Panurge*, representada en 1994 y que encontró un destacado protagonismo de Jean-Philippe Courtis, apoyado por la excelente batuta de Patrick Fournillier. Asimismo, *Ariane*, que se escuchó en Saint-Étienne en 2007, de momento sin que haya aparecido en disco, sólo es accesible tan sutil partitura a través de fragmentos grabados por Marguerite Méréntie (al año del estreno, 1907), Rosemund Illing (1998) y Joyce DiDonato (2010).

Sapho, que nada tiene que ver con la historia de la de Lesbos, fue recuperada en Saint-Étienne en 2004. Sin embargo, no ha motivado grabación. Suple la carencia una edición del elogiado Festival de Wexford, donde Giuseppina Piunti y Brandon Jovanovich permiten disfrutar de sus tan agradables deleites (Foné). Aunque, desde luego, resulte más genuina una grabación bastante anterior, la dirigida por Roger Boutry en 1977 donde Gines Sirera se come un poco

a su compañera Renée Doria (Malibran). En la ópera, Jean canta *Qu'il est loin mon pays*, típica aria tenoril de Massenet, cuyo lirismo delicado y envolvente procura a Georges Thill (1930) una interpretación de estatura hasta ahora inigualada.

Grisélidis también fue programada por Wexford en 1982 (sello Gala) y una década después por Saint-Étienne. Oportunidad para que su director, Patrick Fournillier, y su protagonista, Michèle Command, dejaran en disco un legado mucho más que decente. De la bonita aria *Voir Grisélidis*, el tenor bilbaíno Miguel Villabella reflejó un imprescindible documento grabado en 1928.

También Fournillier fue el encargado de traer a la actualidad el caballeresco *Amadis*, ópera de un lenguaje original y agudo que merecería mayor interés del despertado hasta la fecha. Tales consecuencias se infieren de la grabación (en este caso de Forlane) cantada con total dignidad por Hélène Perraguin, Daniele Streiff y Didier Henry, entre otros.

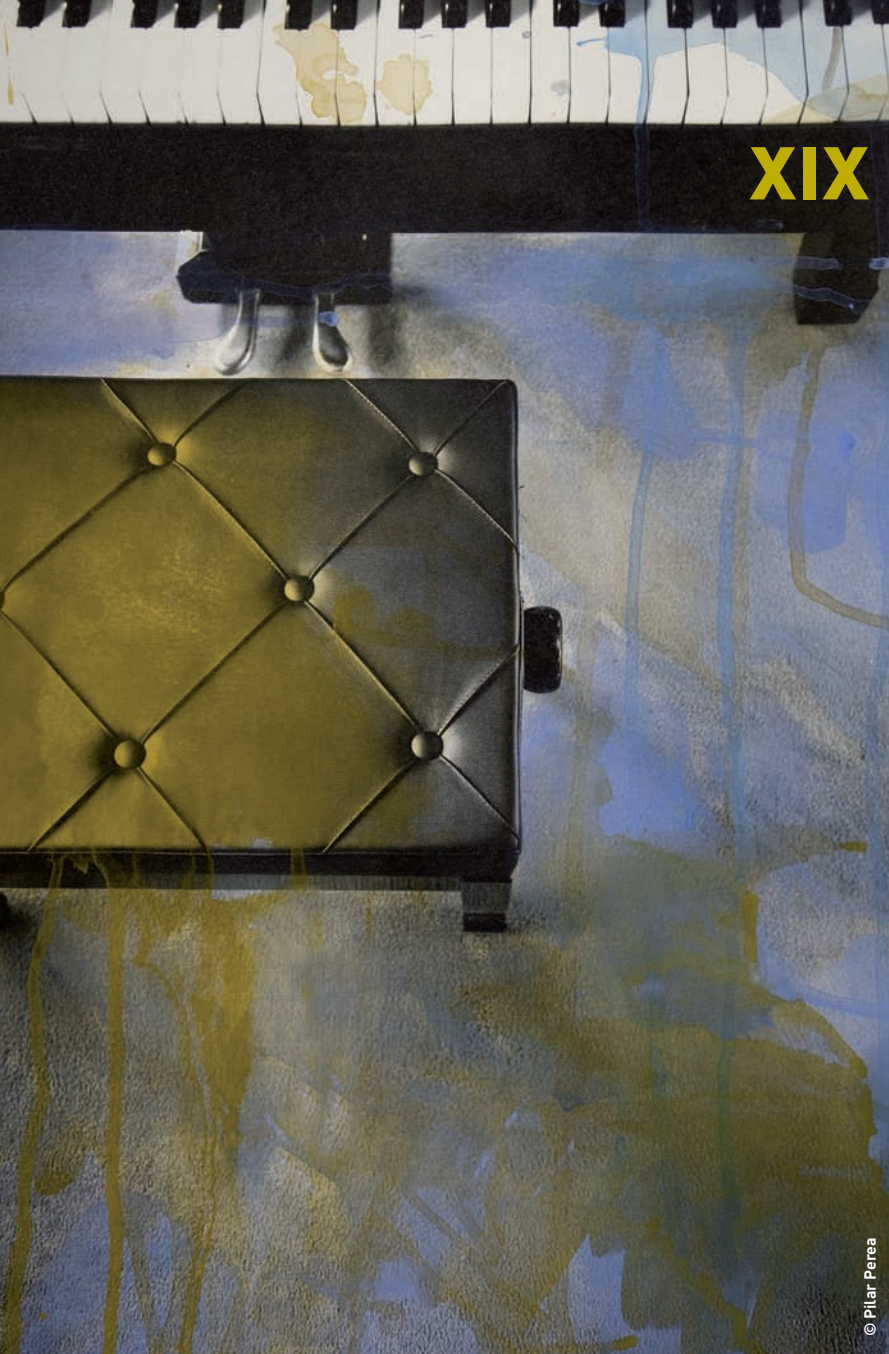
Una obra como la de Massenet donde aparecen tan hechizantes personajes femeninos parece lógico que se cierre con uno que ha hecho (y seguirá haciendo) correr ríos de tinta por su belleza, su personalidad: Cleopatra. La *Cléopâtre* de Massenet nos lo muestra con un dominio total del lenguaje y de las formas, donde va a lo esencial sin divagaciones y pérdidas de tiempo, capaz de trazar de una pincelada cada uno de los caracteres en litigio. Así nos lo evidencian Fournillier de nuevo (Saint-Étienne, 1990) y la protagonista, Kathrynt Harries, una cantante-actriz de evidentes recursos. En 2002, Montserrat Caballé protagoniza una lectura en vivo (Classica D'Oro) donde, con lógicos síntomas de vocal madurez, penetra más en el contenido de la obra que en anteriores ocasiones cuando se hallaba en el esplendor de sus excelentes medios.

Fuera de Saint-Étienne pero asimismo en otro festival, ahora el de Martina Franca, *Roma* fue objeto de programación en el verano de 1999 (Dynamic). Grabación dominada por otra excelente cantante-actriz, la georgiana Iano Tamar, capaz de traducirnos, en complicidad con Marco Guidarini, director, y Warren Mok, un valiente Lentulus, todo el drama de la vestal Fausta.

Le mage, de 1891 y *Bacchus* de 1908 son dos títulos operísticos de Massenet que espera exhumación, por encima de otros primerizos de menor interés.

El apartado oratorio de Massenet, donde de nuevo dominan presencias femeninas, es rico y de contenido bien dramático. Todos sus oratorios, preferentemente en registros en vivo, han sido objeto de grabación. No han tenido tanta suerte sus cantatas o su música de escena. De *Eve* Denia Mazzola Gavazzeni, muy metida siempre en sus personajes, tiene una atendible versión de 1997 (Bongiovanni). De las varias *Marie-Magdeleine* susceptibles de encontrar en el mercado es preceptivo inclinarse por la de la inmensa Régine Crespin de 1976 (Bella Voce), pese a la competencia que puede ofrecerle, otra vez, la de Denia Mazzola Gavazzeni en 2008 (asimismo en Bongiovanni). Esta soprano bergamasca completó su trilogía religiosa massenetiana en 2010 con *La Vierge*, pero la versión dirigida en Saint-Étienne por Fournillier diez años atrás, con una magnífica Michèle Command, despierta mayores simpatías (Koch Schwann). *La terre promise*, el oratorio menos atendido, logró en 2000 una digna lectura, la dirigida por Jean-Pierre Loré (Erol).

La obra instrumental de Massenet ha merecido alguna atención; su repertorio de canciones, mayor beneficio discográfico. Constatarlo aquí excede con mucho los límites de este trabajo. Por encima del numeroso ramillete cancioneril, *Elégie* se eleva imbatible. Desde Caruso en 1913 la han cantado otros tenores, sopranos, mezzos, barítonos, bajos y hasta contratenores.



XIX

TEATRO DE LA ZARZUELA CICLO DE LIED

Del 15 de octubre de 2012 al 7 de mayo de 2013

1. Lunes, 15 de octubre de 2012. 20:00 h.

ANGELIKA KIRCHSCHLAGER, mezzo
IAN BOSTRIDGE, tenor
JULIUS DRAKE, piano
Hugo Wolf: *Spanisches Liederbuch*
(Cancionero español)

2. Lunes, 26 de noviembre de 2012. 20:00 h.

ELENA GRAGERA, mezzosoprano *
ANTÓN CARDÓ, piano *
Obras de Clara Schumann, Robert Schumann,
Fanny Hensel Mendelssohn, Felix Mendelssohn
Bartholdy, Alma Mahler y Gustav Mahler

3. Martes, 18 de diciembre de 2012. 20:00 h.

AMANDA ROOCROFT, soprano
MALCOLM MARTINEAU, piano
Programa por determinar

4. Martes, 5 febrero de 2013. 20:00 h.

MATTHIAS GOERNE, barítono
ALEXANDER SCHMALCZ, piano
Obras de Gustav Mahler y Robert Schumann

5. Martes, 19 de marzo de 2013. 20:00 h.

CHRISTIANE IVEN, soprano
BURKHARD KEHRING, piano
Obras de Maurice Ravel, Franz Schubert
y Olivier Messiaen

6. Martes, 23 de abril de 2013. 20:00 h.

ANNA CATERINA ANTONACCI, soprano *
DONALD SULZEN, piano *
Obras de Gabriel Fauré, Reynaldo Hahn,
Claude Debussy y Hector Berlioz

7. Martes, 7 de mayo de 2013. 20:00 h.

FLORIAN BOESCH, barítono
ROGER VIGNOLES, piano
Franz Schubert: *Die schöne Müllerin*
(La bella molinera)

* Presentación en el Ciclo de Lied

www.cndm.mcu.es
www.teatrodelazarzuela.mcu.es

coproducen:



Renovación de abonos

Los abonos del ciclo de Lied se podrán renovar del 12 al 29 de junio de 2012, ambos inclusive, en las taquillas del Teatro de la Zarzuela, dentro de los horarios habituales de despacho de la sala. Para la renovación será necesario mostrar la entrada correspondiente al recital VIII de la temporada 11/12 (Gerald Finley | 18 de junio de 2012)

Venta de abonos

Los nuevos abonos se podrán adquirir del 5 al 27 de julio de 2012, ambos inclusive, en las taquillas del Teatro de la Zarzuela, Red de Teatros del INAEM (dentro de los horarios habituales de despacho de cada sala), en www.ticketmaster.es y en el 902 150 025

Venta anticipada de localidades

A partir del 6 de septiembre de 2012 en las taquillas del Teatro de la Zarzuela, Red de Teatros del INAEM (dentro de los horarios habituales de despacho de cada sala) y en www.cndm.mcu.es | www.teatrodelazarzuela.mcu.es

Zona	A	B	C	D	E	F	G	palco A	B	D
Abonos	231€	203€	175€	147€	112€	87,5€	56€	1.318€	1.218€	735€
Localidades	33€	29€	25€	21€	16€	12,5€	8€	198€	162€	100€



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

SECRETARÍA
DE ESTADO
DE CULTURA

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES
ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA

RENAUD CAPUÇON:
“CUANTO MÁS ALTO ESTÁS,
MÁS TIENES QUE APRENDER”

A portrait of Renaud Capuçon, a French violinist. He is a man with dark hair and light eyes, wearing a dark sweater and a light-colored scarf. His hands are clasped in front of him. The background is a blurred wooden structure.

Renaud Capuçon (Chambéry, 1976) es uno de los valores musicales franceses que cotizan claramente al alza. Exponente destacado de una generación de violinistas que ha sabido rescatar lo mejor de la tradición e integrarlo en el panorama renovador actual, sus decisiones profesionales están claramente guiadas desde planteamientos personales muy firmes. Su entorno, su familia, sus amigos, son el sustrato con el que poder afrontar una agenda ambiciosa y poliédrica en la que encajan compromisos discográficos, actuaciones, estrenos mundiales o proyectos culturales de envergadura.

Me gustaría preguntarle acerca de sus comienzos con el violín. ¿Qué recuerdos tiene?

Inicialmente, mi formación estuvo principalmente dirigida por Veda Reynolds, que fue mi profesora desde que comencé, con ocho años. Cada semana, mi padre me llevaba en coche a Lyon para asistir a sus clases. Recuerdo que eran sesiones de tres horas muy intensivas en las que era importante ser capaz de mantener la concentración. Tres horas es mucho tiempo para un niño de ocho años. Llegado el momento, ella me preparó para acceder al Conservatorio de París y allí entré en contacto con mi segundo maestro, Gérard Poulet. Yo acababa de cumplir catorce años y recuerdo aquella etapa como muy exigente. Poulet era un profesor realmente duro. Cada semana tenía que llevarle Bach, Paganini, algún concierto, alguna sonata... Con catorce o quince años, recuerdo haberme pasado seis y siete horas diarias estudiando con mi violín, aparte de todo lo demás que tiene que hacer cualquier muchacho de esa edad en el colegio... A partir de ahí, para la etapa de los estudios que podríamos llamar profesionales, me marché a Berlín a trabajar con Thomas Brandis.

¿Qué fue lo más importante que cada uno de ellos le aportó?

Siempre me ha resultado curioso cómo se complementan las aportaciones que recibes de distintas personas con las que trabajas. Por ejemplo, Veda Reynolds fue alumna de Efrem Zimbalist y esa escuela Galamian le hacía dar especial importancia a la manera de conseguir el sonido. Aparte de eso, era muy insistente acerca de un montón de aspectos fundamentales para un violinista, desde la posición del arco al tipo de vibrato o la importancia de evitar tocar de forma tensa. Ese asunto es mucho más importante de lo que podría parecer a simple vista. Obviamente, es muy difícil que un chico de trece o catorce años no esté tenso y establezca con el violín una relación más de lucha que de colaboración. En este sentido, ella me ayudó muchísimo. Con Poulet, mi trabajo se centró más en cuestiones de eficiencia y aprendizaje de gran cantidad de repertorio. Como le decía, fueron años muy intensos. Con Brandis las cosas fueron por otros derroteros; yo tenía diecinueve años y, con más madurez, me invitó a adentrarme en la búsqueda de la esencia de cada una de las obras que abordé. En cada concierto, en cada sonata íbamos al interior de la obra. Junto a eso, asistí a muchísimos conciertos, a ensayos de la Filarmónica casi a diario, ópera, etc. Puede decirse que fue el inicio de mi vida musical adulta.

En 1998 fue usted nombrado concertino de la Joven Orquesta Gustav Mahler. ¿Cómo aterrizó ahí?

Le va a parecer curioso pero fue bastante casual. Estando en Berlín, en cierta ocasión toqué para Claudio Abbado. Al terminar, me preguntó qué iba a hacer durante aquel verano y si me apetecía tocar en la Orquesta. ¡A mí se me abrieron los ojos de par en par, imagínese! Pude tomar contacto con la manera de trabajar de una orquesta. En gran medida, Brandis me estimuló para acceder a esa nueva faceta que, aunque uno tenga las miras puestas en una carrera como solista, constituye una formación muy importante. Descubres cómo ese gran organismo que es la orquesta entra en comunicación con el director para responder a sus planteamientos. Abbado, Bischoff, Fischer... todos los directores con los que tuve la oportunidad de trabajar entonces resultaban interesantes por algún motivo. Creo, sinceramente, que es algo por lo que debería pasar todo joven músico porque, aparte de aprender un montón de nuevas obras, entras en contacto con mucha gente que te enriquece enormemente.

¿Es sencillo tocar a las órdenes de Abbado?

Claudio Abbado es, además de uno de los mejores directores actuales, el tipo de persona que disfruta trabajando con gente joven, encauzando toda su energía. Los ensayos con él son fluidos, sin demasiadas explicaciones innecesarias y enormemente respetuosos. Una vez llegados al concierto, es capaz de hacer cosas increíbles. Cuando tocas con él es como si te cogiera de la mano y te llevara a través de un sendero musical hacia mundos extraordinarios. Aprendes muchísimo en cada uno de sus conciertos.

Con otros directores, ¿las experiencias son siempre tan enriquecedoras?

Creo que, precisamente, esa capacidad es lo que distingue a un gran director. En ese sentido recuerdo a Carlo Maria Giulini. Él fue quien me hizo darme cuenta de que yo quería ser músico, sin decirme una sola palabra, sólo con su presencia sobre el podio. Recuerdo que fue cuando yo tenía catorce años, después de una *Novena* de Beethoven en el Concertgebouw. Al terminar el concierto tenía la impresión de estar flotando. En aquel momento decidí que yo quería ir en esa dirección, que quería hacer música para conseguir esas sensaciones. No sabía cómo, pero sí que era eso lo que quería.

Desde entonces, a lo largo de estos años ha trabajado usted con muchos otros directores. ¿En qué se diferencia tocar como solista o hacerlo en la orquesta?

Tocar en la Gustav Mahler signifi-

có, aparte de lo que le he comentado, adquirir experiencia profesional durante los aproximadamente dos años que estuve con ellos. Transcurrido ese tiempo, noté que me encontraba preparado para iniciar una carrera en solitario. En esa faceta, cuando actúas como solista, intentas —al menos, yo así lo hago— tocar teniendo la sensación de que estás haciendo música de cámara con un gran grupo. Cuando formas parte de una orquesta, si realmente te implicas en el trabajo, la sensación puede llegar a ser parecida. Una vez has planteado la obra con el director, sobre el escenario hay que hacer todo lo posible por encontrar una vía común de exploración de la obra. Cuando eso se consigue, el resultado es maravilloso.

Tengo entendido que ha experimentado ya en alguna ocasión el cosquilleo que produce la dirección, ¿no?

Bueno, profesionalmente hablando, realmente nunca he dirigido gestualizando como suele entenderse normalmente. Sí lo he hecho desde el violín y la experiencia ha sido muy positiva. En cierta ocasión, Abbado me ofreció la posibilidad de dirigir durante unos minutos. Accedí y pude experimentar esa sensación tan curiosa a la que usted se refiere. Evidentemente, he de reconocer que la orquesta tocaba sola, a pesar de estar yo allí arriba. Aun así, fue una sensación que no he olvidado, casi veinte años después. Si algún día llegase el momento de dirigir profesionalmente, previamente necesitaría concentrarme en encontrar la correcta manera de comunicarme mímicamente para transmitir toda mi intencionalidad musical.

¿Asir la batuta es, pues, un peldaño que puede considerarse lógico o previsible en algún momento de una carrera musical?

Creo que sí. Siendo totalmente honestos, he de reconocer que dirigir me permitiría explorar repertorios muy amplios que me atraen tremendamente, como las sinfonías de Mahler, de Brahms o de Beethoven. En ese sentido, me siento inclinado hacia ello, pero obviamente no a cualquier precio. No, por ejemplo, a cambio de dejar de tocar. Amo el violín y no lo sustituiría por nada, tampoco por la dirección.

Hablemos de otra de sus facetas en la que sí dirige ya, aunque sea de otra forma. Me refiero a la dirección artística de algún festival. El primero fue el Festival Bel Air, en Saboya. Creo que hay una bonita historia acerca de su origen, ¿no es así?

[Con sorpresa] Sí, todo surgió a raíz de un episodio un tanto anecdótico y al mismo tiempo hermoso. Yo era adolescente y por aquella época estaba necesitando cambiar de arco. En

Chambéry, un amigo de mis padres, hombre de gran bondad, propuso la idea de organizar un par de conciertos que sirviesen para recaudar fondos con los que poder sufragar aquel arco. Rápidamente se corrió la voz y unas veinte o treinta personas compraron sus entradas para convertirse en "padrinos" de mi nuevo arco. Aquél fue exactamente el origen de algo que llegaría a convertirse en un Festival que, a lo largo de quince años, ha estado lleno de actividades, de conciertos, de acontecimientos y, al mismo tiempo, se ha mantenido fiel a su esencia de ser algo muy cercano, casi familiar.

Sus padres han sido piezas importantes en la construcción de su carrera, según parece...

Fundamentales, sobre todo gracias a que no son músicos [risas]. Sobre todo en los primeros momentos su apoyo resultó imprescindible. Incluso hoy lo siguen siendo, a pesar de que yo resido en París y no vivimos cerca. **Explíqueme un poco más eso de que fueron importantes por no ser músicos, por favor.**

Sí, quiero decir que gracias a eso no viví en un ambiente de presión de cara a tener que lograr ciertas metas impuestas previamente. Nunca se habló en mi casa de cosas como el dinero o la fama, y eso, creo, fue mucho más importante de lo que podría parecer a simple vista. Personalmente, creo profundamente en el valor de la familia como punto de referencia. No sería capaz de pasar demasiado tiempo alejado de mi mujer, de mi hijo, de mi familia. Ellos son la carga de energía vital que necesito para afrontar nuevos retos musicales. Tenga en cuenta que hacer música para otros a menudo te exige vaciarte, dar lo mejor de ti; a continuación, lo que necesito para recargarme es volver a casa y reencontrarme con ellos. Si se fija en mi agenda de compromisos y conciertos, verá que hay un menor número de ellos: he reducido mucho los compromisos fuera de casa para estar el mayor tiempo posible con mi mujer y con mi hijo. Siempre va a haber alguien que dé más conciertos que tú, que gane más dinero que tú, etc., así que es ridículo no parar y centrarse en lo que de verdad importa. En definitiva, me siento afortunado de poder hacer música y vivir de ello así que, profesionalmente, no necesito mucho más.

Volvamos al Festival Bel Air. Me hablaba acerca de la intimidad de sus conciertos.

Creo que todo deriva de la naturalidad con la que se afrontaba la propia realización de cada uno de los conciertos. El proceso era muy simple: yo

proponía a músicos amigos míos la posibilidad de ir a Chambéry a tocar, mientras que unas cuantas familias muy involucradas en la idea se encargaban de la organización de los detalles, podríamos decir, logísticos y... y ya está, eso era todo. A lo largo de quince años conseguimos que los nombres más relevantes de la música de cámara europea fueran pasando por allí.

Sin embargo, hace dos años que usted se desvinculó de su organización. ¿Se cansó? ¿Ocurrió algo más?

Hubo distintas razones, pero la principal de ellas fue que, como todo en la vida, en la que hay etapas, ciclos, aquella etapa para mí terminó. Eso es todo.

Entiendo. ¿Y ahora?

En ese mismo ámbito, soy el fundador y director artístico del Festival de Pascua de Aix-en-Provence. La idea aquí es totalmente distinta a la de Bel Air, en el sentido de que si en Chambéry todo giraba en torno a la música de cámara organizada y desarrollada, como le he dicho, casi en familia, en Aix-en-Provence estamos hablando de una veintena de conciertos en doce días, con orquestas, solistas, grupos... Es algo muy diferente en concepto y magnitud.

Aprecio en usted una notable iniciativa no sé si decir que exclusivamente artística o añadirle el calificativo de empresarial, de gestión, o tal vez todo al mismo tiempo...

Lo cierto es que me encanta, no sólo tocar, sino también confeccionar programas, invitando a gente con la que adoro compartir la experiencia de hacer música. En Aix-en-Provence no me corresponde la tarea de la organización, tan sólo me encargo de la parte artística. En esencia se trata de pensar y responder a dos preguntas básicas: a quién vamos a invitar y qué vamos a tocar.

Tocar con otros, muchos o pocos, es, en última instancia, hacer música de cámara. ¿Es su área predilecta?

La música de cámara es como el pan, algo básico, un alimento de primera necesidad. Tocar con gente es como hablar, como mantener una conversación, ya sea a solas con otra persona o con muchos otros y la esencia de la música está, más que en ningún otro género, en la música de cámara. Cuando tocas un cuarteto de Beethoven o un quinteto de Brahms, por ejemplo, no te puedes esconder, no puedes falsear o fingir, ahí es todo real, sin trampa ni cartón. Tienes que ser transparente al cien por cien, partiendo de la base de que debes escuchar lo que hacen los demás y aportar de ti mismo. En última instancia, es también una especie de proceso de

renovación interior necesario después de tocar conciertos para regresar a un ámbito de conversación más privado, más espontáneo, más fresco.

Rodeándose de interlocutores como Argerich, Vengerov, Barenboim, Maiski o las Labèque no me extraña que le guste a usted conversar.

Es una gran suerte, sinceramente, tocar con todos ellos. Pero igual que le digo eso, también le diré que la mejor interpretación de música de cámara no surge necesariamente con artistas de tantísimo renombre. A veces, gente completamente desconocida consigue diálogos camerísticos excepcionales, iguales o mejores que los planteados por figuras de mucho prestigio. El mundo de la música de cámara tiene sus propias reglas y no todas coinciden con las del mundo del concierto o las del recital. Por eso un gran solista no tiene por qué ser un gran músico de cámara, y viceversa. En general, creo que cuanto mayor sea el prestigio profesional que uno tenga, mayor ha de ser tu capacidad para aprender. Por eso me encanta mezclarme con buenos músicos, sean o no famosos.

Siento especial curiosidad por saber cómo se trabaja de tú a tú con Martha Argerich.

Es un caso excepcional. De cuantas personas he conocido, es quien más claramente posee esa genial versatilidad que le permite brillar por igual en todos los terrenos. Para empezar, le encanta trabajar, contra lo que mucha gente equivocadamente opina. Tocando contigo te escucha con total atención y se adapta por completo a tu sonido. No trata en absoluto de sonar por encima de ti ni de destacar su propia visión de las cosas. Espera que aportes tu punto de vista para contrastarlo que el que ella pueda tener. En ese sentido, conserva lo que muchas veces no encuentras más que en los músicos más jóvenes, capaces de mostrarse receptivos a aprender más que a imponerse y, por tanto, más permeables al diálogo. Por otra parte, de cara al concierto tiene una predisposición totalmente flexible e igualmente abierta. Da igual lo que se hubiese ensayado previamente porque, si decides tomar otro camino, ella va a seguirlo contigo; o, tal vez sea ella quien tome la iniciativa de proponértelo a ti. Tocar con ella es, realmente, algo muy excitante. Se aúna la seguridad que da la confianza mutua con el riesgo de la improvisación. Es, sencillamente, especial.

¿Cuánto tiempo de rodaje conjunto entre los músicos es necesario para obtener una buena interpretación camerística?

Depende de muchos factores, no hay una regla que sirva en todos los casos. A veces dos minutos tocando son suficientes para darte cuenta de

que se respira el mismo aire y todo va a marchar de maravilla. Otras veces, por el contrario, podrías pasarte días trabajando sin llegar a conectar. El resultado llegaría a ser viable, pero sin tener ese “algo” que distingue a lo realmente bueno.

¿A la hora de confeccionar un programa, qué le lleva a decidirse por unas u otras obras?

Pues, si le soy sincero, el hecho de estar enamorado de la pieza. Si no siento esa atracción hacia una obra, prefiero no hacerla o esperar para probar más adelante. Muchas veces puedes sentir especial afinidad hacia una obra pero, al mismo tiempo, darte cuenta que, por algún motivo, aún no es el momento de tocarla. Quiero decir, obviamente, tocarla en público. Puedes trabajarla y tocarla para ti, a veces durante años, hasta llegar a sentir que su momento de madurez ha llegado.

¿Su discografía es reflejo de ese planteamiento o es, por el contrario, producto de aspectos más coyunturales?

Creo que refleja enteramente mi propia vida musical. Conciertos y música de cámara van de la mano en mis preferencias a la hora de grabar.

¿Cuál es su disco favorito de otro artista?

Eso sí lo tengo claro. El *Concierto de Brahms* tocado por Christian Ferras con la Filarmónica de Viena y Carl Schuricht en el 54. De todas formas, tengo que reconocer que realmente no escucho demasiada música cuando no estoy tocando. De vez en cuando, la radio o alguna antigua grabación que, por algún motivo sospecho que puede ser interesante, pero poco más. Entre los catorce y los veinte años escuchaba música constantemente, a todas horas; creo que oí tanta que ahora llevo mis discos metidos en la cabeza.

Hace muy pocos días tocaba usted Ravel y Chausson con la ONE y el maestro Josep Pons. ¿Cómo fue la experiencia? ¿Cómo se siente, en general, tocando entre orquestas y público español?

Me encanta tocar aquí. El público es acogedor y te lo transmite desde el primer momento. Disculpe que pueda parecer adulator, pero soy rotundamente sincero al decirle que es un auténtico placer tocar en España. Las primeras veces no me podía creer lo cálidos que suenan sus aplausos. Llevo diez años viniendo a tocar y siempre recibo tanto calor del público que intento devolverle el máximo. Respecto a los conciertos con la ONE, me gusta la experiencia de tocar música francesa con orquestas que no lo son porque aportan un sabor especial. En el caso de *Tzigane*, al tratarse de una pieza que no está lejos de lo español, todo me resultó más previsible. Sin embargo, con *Poème* descubrí con

gusto el contraste de tocar Chausson con un color español. Además de la transparencia, la articulación y el fraseo, igual que en el idioma, son diferentes a como se hace en Francia. Sin caer en la tentación de recurrir a tópicos, la mayoría de la música tiene un código genético que, cuanto más parecido sea al tuyo, mayor será la naturalidad y la autenticidad de la interpretación. Es algo muy parecido a la diferencia entre hablar un idioma como lengua materna o hablarlo habiéndolo aprendido a posteriori.

¿Y qué tal es el francés que habla la ONE?

Con algo de acento extranjero, pero no demasiado. *[risas]*

Me interesa su opinión sobre una terna que, por fin, parece estar ganando importancia a ojos de la sociedad occidental: la relación entre música, educación y futuro...

Los sistemas educativos suelen tener nexos comunes pero, a su vez, me doy cuenta de que deben adaptarse a la propia esencia de la sociedad a la que sirven. Quiero decir que un proyecto educativo que funcione bien en un lugar no es siempre exportable al cien por cien a otros, sin hacerle las adaptaciones necesarias. Por ejemplo, es fácil fijarse en *El Sistema* de Venezuela, que es ahora mismo uno de los fenómenos musicales más envidiados en todo el mundo. Lo conozco, he estado allí y lo he visto con mis propios ojos. Se trata de un auténtico acontecimiento planetario cuyo éxito tiene mucho que ver con la idiosincrasia venezolana y su sistema de vida. Los altísimos niveles de pobreza en muchas capas sociales dan sentido a una gran parte de las actividades sobre las que se ha diseñado todo el engranaje de *El Sistema*. Quizá, aplicado al pie de la letra en Europa, el nivel de éxito fuera sensiblemente distinto. Ahora bien, estoy seguro de que, aun salvando las diferencias, si en Francia, o aquí en España, se adoptaran gran parte de esas iniciativas, obtendrían también resultados extraordinarios. De cualquier forma, si hay algo de lo que estoy auténticamente convencido es que el futuro de cualquier sociedad pasa por posibilitar el acceso de todos sus niños a la música. Y no me refiero solamente a invitarles de vez en cuando a ir a un concierto, sino al hecho de introducir la música en el colegio desde el primer momento. Creo que, desde los primeros años, esos en los que ni siquiera hasta ahora nos planteábamos que los niños tocasen un instrumento, es fundamental que lo hagan, y que lo hagan en grupo si es posible. Obviamente no se trata de conseguir conjuntos de afinación y técnica intachable, sino de agrupaciones en las que, paso a paso, etapa tras eta-

pa, el niño vaya creciendo musicalmente. Por otra parte, si nos fijamos en un nivel más personal, para una persona en formación, para un niño la música supone un refuerzo interior que es la mejor forma de tener una esperanza, en definitiva un futuro mejor.

Perdóneme, pero ahora es cuando yo le hago las tres preguntas del millón: ¿cómo?, ¿por qué? y ¿a qué precio?

En primer lugar, el cómo debe ser claramente de una manera lúdica y, a la vez, integrada en los planes de estudio igual que la Geografía, la Historia o las Matemáticas. El porqué encuentra respuesta fácilmente desde el momento en el que, incluso siendo terriblemente pragmáticos, el resto de áreas que aparentemente no tienen ninguna conexión con la música, mejoran asombrosamente en los niños que hacen y escuchan música. El niño se desarrolla mucho mejor; a nivel intelectual y motriz, se hace más curioso y más rápido; y a nivel espiritual... ¡es tan obvio! Desde un punto de vista organizativo no puedo resolver la ecuación que relaciona gestión con costes, pero es tan, tan necesario para nuestro futuro como sociedad que deberíamos ser capaces de encontrar la manera de hacerlo cuanto antes.

Usted se estrenó como papá hace algunos meses. ¿Ha cambiado su visión de las cosas, de la música incluso, a raíz de ello?

Por supuesto. Cualquiera le diría que es algo que te transforma en todos los ámbitos, desde la mera organización de tu vida cotidiana hasta la manera de pensar, de sentir o de comportarte. Aparece un sentido de la responsabilidad que ya no te afecta exclusivamente a ti como individuo, sino que se proyecta sobre otros. Por otra parte, a nivel profesional he cambiado el orden de prioridades a la hora de decidir los tiempos y las distancias en cuanto a conciertos y actuaciones. Cuando no tengo más remedio que ausentarme durante varios días, intento que no sean más de ocho o diez, incluso cuando he de ir a Estados Unidos o a China, por ejemplo. Creo que, en general, me he vuelto más libre en lo profesional y más responsable en lo personal. Respecto a mi visión de la música, encuentro en ella otra dimensión que, además de por mi paternidad, ha llegado con la madurez de los años. Ahora entiendo algo que me decía mi primera profesora cuando yo le pedía tocar esta o aquella obra y me respondía: “no se trata de notas, las notas ya puedes tocarlas; pero para tocar esa música necesitas tiempo”. No era tiempo de estudio, evidentemente, era tiempo de vida lo que aún me hacía falta.

MUDANZAS



Cantar en un coro es una gozada y cantar desde pequeño es uno de esos placeres del aprendizaje musical y vital que se escatima a muchísimas personas por distintas razones y vicios del sistema. El peor de estos vicios consiste en echarle la culpa a los niños, en vez de ofrecerles oportunidades. Se diría que hay personas que se proponen poner a prueba el indudable deseo que tiene el género humano de expresarse a través de la música.

Patrick Freer representa exactamente lo contrario, ya que no sólo se ha especializado en coros, sino en coros de chicas y chicos que están cambiando la voz, algo que dentro de nuestra cultura de canto coral representa el más difícil todavía. Este verano, Patrick Freer estará en Mallorca, en cuyo conservatorio superior imparte el curso *El canto coral en la adolescencia*, y donde explicará que cantar cuando se cambia la voz no sólo es posible, sino bueno para las voces y para las personas.

Patrick es profesor en la Escuela de Música de la Georgia State University y vendrá a Mallorca pocas semanas después de haber dirigido en el Avery Fisher Hall del Lincoln Center. Ya ha estado antes en España, de la mano de Alfonso Eloorriaga (Alfonso es director un coro de estas características en el IES Francisco Umbral de Ciempozuelos, Madrid) y ha publicado libros de indudable éxito que transmiten lo que precisamente define a las personas que hacen bien este tipo de trabajo: un entusiasmo contagioso. Este es un entusiasmo compartido por profesores de música y directores de coro en España, que trabajan en esta dirección, que ya han acudido a alguna convocatoria anterior y que buscan formas de potenciar las capacidades de sus alumnos.

Patrick Freer considera decisivos algunos estudios realizados por John Cooksey y Lynne Gackle a finales de los setenta, precedidos de experiencias anteriores, en los que se derrumbaban algunos mitos relacionados con el cambio de la voz en hombres y mujeres. Principalmente, que es un error apartar a las personas de los coros cuando están cambiando la voz y que se puede trabajar el canto independientemente de las distintas capacidades de las personas. El valor de este trabajo, continuado por él y otros especialistas en otros lugares del mundo, está en seguir pautas específicas de

trabajo para voces que están mudando y que necesitan una atención adecuada.

El trabajo del director del coro es presentarse ante los chicos como un músico que interactúa con ellos y que conoce sus necesidades individuales y colectivas. Los coros pueden variar en su composición por sexos (sólo voces femeninas o masculinas, mixtos), edades (homogéneos o integrando edades muy diferentes), estilos y culturas musicales, papel institucional, idiomas, etc. El trabajo con el coro que propone Patrick está dirigido a no dejar fuera a nadie y a prestar atención a aspectos del desarrollo físico, social y cognitivo destacando aquellas capacidades que permiten la participación en vez de frenar su desarrollo. En especial, se centra en el trabajo del coro en un instituto de secundaria, que concentra el mayor número de casos de muda de voz. Durante la muda, la laringe cambia y con ella la capacidad vocal para alcanzar determinadas notas. Es un cambio que a veces se nota incluso mes a mes y que obliga a los directores de los coros a adaptar constantemente su estrategia.

Para Patrick, una persona que encuentra soluciones en una situación cambiante como esa es el mejor ejemplo de capacidad para la dirección coral, puesto que el trabajo del coro es siempre un trabajo con personas. El objetivo no es atender al coro, sino atender a las personas y con ello reforzar el resultado colectivo. No se trata de no perder voces para el coro, sino de que los alumnos sigan en contacto con la música y mantengan sus ganas de seguir cantando una vez que termina la etapa de maduración. No se trata de juzgar o criticar a las personas, sino de ayudarles a conocer sus características, sus fortalezas y las áreas a las que necesitan prestar más atención. No se trata de evaluar para etiquetar, sino para ayudar a avanzar y dar a conocer las diversas dimensiones del aprendizaje.

El coro ofrece, a una edad en la que se multiplican las incertidumbres, un excelente punto de encuentro para la experiencia estética, social y formativa.

Pedro Sarmiento
educacion@scherzo.es

DEXTER GORDON: REFLEXIÓN SOBRE UNA LEYENDA ROTA

Dexter Gordon (Los Angeles, 1923-Filadelfia, 1990) pertenecía a ese grupo de juguetes rotos con resistencia divina, ya que agotó hasta el último de sus alien-tos. Incluso sus propios médicos no entendían cómo podía seguir vivo con el hígado tan destrozado, las transaminasas por las nubes y el cuerpo herido de muerte. Fue uno de los primeros saxofonistas tenores de ese latido jazzístico igualmente convulso que es el bebop, tocó con toda la nobleza del jazz y fue uno de los pocos intérpretes que los mismísimos John Coltrane o Sonny Rollins señalaron como una de sus máximas influencias. Muchos de nosotros supimos de él por vez primera gracias a sus alianzas musicales junto a nuestro jazzista más universal, el añorado Tete Montoliu, al que Gordon acostumbraba a llamar cariñosamente “El gran señor de Cataluña”. Ya entonces, apoyado en la barra del añorado club madrileño Whisky Jazz, todos comprobaron su oscilante y ebria figura, sin que nadie supiera en qué brazos podía caer, si en los tuyos o en los del suelo. Ya lo escribió en verso Ebbe Traber, poeta y amigo del saxofonista: “Acaso no acabamos de ver a Dexter, firme como el mismísimo califa de Córdoba, con los pies sólidamente plantados en las arenas de un desierto que parecía el océano rizado, soplando hora tras hora, hasta cubrir la noche del suburbio de ojos azules”.

Los comienzos del saxofonista están asociados a su participación en la orquesta del vibrafonista Lionel Hampton, a la que permaneció ligado durante tres años. Luego le llegaron las llamadas de otros ciudadanos venerables del jazz, desde Louis Armstrong a Fletcher Henderson, Dizzy Gillespie, Fats Navarro, Charlie Parker o J. J. Johnson. Paralelamente, en los años 40 llegaría su fichaje por la escudería discográfica Savoy, donde firmaría su ópera prima *Dexter rides again*, un monumento jazzístico compartido junto a otros ilustres como los pianistas Tadd Dameron y Bud Powell o los bateristas Art Blakey y Max Roach. Ahí es nada. Aquella fue una época de efervescencia creativa, donde cada noche se firmaba una página de jazz entero, absoluto. Y una época, también, donde consolidó su relación con las drogas, por cuyo motivo fue detenido y preso durante tres años, desde 1953 a 1955; una experiencia que lejos de hundirle, parece que fue un estímulo más para sostener ese singular combate que mantenía contra sí mismo.

Al igual que otros compañeros, Gordon nunca pudo escaparse de la policía neoyorquina, que le miraba en los bolsillos cada vez que podía para ver si le encontraban unos cuantos gramos. Esta presión, junto con el racismo que sufría la comunidad negroamericana, motivó su huida a Europa a principios de los 60, escogiendo uno de los destinos favoritos de los jazzistas, Dinamarca. Instaló su cuartel general en Copenhague, tocando y grabando con músicos daneses y todos los estadounidenses que por allí pasaban, desde Kenny Drew a Horace Parlan, registrando sus invenciones en reputados catálogos fonográficos como Blue Note o SteepleChase. Fue allí, precisamente, donde también conoció al mencionado Montoliu, con quien realizaría numerosas giras.

En 1976 regresó a Nueva York para actuar en el Village



Vanguard, en lo que serían unas sesiones que marcarían un renacimiento del lenguaje bebop, a partir de entonces recon-vertido en postbop, pero Europa siguió siendo su hogar durante muchos años más. A este tiempo pertenece su fichaje con el prestigioso sello Columbia, aunque él continuara con su particular lucha por la supervivencia. Destruído por las drogas y con el hígado prácticamente desconectado, el gigante de ojos azules fallecía a los 67 años de edad en el Hospital Thomas Jefferson de Filadelfia, donde había sido ingresado para ser atendido por un cáncer de laringe.

“Yo soy Desiderio: nunca triste, siempre contento”. La frase con la que Dexter Gordon solía presentarse nos muestra la otra cara de su vida rota, la que nos emplaza ante un hombre enfrentado a la felicidad. Porque, sí, efectivamente, el saxofonista tenía un carácter jovial y una sonrisa para todos, aunque sólo para fuera, ya que cuando se miraba al espejo su reflejo era otro bien distinto. En su última visita española, la que le llevó a ocupar la cimera del festival donostiarra Jazzaldia de 1987, corre la leyenda de que al término de su actuación, y tras la protocolaria despedida con el saxo tenor entre sus grandes manos, al músico se le escapó una lágrima, que todos los asistentes interpretaron como un adiós.

Pocos saxofonistas tenores han podido presumir de la energía y la voluminosidad de su viento improvisado, que más bien parecía un ciclón, como tampoco han sido capaces de alcanzar la belleza poética de su aliento cada vez que atacaba una balada. Hoy a nadie le cabe la menor duda de que allá donde esté, Dexter Gordon estará pidiendo un buen trago de vodka. ¡Salud!

LA GUÍA DE SCHERZO

MADRID

CNDM

(Centro Nacional de Difusión Musical)

c/ Príncipe de Vergara, 146

Teléfono: 91 337 02 34 / 40 - www.cndm.mcu.es

Auditorio Nacional: entradas desde 4€. Venta en taquillas, teatros del INAEM, 902 15 00 25 y www.ticketmaster.es

Museo Reina Sofía: entradas desde 2,80€. Venta en las taquillas del Patio Nouvel y www.entradas.com

Ciclo ANDALUCÍA FLAMENCA

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA. Sala de Cámara

Viernes, 1. 19:30h.

LA MACANITA, JUANA LA DEL PIPA y DOLORES AGUJETAS

"Mujerez"

Ciclo SERIES 20/21

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. Auditorio 400

Lunes, 4. 19:30h.

PROYECTO veinte21

Joan Cerveró, director

Obras de A. Pärt, R. Llorca, J. S. Bach, S. Megías y G. Ligeti

Ciclo UNIVERSO BARROCO "ÓPERA +"

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA.

Sala Sinfónica

Miércoles, 20. 19:30h.

GABRIELI CONSORT&PLAYERS

Henry Purcell: The Fairy Queen

(La reina de las hadas)

Ciclo CONTRAPUNTO DE VERANO

(SCHUBERT-WEBERN)

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA.

Sala de Cámara

Del 14 de junio al 2 de julio

CUARTETO CASALS

14.06.12 | 20h. | **CONCIERTO I**

Franz Schubert (1797-1828): Cuarteto de cuerda n. 4 (1813) | Cuarteto de cuerda n. 1 (1810) Anton Webern (1883-1945): Movimiento lento (1905) F. Schubert: Cuarteto de cuerda n. 9 (1815)

19.06.12 | 20h. | **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 (1813)

21.06.12 | 20h. | **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 (1813) F. Schubert: Cuarteto de cuerda n. 14 "La muerte y la doncella" (1824)

25.06.12 | 20h. | **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)

26.06.12 | 20h. | **CONCIERTO V**

A. Webern: Cinco movimientos para cuarteto de cuerda op. 5 (1909) F. Schubert: Cuarteto de cuerda n. 11 (1816) | Cuarteto de cuerda n. 15 (1826)

28.06.12 | 20h. | **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 Arpeggione (1824) A. Webern: Tres piezas para violonchelo y piano op. 11 (1924) F. Schubert: Quinteto para piano La Trucha (1819-1829)

02.07.12 | 20h. | **CONCIERTO VII**

ECKART RUNGE, violonchelo

F. Schubert: Cuarteto de cuerda (movimiento de cuarteto) n. 12 (1820) A. Webern: Cuarteto de cuerda op. 28 (1936-38) F. Schubert: Quinteto para cuerda (1828)

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 sueltas a partir del 5 de junio de 2012:

Público general: 10€/15€ Jóvenes (<26 años): 4€/6€

ORCAM

www.orcam.org

Martes 5 de junio de 2012. 20:00 horas
TEATROS DEL CANAL. SALA ROJA

ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Pablo Sáinz Villegas, guitarra

Laura Hernández, arpa

José Ramón Encinar, director

E. Chabrier España

J. Rodrigo Concierto para una fiesta

F. Otero Doble concierto para guitarra, arpa y orquesta

M. Ravel Bolero

Martes 19 de junio de 2012. 19:30 horas
AUDITORIO NACIONAL. SALA SINFÓNICA

ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Massimiliano Damerini, piano

Gérard Caussé, viola

José Ramón Encinar, director

L. Francesconi Una Atopía *

F. Liszt Concierto nº 2 para piano y orquesta
H. Berlioz Harold en Italia

*Estreno absoluto. Obra encargo de la ORCAM-Fundación BBVA

TEATRO REAL

Información: 91 516 06 60.

Venta Telefónica: 902 24 48 48.

Venta en Internet: www.teatro-real.com

Poppea e Nerone. Claudio Monteverdi (1567-1643)/Philippe Boesmans (1936). Junio: 12, 14, 16, 18, 19, 21, 22, 24, 26, 28, 30. 20.00 h.; domingo, 18.00 h. Encargo y nueva producción del Teatro Real. Director musical: Sylvain Cambreling. Director de escena: Krzysztof Warlikowski. Nadja Michael y Charles Castronovo entre otros solistas. Klangforum Wien.

Las noches del Real. Christine Schäfer, soprano.

Junio: 20. 22.00 h. Director musical: Sylvain Cambreling. Obras de Wolfgang Amadé Mozart, Franz Joseph Haydn y Arnold Schönberg. Klangforum Wien

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:

Ticketmaster.es, Teatros Nacionales y cajeros o teléfono de Ticketmaster: 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.

La Chulapona, de Federico Moreno Torroba. Hasta el 3 de junio de 2012, a las 20:00 horas (excepto lunes y martes). Miércoles (día del espectador) y domingos, a las 18:00 horas. Dirección Musical: Arturo Díez Boscovich. Dirección de Escena: Gerardo Malla. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Coro del Teatro de La Zarzuela.

Festival Operadhoy: Geblendet (Cegado). Sábado 9 a las 20 h. y domingo 10, a las 18 h. Teatro musical en cinco escenas. Música de M. Hidalgo,

M. Beil, H. Jürgen, M. Käser y F. Perocco. Dirección Escénica: Thierry Bruehl.

Compañía Nacional de Danza. Del 16 de junio al 1 de julio (excepto días 18 y 25), a las 20 h. Domingos a las 18 h. Director Artístico: José Carlos Martínez. Programa: "Una noche con Kilian".

XVIII Ciclo de Lied. Lunes, 11 de junio, a las 20 horas. RECITAL VII: Susan Graham, mezzosoprano. Malcolm Martineau, piano. Programa: H. Pur-

cell, F. Mendelssohn-Bartholdy, F. Schubert, R. Schumann, F. Liszt, H. Wolf, H. Duparc, F. Poulenc, S. Sondheim, N. Coward y V. Horowitz.

Lunes, 18 de Junio, a las 20 h. RECITAL VIII: Gerald Finley, Barítono. Julius Drake, piano. Programa: C. Loewe, F. Schubert, R. Schumann, Sir Ch. Villiers Stanford, A. Sullivan y B. Britten. Coproducen Fundación Caja Madrid y Teatro de La Zarzuela.

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID

www.osm.es
Teléfono 91 532 15 03

CONCIERTO Nº 6
Auditorio Nacional de Música. Sala sinfónica
Jueves, 21 de junio de 2012, a las 19,30 horas

Desintegración morfológica de la Chacona de Bach

Joaquín Turina
(1882-1949)

II Parte

Gustav Mahler
(1860-1911)

Danzas fantásticas
Xavier Montsalvatge
(1912-2002)

Sinfonía N.º 1 en re mayor "Titán"
Alejo Pérez, director

SEVILLA**TEATRO DE LA MAESTRANZA**

Paseo de Cristóbal Colón, 22. 41001 Sevilla
Teléfono 954223344
www.teatrodelamaestranza.es

Días 5, 6*, 8, 9*, 11, 12*, 14 y 15* de junio, 2012
(Doble reparto)

MADAMA BUTTERFLY de Giacomo Puccini

Dirección musical, Pedro Halffter
Dirección de escena, Mario Gas

Principales intérpretes, Svetla Vassileva, Amarilli Nizza*, Héctor Sandoval, Javier Palacios*, Marina Rodríguez-Cusí, Manuela Custer*, Ángel Ódena, Luis Cansino*, Fernando Radó, Mikeldi Atxalan-dabaso, Fernando Latorre

Real Orquesta Sinfónica de Sevilla
Coro de la A. A. del Teatro de la Maestranza

Producción Teatro Real de Madrid

Día 28 de junio de 2012, (Versión concierto)
CRISTÓBAL COLÓN de Ramón Carnicer

Dirección musical, Santiago Serrate
Principales intérpretes, Joan-Martín Royo, Yolanda Auyanet, Cristina Faus, David Alegret, César San Martín, Manuel de Diego.

Real Orquesta Sinfónica de Sevilla
Coro de la A. A. del Teatro de la Maestranza

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

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

scherzo

c/ Cartagena 10, 1º - 28028 MADRID
Tel. 91.356 76 22 - Fax 91.726 18 64
E-mail: suscripciones@scherzo.es -
www.scherzo.es

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

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

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

El importe lo abonaré de la siguiente forma:

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

El importe de la suscripción anual será:
España: 70 € /
Europa: 105 € / EE.UU. y Canadá: 120 € /
America Central y del Sur: 125 €
El precio de los números atrasados es de 7 €

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

**Fundació
de Musica
Ferrer-Salat**

convoca el

XXX PREMIO REINA SOFÍA DE COMPOSICIÓN MUSICAL

Con una dotación
de 25.000€,
destinada
a la música sinfónica

Se admitirán a concurso
obras inéditas,
no estrenadas,
recibidas antes del 31
de Diciembre de 2012,
en el domicilio social:
Avda. Diagonal 549, 5ª
planta 08029 BARCELONA

Para solicitar las bases
del Premio dirigirse a:

Lidia Capó

Tel. 93 600 38 00

lcapo@fundaciomusicaferriersalat.com
www.fundaciomusicaferriersalat.com



SCHOENBERG LO SABÍA



Los mitos más arraigados de la música clásica son resistentes a la luz de la razón. Por mucho que se demuestre lo contrario, la gente sigue empeñada en que Bach escribió las *Variaciones Goldberg* para dormir a un hombre rico, que las primeras notas de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven son en realidad su casa dando golpes a su puerta para que pague el alquiler y que Chai-kovski se murió después de beber un vaso de agua en una temporada libre de cólera. Bueno, qué más da, se dicen, y todos siguen repitiendo sin más las desprestigiadas leyendas. También hay muchas referencias al doloroso asunto de Arnold Schoenberg. Se suponía que el gran salto histórico y revolucionario hacia la atonalidad al final de su *Segundo Cuarteto* se debió al descubrimiento de la aventura que tuvo su mujer con el vecino de arriba. Tanto la provocación como las pruebas circunstanciales son muy convincentes.

Ningún compositor, en medio milenio de música occidental, ha caído por el precipicio de las octavas sin tener una clave a la que sujetarse y que le llevara de nuevo hacia la base tonal. Tuvo que haber sido algo extraordinario lo que sacudiera a Schoenberg, y la coincidencia de la fuga de Mathilde, en julio de 1908, con el pintor Richard Gerstl en el momento que el cuarteto alcanzaba su punto de inflexión, fue suficiente como para convencer a sus amigos de entonces y a los estudiosos de un siglo más tarde que los celos sexuales fueron lo que provocó el nacimiento del modernismo musical.

La noción de que el sexo es el motivo principal del comportamiento humano no es exclusiva de los reporteros de los tabloides. Hay un sinfín de ejemplos de compositores —Wagner en *Tristan*, Janáček en los cuartetos de cuerda, Berg en *Lulu*— en los que la preocupación o la frustración erótica inspiraron una obra importante. Schoenberg ya se deleitaba con una decadente obsesión sensual en *Verklärte nacht*, el sexteto que le hizo famoso en 1902. En el *Segundo Cuarteto*, con los versos del mórbido y célibe Stefan George y una cita melódica de *Alles ist hin* (Todo está perdido) de la canción folclórica *Ach, du lieber Augustin*, da la impresión de que creía que no tenía nada que perder al hacer añicos los enseres de la música clásica.

El estreno del cuarteto, cuatro días antes de la Navidad de 1908, provocó uno de aquellos escándalos que tanto les gustaban a los vieneses, con la prensa escribiendo que “mujeres elegantes lloraban de dolor, tapándose sus delicados oídos con las manos mientras corrían las lágrimas por los rostros de los ancianos caballeros angustiados por las disonancias”. Pocos reconocieron que fue un momento fundamental en la evolución musical, una ruptura hacia el futuro. Y Schoenberg seguía luchando por reparar la ruptura de su matrimonio. Viena, que fue la capital mundial del chismorreo, no perdió tiempo en relacionar las dos rupturas, y aquella conexión se ha convertido en mito popular.

Y ahora —y ustedes lo pueden leer aquí por primera vez— aparece un historiador y hace volar por los aires toda esa historia. Raymond Coffer, en una tesis doctoral para la Universidad de Londres que también ha colocado en su recién estrenada página web —<http://www.richardgerstl.com/>—, muestra que el origen del salto atonal no tenía nada que ver con el adulterio. Demuestra con cartas entre la pareja, que el cuarteto fue terminado tres semanas antes de que Schoenberg descubriera que Mathilde le engañaba y que se fugó con su amante. Desde hacía algún tiempo la tensión entre los dos iba de mal en peor. A Schoenberg, que no podía pagar las cuentas y tenía dos hijos que mantener, no le quedó más remedio que coger un inquilino en 1906. Richard Gerstl, que sólo tenía 22 años, fue un pintor sin mucha fe en sí mismo ni en su obra. Al ser adoptado por el círculo de Schoenberg se transformó, pintando

retratos de Arnold y de Mathilde, incluso uno de ella desnuda (por lo visto). Gerstl se convirtió hasta tal punto en un miembro más de la familia Schoenberg que le llevaron a pasar las vacaciones de verano en el lago de Gmunden en junio de 1908. Schoenberg volvió a Viena por asuntos de negocios. Durante su ausencia, posiblemente Gerstl y Mathilde se hicieron más íntimos. Schoenberg, que no sospechó nada, volvió al lago y ahí terminó el *finale* del cuarteto entre el 25 y el 27 de julio, fechando el manuscrito el 27. Aquella misma semana, la Academia de las Artes expulsó a Gerstl, que empezó a comportarse de forma extraña.

El 26 de agosto, un mes más tarde, Schoenberg sorprendió a su mujer en brazos de su amante, en la casa rural de Gerstl según algunos relatos. El compositor se puso hecho una fiera. Mathilde, que no podía apaciguar a Arnold, dejó a los niños y huyó con aquél. Pasaron una noche en un hotel de Gmunden antes de encontrar una pensión en las afueras de Viena. Cuatro días más tarde, Schoenberg les localizó, y profundamente arrepentido, persuadió a Mathilde para que volviera al hogar. Ella siguió visitando a su amante durante los siguientes meses, pero él, al encontrarse desterrado por el círculo de Schoenberg, se desmoronó por completo. El 4 de noviembre, después de quemar sus cartas, Richard Gerstl se suicidó de forma particularmente violenta: se ahorcó y luego se apuñaló hasta la muerte delante de un espejo de cuerpo entero.

La abundante documentación de Coffer parece incontrovertible, reventando cualquier posible conexión causal entre la atonalidad de Schoenberg y su crisis matrimonial y dejando a todos los que han escrito sobre el asunto ruborizándose de vergüenza. *Wikipedia* está muy equivocada, ya que declara que Mathilde había dejado a Schoenberg “durante varios meses”. Yo, también, aparezo en los pies de página al haber hecho la falsa conexión en mi —disculpable, espero— ingenuo primer libro, *Discord*, publicado hace 30 años. El doctor Coffer nos ha corregido a todos.

Muchas otras cosas de la saga empiezan a tener sentido a la luz de sus descubrimientos. Mathilde, la hermana de Alexander von Zemlinsky, al que Alma Mahler llamó “el hombre más feo de Viena”, no fue nunca una *femme fatale* como Alma. Conmovida por el equilibrio mental cada vez más deteriorado de Gerstl, es posible que se comportara como madre y como amante, incapaz de abandonar a un niño enfermo. Schoenberg, que según muchos fue un marido testarudo, modificó su comportamiento después de que ella volviera a su lado. Y permaneció junto a Mathilde hasta la muerte de ésta en 1923.

La moraleja de esta historia es que la vida es muy problemática. Las cosas no forman una sencilla ecuación según la cual el amor es igual a la armonía y la discordia a la ruptura. Schoenberg debía de haber aprendido ese principio de su mentor, Gustav Mahler, que entonces sufría sus propias tormentas matrimoniales. La música es una herramienta demasiado sofisticada como para ser el espejo de la vida doméstica. No fue un acto de adulterio el que puso a Arnold Schoenberg en el camino de la atonalidad.

Aunque se repita esta afirmación una y otra vez, antes y después de los conciertos, no hace mella. Por muy sólidas que sean las pruebas o las razones de peso, la mayoría de las personas seguirán creyendo que la música se volvió atonal debido a una traición sexual. Quieren creerlo porque, al igual que muchos otros mitos, es más fácil escuchar un cuento de hadas que enfrentarse a la vida —y la música— en toda su complejidad. Schoenberg lo sabía. Ahora nosotros también.

Norman Lebrecht

CICLO DE GRANDES 17 INTERPRETES

MADRID 2012

www.scherzo.es

ORGANIZA
schерzo
FUNDACIÓN

PATROCINA

EL PAÍS

PRÓXIMOS CONCIERTOS:

**Krystian
Zimmerman**

7

Lunes, 24 de septiembre de 2012. 19:30 horas

Programa por determinar

**Pierre-Laurent
Aimard**

8

Martes, 9 de octubre de 2012. 19:30 horas

HEINZ HOLLIGER

Elis: Tres Nocturnos para piano

ROBERT SCHUMANN

Estudios Sinfónicos para piano op. 13
(incluyen los cinco Estudios opus post.)

CLAUDE DEBUSSY

Preludios Libro II

**Stephen
Kovacevich**

9

Martes, 27 de noviembre de 2012. 19:30 horas

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Bagatelles, op. 126

Sonata nº 31 en la bemol mayor, op. 110

FRANZ SCHUBERT

Sonata nº 21 en si bemol mayor, D 960

**Maria João
Pires**

10

**Antonio
Meneses**

Lunes, 10 de diciembre de 2012. 19:30 horas

Programa por determinar

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



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

SECRETARÍA
DE ESTADO
DE CULTURA

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES
ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA

**FUNDACIÓN HAZEN
HOSSESCHRUEDERS**



A la venta el 5 de junio los abonos de ópera tradicionales (de cuatro a once títulos)

The Perfect American

de **Philip Glass**

Dennis Russel Davies/Phelim McDermott

Está en el abono del Teatro Real
Consíguelo

Boris Godunov de Modest Musorgski
Il prigioniero/Suor Angelica
de Luigi Dallapiccola/Giacomo Puccini
Macbeth de Giuseppe Verdi
The Perfect American de Philip Glass
Così fan tutte de Wolfgang Amadé Mozart
Don Giovanni de Wolfgang Amadé Mozart
La rappresentazione de Saverio Mercadante
Wozzeck de Alban Berg
Die Zauberflöte de Wolfgang Amadé Mozart
Il postino de Daniel Catán

En versión de concierto

Moses und Aron de Arnold Schönberg
Parsifal de Richard Wagner
Roberto Devereux de Gaetano Donizetti
Les pêcheurs de perles de Georges Bizet