

schörzo

REVISTA DE MÚSICA

Año XXVIII - N° 280 - Diciembre 2012 - 7 €

José Ramón **Encinar** PUNTO Y SEGUIDO

DOSIER

Claude **Debussy**

ENTREVISTA

Boris **Berezovski**

ACTUALIDAD

Jordi **Savall**

REFERENCIAS

Trío Archiducque de
Beethoven



N O ✓ E D A D E S



de nuestra mejor cosecha

1 CD



2 CD



1 CD



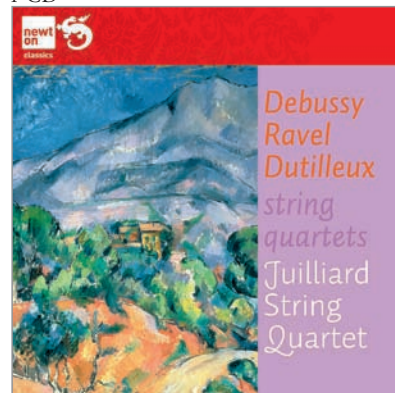
2 CD



1 CD



1 CD



Nuestro **personaje colectivo del mes** para esta espectacular grabación del prestigioso **Juilliard String Quartet**.

Llegamos a fin de año con seis magníficas novedades. Las *Cantatas para soprano* del maestro napolitano **Nicola Porpora**. Las *Misas* barrocas de **Couperin**. Tres sobresalientes *Cantatas* de **Handel**. Una de las primeras óperas de la historia, *Euridice*, escrita en 1600 por **Jacopo Peri**. El *Concierto para varios instrumentos* de **Vivaldi**. Y nuestra selección gourmet: *Cuartetos para cuerda* de **Debussy, Ravel** y **Dutilleux** por la prestigiosa formación neoyorquina **Juilliard String Quartet**. Además no olvide consultar nuestro catálogo, encontrará excelentes grabaciones de música clásica al mejor precio.



espaciodemusica.elcorteingles.es/clasica

tus compras también en:
elcorteingles.es

Scherzo

AÑO XXVIII - Nº 280 - Diciembre 2012 - 7 €

2	OPINIÓN		Discusiones sobre Claudio	
	CON NOMBRE PROPIO		Santiago Martín Bermúdez	80
6	Jordi Savall		Del piano libre y original	
	Eduardo Torrico		Arturo Reverter	84
8	AGENDA		Las canciones	
12	ACTUALIDAD NACIONAL		Elisa Rapado Jambrina	88
30	ACTUALIDAD INTERNACIONAL		Debussy y España	
38	ENTREVISTA		Antonio Gallego	92
	José Ramón Encinar		ENCUENTROS	
	Luis Suñén		Boris Berezovski	
43	Discos del mes		Juan Antonio Llorente	96
52	SCHERZO DISCOS		LIBROS	99
	Sumario		EDUCACIÓN	
79	DOSIER		Joan-Albert Serra	100
	Claude Debussy		JAZZ	
	1862-2012		Pablo Sanz	101
			LA GUÍA	102
			CONTRAPUNTO	
			Norman Lebrecht	104

Colaboran en este número:

Julio Andrade Malde, Íñigo Arbiza, Rafael Banús Irusta, Emili Blasco, Alfredo Brotons Muñoz, José Antonio Cantón, Jacobo Cortines, Patrick Dillon, Pierre Élie Mamou, José Luis Fernández, Fernando Fraga, Antonio Gallego, Germán Gan Quesada, Joaquín García, José Antonio García y García, Juan García-Rico, Alberto González Lapuente, Fernando Herrero, Bernd Hoppe, Antonio Lasierra, Norman Lebrecht, Juan Antonio Llorente, Fiona Maddocks, Santiago Martín Bermúdez, Joaquín Martín de Sagarmínaga, Enrique Martínez Miura, Aurelio Martínez Seco, Blas Matamoro, Erna Metdepenninghen, Juan Carlos Moreno, Andrés Moreno Mengíbar, Antonio Muñoz Molina, Enrique Pérez Adrián, Javier Pérez Senz, Pablo del Pozo, Francisco Ramos, Elisa Rapado Jambrina, Arturo Reverter, Pablo L. Rodríguez, David Rodríguez Cerdán, Barbara Röder, Andrés Ruiz Tarazona, Pablo Sanz, Joan-Albert Serra, Bruno Serrou, Christian Springer, Luis Suñén, Eduardo Torrico, Jesús Trujillo Sevilla, José Luis Téllez, Asier Vallejo Ugarte, Claire Vaquero Williams, Pablo J. Vayón, Juan Manuel Viana, José Luis Vidal, Reinmar Wagner.

PRECIO SUSCRIPCIÓN:

por un año (11 números)

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



GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE



Con la colaboración de:
Fundación BBVA



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, desde el año 2012, cuenta con la colaboración de la Fundación BBVA, manteniendo su carácter de revista no 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.

DE LA PERPLEJIDAD A LA ACCIÓN

La Asociación de Orquestas Sinfónicas Españolas, con la colaboración de la Fundación BBVA, celebraba en Madrid a mediados de noviembre sus II Jornadas para hablar, esta vez, de *Los triunfos y retos de las orquestas sinfónicas*, es decir, de su presente y de su futuro —partiendo también de un pasado al que la crisis y lo que en ella es fruto de excesos no puede privar de sus virtudes—, de problemas que van de la financiación de sus temporadas a la búsqueda de nuevos públicos. Y lo hacían en un contexto de pesimismo que no impidió, sin embargo, a lo largo de las intervenciones de las jornadas, la apelación al realismo y a la imaginación. Quedaron claras las particularidades de una orquesta sinfónica, lo que es imitable del modelo norteamericano de financiación —allí estaba Robert Flanagan— y lo que no. Sobre todo resultó evidente que las cosas han cambiado en todos los aspectos y que es necesario adaptarse a las circunstancias como estrategia, también, para vencerlas.

Como tema recurrente, como bajo continuo de las jornadas, la necesidad de una Ley de Mecenazgo sobre cuya definitiva puesta en marcha pasó con rapidez y sin profundizar demasiado el Ministro del ramo en sus palabras de apertura. Es incomprensible la tardanza en su aprobación, aunque lo sean menos, a la vista de la realidad, las reticencias de unos ministerios de Economía y Hacienda decididos a no pensar más allá del corto plazo. La ley, hecha en su día, como tantas cosas incumplidas, bandera electoral, es hoy no más que un desiderátum crucial para las orquestas o las empresas organizadoras de conciertos —empresas, repetimos— y, al parecer, sólo relativamente prioritario para un Gobierno que ni siquiera está preparando el terreno. Paloma O'Shea se lamentaba de ello con enorme sinceridad y no menor dramatismo —en el mejor sentido de la palabra— cuando afirmaba en la presentación de las actividades de la Fundación Albéniz para la presente temporada el peligro que corre una institución que se financia sólo en un 6% del dinero público y que ha sido un ejemplo de atracción de patrocinio desde su creación. O'Shea fue muy clara ilustrando la posibilidad real de que la Escuela Reina Sofía desaparezca en tres años: “No se puede cerrar la puerta del dinero público sin abrir la del dinero privado”.

Estamos cansados de la politización de la vida cultural que ha caracterizado los años de nuestra democracia con mayor o menor intensidad —casi siempre mayor, reconozcámoslo. Por el contrario, es la cultura la que debe exigir su trato como un asunto político en el sentido más noble de la palabra, convencer a los gobernantes de que hacer política es también decirle seriamente a la sociedad que sin apoyar nuestra propia vida cultural somos mucho menos, y darle las herramientas mejores para hacerlo. No tenemos, desgraciadamente, un sentido colectivo que nos una para estas cosas, la costumbre de trabajar por nuestra cuenta para conseguir aquello que queremos. Criticamos a los políticos pero nos cuesta vivir sin ellos. Que no acabe de salir adelante una Ley de Mecenazgo no debiera ser asunto de las páginas de cultura de los periódicos sino directamente de las de política nacional, del mismo modo que los aventureros olímpicos o las deudas de los equipos de fútbol trascienden las secciones de deportes porque involucran a la sociedad entera. Reducirlo a una cuestión gremial es, hoy y ahora, simplemente perverso.

En un contexto de crisis tan generalizada puede parecer que la cultura pide para sí lo que debiera dedicarse, por ejemplo, a necesidades más perentorias como la sanidad o la educación. Ni un euro debe llevarse la cultura de lo que corresponda a éstas pero las bibliotecas, las salas de conciertos, los teatros son imprescindibles para la salud y la educación de una sociedad a la que le quede un resto de autoestima. A las orquestas y a las instituciones les compete en primera instancia, y si no quieren verse abocadas a un suicidio más rápido que lento, poner en juego la imaginación en sus programas, darse a conocer utilizando los nuevos medios tecnológicos, estar en las redes sociales, atraer público nuevo, hacer que las salas de conciertos sean lugares de encuentro y no simples contenedores. Nunca nos hemos visto en una situación así. Pero tampoco olvidemos que hay mucho hecho, que España no es en música el páramo que fue y al que no debiéramos volver jamás. Pasemos, pues, de la perplejidad a la acción.



Diseño
de portada
Argonauta
Foto portada:
Scherzo

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 MÁS CON MENOS

En esa atmósfera de abatimiento que se ha vuelto el estado normal en nuestro país, y que ya se filtra sin remedio de lo público a lo privado, se reúne en Madrid la gente diversa del mundo de las orquestas sinfónicas, y en uno de los primeros encuentros el director de esta revista alude al fantasma obvio pero ya ruinoso de la *burbuja cultural*. Parecía que éramos nuevos ricos y apenas empezábamos a creerlo descubrimos que éramos nuevos pobres. Y en tiempos de apreturas como éstos la crisis casi universal de las orquestas sinfónicas queda exagerada entre nosotros por la escala inigualada de nuestra ruina. Que los gobiernos españoles se hayan apresurado a esquilmar, con la excusa del ahorro, la educación pública y todo lo relacionado con las artes y el saber, lo mismo el cine que la música o el teatro que la investigación científica, es una prueba de que por debajo de los años de la prosperidad y de los grandes lujos oficiales — auditorios, contratos de grandes estrellas internacionales— seguía latiendo el viejo y negro odio español a la inteligencia, con sus dos vertientes de oscurantismo y de populismo. Cuando despilfarraban el dinero público en contratar a arquitectos estrella tan escasamente familiarizados con la música y las artes escénicas que no preveían foso o acceso fácil desde la zona de carga al escenario, o cuando le pagaban por figurar fugazmente a Plácido Domingo, a Zubin Mehta más de lo que costarían años enteros de enseñanza musical en las escuelas, lo que menos les importaba era la música, o esa cultura de la que hablaban con tanta pompa: les importaba su vanidad, o su orgullo local, o una megalomanía no muy distinta de la de los constructores que arrasaban un espacio natural para inundarlo con un océano de chalets.

Claro que hubo una burbuja, y cualquiera que haya asistido a un cierto número de funciones de ópera o a un festival puede atestiguarlo. Ahora hemos pasado casi de la noche a la



mañana de la opulencia a la penuria, y es preciso resistir y levantar la voz para que no se pierdan las cosas que son fundamentales, que no se malbarate todo lo bueno que también se ha hecho en todos estos años, y que en muchos casos brilló poco o fue directamente invisible: el arraigo de las escuelas de música, la lenta creación de un público. Pero también es un buen momento para reflexionar sobre algo que casi se olvidó entre los esplendores de la burbuja: habrá cosas que ya no podremos permitirnos y cuya ausencia no será necesario lamentar; y habrá otras que se podrán hacer aprovechando al máximo las limitaciones, aguzando el ingenio a la manera en lo que lo han hecho esos artistas que por necesidad o por elección han practicado la austeridad expresiva. El ascetismo instrumental de *La historia del soldado* o *Petruška* surgió de la necesidad que tenía Stravinski de acomodarse a las penurias causadas por la I Guerra Mundial. En la inmensa *Turanguilila* Messiaen desplegó todas las posibilidades y todas las extensiones de la orquesta, pero no es menos memorable el *Cuarteto para el fin de los tiempos*, concebido con arreglo a las limitaciones extremas de un campo de prisioneros. Y dicen que Thelonious Monk componía y tocaba con tan extrema frugalidad porque se había educado, cuando iba de gira en su adolescencia acompañando a una predicadora evangélica, enfrentándose a pianos maltratados a los que a veces les faltaban teclas...

Quizás la maestría lograda con la escasez será más honda que el relumbrón de la abundancia.

Antonio Muñoz Molina

Música reservata

LEBEWOHL, HERR HENZE!

El pasado 27 de octubre fallecía en Dresde el último de los grandes operistas: descontando sus doce partituras para ballet, la obra escénica de Hans Werner Henze abarca no menos de 18 títulos escalonados entre 1948 y 2007, desde *Das Wundertheater* (sobre el cervantino *Retablo de las maravillas*) hasta *Phaedra*, sobre Eurípides, óperas en las que el músico ha contado con libretistas tan ilustres como Ingeborg Bachmann, Eduard Bond, Grete Weil o Wystan Auden y que fueron estrenadas por directores escénicos de la categoría de Lucchino Visconti, Jean-Pierre Ponnelle o Peter Mussbach. Amén de todo ello, Henze es autor de diez sinfonías, *lieder* orquestales, conciertos y numerosas composiciones corales, sinfónicas y camerísticas para toda clase de conjuntos. Obras que han alcanzado difusión mundial, y que fueron estrenadas por directores tan relevantes como Hermann Scherchen, Hans Rosbaud o Ferenc Fricsay.

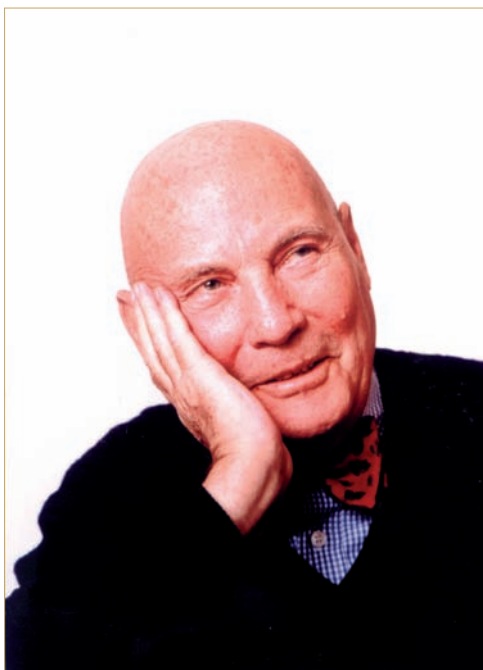
Henze fue uno de los primeros compositores alemanes de postguerra en interesarse por los cursos que Wolfgang Steinecke fundase en Darmstadt en 1948 y, consecuentemente, un pionero en el estudio y la práctica del dodecafonismo, ausente de auditorios y escenarios por considerarse *música degenerada* por parte del nacionalsocialismo. Pero, a diferencia de los autores de lo que cabría describir como segunda gran oleada vanguardista (la del periodo aproximado 1950-1970), Henze supo muy pronto que su gran aspiración era la ópera: los aspectos más especulativos o experimentales de la música de la época quedaban forzosamente al margen, en razón tanto de las exigencias propias del género como de los límites inherentes al canto y del melodismo. Dueño de un oficio profesionalmente inatacable y de una asombrosa facilidad de escritura, Henze fue capaz de crear, ya que no un estilo propio, sí un eclecticismo extremadamente poroso, flexible y fértil en que el atonalismo derivado de Berg (y no de Schoenberg o de Webern) convive con el jazz, el *pastiche*, las danzas históricas o los bailables de actualidad. Henze nunca fue un serialista estricto, aunque emplee series ocasionalmente: en todo caso lo diatónico y lo cromático conviven en su música, en la que la presencia de quintas, cuartas, triadas aumentadas y disminuidas (por no hablar del “tristanesco” salto de sexta ascendente tan abundante en sus partituras), así como los cambiantes juegos politonales, hace que su música suene a la vez como tonal y como atonal en un difícil equilibrio siempre admirablemente logrado. En una entrevista publicada en *Le Monde* el 9 de febrero de 1984 Henze declaraba: “yo no creo en el estilo: hay una gran cantidad de formas de hablar, de metáforas en la música. El artista no tiene necesidad de perder su tiempo en crear y formular un estilo, ni de velar celosamente por la conservación de su pureza”. Henze nunca fue, ni pretendió ser, un inventor de lenguaje, como lo fueron Schoenberg, Debussy o Scriabin (pero también Xenakis, Stockhausen o Ligeti): su utilitarismo justifica el empleo del método de

escritura más adecuado en cada instante para construir y expresar musicalmente la situación dramática concreta: de ahí que su obra sea mucho más eficaz en el terreno teatral que en el de la música abstracta, toda vez que la ópera es, por su propia naturaleza mixta, la forma heterogénea por antonomasia. El serialismo más estricto aparece en *Der Prinz von Homburg* (sobre la obra homónima de Heinrich von Kleist) asociado a la idea del militarismo, mientras que el protagonista se expresa mediante acordes consonantes o procedentes de la gramática tonal, bien que empleados de un modo no tonal (o potencialmente pantonal, para ser más exactos): el obvio poliestilismo así implicado tiene una lógica irrefragable.

Henze no sólo no reniega en su obra de la considerable ampliación del lenguaje aportada por la vanguardia posterior a la Segunda Gran Guerra, sino que pone sus conquistas al servicio de la dramaturgia. En realidad, su actitud no supone otra cosa sino la prolongación lógica de la tradición musical germánica: es obvio que no se trata de un experimentador, pero mucho menos aún de un conformista. Lograr que públicos masivos (todo lo masivo que puede ser el público operístico: una minoría altamente cualificada, pero extremadamente minoritaria si la comparamos con el público del *rock* o el *pop*) acabe aceptando *Der junge Lord* o *Elegy for young lovers* — obras que han disfrutado de docenas de producciones desde sus estrenos respectivos— como parte del repertorio sólo puede entenderse como un incuestionable triunfo de la música moderna.

En los años sesenta, los nombres más comprometidos con la vanguardia (la vanguardia entendida como militancia, que es, por otra parte, su cualidad esencial) reprocharon a Henze justamente ese carácter híbrido de su música, así como su cultivo de las formas históricas: se entendía que la nueva música debía desligarse de la retórica heredada, como tan nitidamente expusiera Pierre Boulez en su famoso artículo *Schoenberg est mort*, publicado en 1952, justamente el año del estreno de *Boulevard solitude*. Pero lo llamativo es el modo en que cierto público (y también cierta crítica), profundamente refractaria hacia su música en aquellos mismos años, sea ahora la más dispuesta a alabar su trayectoria, en la medida en que esa actitud puede tomarse como coartada para desdeñar aquella misma vanguardia. Públicos tan biempensantes como musicalmente iletrados que gozan aún de notable implantación en nuestro país (y en muchos otros) y que no vacilan en emplear nombres como el de Henze en un intento de desacreditar a las vanguardias históricas disfrazando su hipocresía bajo una máscara supuestamente democrática.

Clásico en vida, el nombre de Hans Werner Henze permanecerá así como el de la última gran figura de la historia de un género en irremediable liquidación: la ópera.



LA MEJOR MÚSICA PARA ESTAS NAVIDADES



deutschegrammphon.com



deccaclassics.com



universalmusic.es



UNIVERSAL CLÁSICO SPAIN



CECILIA BARTOLI
STEFFANI: MISSION
1 CD EDICIÓN LIMITADA



ELINA GARANČA
ROMANTIQUE
1 CD



ROLANDO VILLAZÓN
VERDI
1 CD



DANIEL BARENBOIM
BEETHOVEN FOR ALL
5 CDs EDICIÓN FI-DI



FALLA: EL SOMBRERO DE TRES PICOS
ARTETA / ORCAM / ENCINAR
1 CD



PLÁCIDO DOMINGO
FOREVER
1 CD



GEORG SOLTÍ
WAGNER: ÓPERAS
36 CDs



GUSTAVO DUDAMEL
MAHLER: SINF. Nº 8
1 DVD Y 1 BLU-RAY



WAGNER: EL ANILLO DEL NIBELUNGO
MET / LEPAGE
8 DVDs Y 5 BLU-RAY



CON NOMBRE PROPIO

CNDM/Circuitos: ocho siglos de la batalla de las Navas de Tolosa

JORDI SAVALL



David Ignaszewski

No está España, por culpa de la crisis, para muchas alharacas conmemorativas. Seguramente por ello ha pasado casi inadvertido el octavo centenario de un hecho que cambió el curso de la historia en la península ibérica: la batalla de las Navas de Tolosa. El 12 de julio de 1212, las tropas castellanas de Alfonso VIII, las navarras de Sancho VII, las aragonesas de Pedro II y algunos cientos de ultramontanos (cruzados provenientes

de otros estados europeos) se enfrentaron cerca de Despeñaperros a un ejército, numéricamente muy superior, del califa almohade Muhammad An-Nasir, conocido por los cristianos como Miramamolín. La rotunda victoria de la coalición cristiana puso fin a una hegemonía musulmana que había comenzado en julio del año 711, cuando las huestes de Táriq ibn Ziyad derrotaron a las de Don Rodrigo, el último rey goda, en la batalla de Guadalete.

Es probable que las provisiones de fondos para efemérides históricas en 2012 se las haya llevado todas "La Pepa" (en marzo se cumplió el segundo centenario de la constitución liberal que promulgaron las Cortes Generales en sus reuniones extraordinarias de Cádiz, ciudad en la que encontraron refugio durante la Guerra de la Independencia). Es probable, asimismo, que la imperante corrección política no exhorte precisamente al recuerdo de lides bélicas de carácter étnico o religioso (no hay más que ver ese florido matorral que le colocan de un tiempo a esta parte a la imagen de Santiago Matamoros en su catedral compostelana para impedir que se vean las cabezas cortadas a los infieles musulmanes). Pero el recuerdo de un acontecimiento tan importante como la batalla de las Navas de Tolosa habría requerido una mayor atención por parte de las autoridades que gobiernan este país, de por sí ya bastante refractarias a todo lo que tenga que ver con la historia de España y, por ende, con su cultura.

La batalla de las Navas de Tolosa es también conocida como la batalla de Úbeda. Conquistada esta ciudad por la coalición cristiana, no tardó demasiado tiempo en volver a manos almohades, hasta que definitivamente fue tomada por Fernando III de Castilla, en 1233. Pocas urbes españolas han sentido con tanta intensidad como Úbeda la huella musulmana y la huella cristiana. También hay en ella una honda huella judía, acaso para confirmar que la España de las Tres Culturas fue una innegable realidad más que un mito moderno. No se me ocurre, por tanto, mejor escenario que Úbeda para recordar lo que acaeció en aquella marca hace ocho siglos. Si acaso, su vecina Baeza, pues es inevitable mencionar a Baeza cuando se habla de Úbeda y mencionar a Úbeda cuando se habla de Baeza. Los días 6, 7 y 8 de diciembre habrá en estas dos localidades sendos conciertos que servirán para conmemorar la trascendental batalla, a cargo del Ensemble Andalusi de Tetuán; de los grupos Alia Mvsica y Vox Feminae y, por último, del gran maestro de la música antigua española, Jordi Savall, que estará acompañado por dos de sus más estrechos colaboradores, los percusionistas Dimitri Psonis y Pedro Estevan.

Savall ha demostrado tener una agudeza sin par para explorar, a través de la música, hechos históricos y/o culturales que nos pillan de lleno o que, al menos, nos cogen de cerca. Comenzó, allá por 1992, con los fastos conmemorativos del Quinto Centenario del Descubrimiento de América (qué buen aficionado no recuerda aquella trilogía

discográfica dedicada a Cristóbal de Morales, a Tomás Luis de Victoria y a Francisco Guerrero, los tres grandes polifonistas de nuestro Renacimiento), para ir recalando paulatinamente en otros acontecimientos prominentes: el reinado de Isabel I de Castilla, la vida de Juana de Arco, la edición del *Quijote*, el apostolado oriental de Francisco Javier, la tragedia de los cátaros, la dinastía Borgia (o Borja, a gusto del consumidor) o las peripecias de ciudades plurimilenarias y poliétnicas como Jerusalén y Estambul.

El sábado 8 de diciembre, en el Auditorio del Hospital de Santiago, de Úbeda, Savall y sus dos acompañantes se sumergirán en un recorrido por los años inmediatamente anteriores y posteriores a la batalla de las Navas de Tolosa. Pero el recorrido no se ceñirá sólo a la España de las Tres Culturas, sino que realizará escalas en puntos tan dispares como Armenia, París o la heterogénea Italia. Músicas dispares entre sí, que difícilmente podrían tener acomodo en un mismo programa de no ser por un hilo conductor como este de la batalla de las Navas de Tolosa. En ese sentido, las arriesgadas propuestas musicales de Savall resultan siempre tan sorprendentes como fecundas.

Hace tiempo que el maestro de Igualada, inmerso siempre en una actividad frenética, decidió sacudirse cualquier etiqueta convencional para pasar a ese mínimo reducto de los inclasificables. Savall sigue tocando la viola da gamba, y la toca mejor que nadie. Savall sigue dirigiendo a sus grupos y a sus músicos, y es capaz de extraer de ellos lo que ni siquiera ellos saben que tienen dentro. Pero Savall es mucho más que eso. Savall es un próspero empresario en un mercado, el discográfico, que está de capa caída y Savall es, por encima de todo, un agitador cultural, un muñidor de programas insólitos (como éste que nos ocupa), dentro de los más diversos repertorios, que irremisiblemente cautivan al oyente, ya sea eventual o fiel seguidor.

El concierto que abre este pequeño ciclo musical dedicado a la batalla de las Navas de Tolosa corre a cargo del Ensemble Andalusi de Tetuán, integrado desde hace algo más de una década por músicos de formación clásica magrebí. Será una buena ocasión para comprobar, a través de las nubes andalusíes, cuál es la visión almohade de la batalla que ellos denominan de Al-Uqab. La historia se presta a múltiples interpretaciones, según con qué prisma sea observada. Para aquellos almohades de hace ocho siglos y para sus descendientes, la batalla de las Navas de Tolosa o la

batalla de Al-Uqab no fue un triunfo tan rutilante de la alianza cristiana, sino la suma de una serie de factores fatales e inesperados que concluyeron de manera negativa para los intereses de Miramamolín.

Por su parte, Alia Mvsica y Vox Feminae ofrecerán un acercamiento al papel de la mujer a principios del siglo XIII, con obras de la abadesa Hildegard von Bingen, proclamada doctora de la Iglesia por el papa Benedicto XVI el pasado mes de octubre, junto con otras contenidas en el *Códex de Las Huelgas*. Es imposible obviar la ligazón entre las Navas de Tolosa y el monasterio femenino de Santa María la Real de Las Huelgas. En primer lugar, porque el fundador de dicho cenobio cisterciense fue Alfonso VIII, el rey castellano que estuvo al frente de la coalición cristiana en la batalla. En segundo lugar, porque como parte del botín que se tomó a Miramamolín en su precipitada huida estaba su pendón personal (uno de los más bellos tapices almohades que ha sobrevivido de aquella época), el cual quedó depositado en Las Huelgas tras la victoria, como muestra de agradecimiento al Altísimo.

Eduardo Torrico

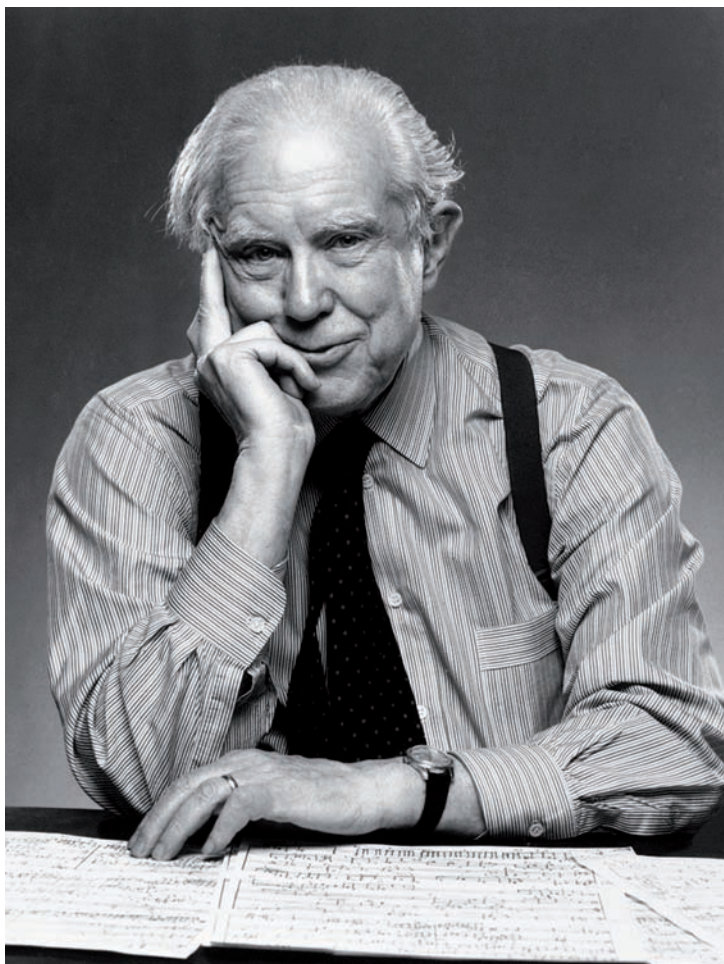


Úbeda. Auditorio del Hospital de Santiago. 8-XII-2012. Jordi Savall, rebec, lira de arco y rebab; Dimitri Psonis, santur, guitarra morisca; Pedro Estevan, percusión. *Kalenda Maya: Cantos y danzas del palacio y del desierto en el tiempo de la Batalla de las Navas de Tolosa (1212) y del Reinado de Alfonso X El Sabio (1221-1284).*

Necrología ELLIOTT CARTER

Con el reciente fallecimiento de Elliott Carter, a los 103 años de edad, desaparece una de las figuras fundamentales de la modernidad musical. Este reconocimiento, sin embargo, sólo ha alcanzado a Carter en el tramo final de su vida, cuando el mundo musical no ha podido sino rendirse ante los aportes que el compositor norteamericano ha ido pergeñando con lentitud, pero también con rigor, durante decenios. La carrera de Carter cubre buena parte del siglo XX, siendo, en cierto sentido, un testigo privilegiado de muchas de las aventuras sonoras e intelectuales que se han dado en la centuria. Carter podría haber estado presente en los debates que sobre la nueva música tuvieron lugar en los foros europeos de la segunda posguerra, pero su lenguaje pasaba entonces por ser neoclásico. De esa forma, su obra quedaba al margen de la vanguardia, que no entendió, en su momento, que partituras como el *Cuarteto n.º 1*, de 1951, rivalizaban en proezas técnicas con las creaciones más osadas salidas de las nuevas factorías. La diferencia de Carter con respecto al lenguaje de la tendencia neoclásica estribaba, fundamentalmente, en la adopción de una escritura que, aun deudora de la tradición, investigaba en la materia sonora con el mismo afán de búsqueda que los compositores de la línea más progresista de los años 50 y 60. Hubo que esperar a los años 80 para ver en disco una composición de Carter dirigida por uno de los pesos pesados de aquella vanguardia, cuando Boulez encaró la grabación de la *Sinfonía de tres orquestas* (Sony).

En los años 90 (los del siglo y, también, los del propio músico), ya en plena y gozosa difusión de su obra,



Carter compone un puñado de piezas mayores (el *Cuarteto n.º 5*, el *Quinteto con piano*, la *Symphonia: sum fluxæ pretium spei* o la ópera *What next?*) con las que pone el broche de oro a una carrera en la que nunca estuvo presente la nostalgia por el pasado. La música de Carter, que se apoyó en una filosofía de la experiencia, se alimentó de las tradiciones más diversas. Aunque por los títulos de algunas de sus piezas (*Concierto para orquesta*, *Sinfonía de tres orquestas*, *Triple Dúo*, *Double Concerto*) pueda pensarse que se plegó a los géneros tradicionales, Carter, en realidad, no adoptó ninguna forma preestablecida, pues proyectó su música por medio de nuevos diseños, evitando siempre la repetición ociosa o la autorrefe-

rencia. En este aspecto, el pensamiento musical de Carter asume, en conjunto, una idea de modernidad de tono artesanal o constructivista, muy próximo a la actitud de un Stravinski. Opuesto a la visión expresionista y atormentada de un Schoenberg y la representada por la filosofía de Adorno, Carter se inclinaría por la línea del expresionismo de un Alban Berg, bañado de lirismo y organizado según formas reconocibles tomadas de la tradición. La de Carter es, pues, una música del devenir, en transformación y movimiento continuo y, por supuesto, una música de la memoria, que tanto mira a la Historia de la Música como a su propia y pequeña historia.

Francisco Ramos

Pires y Meneses en el Ciclo de Grandes Intérpretes UN DÚO PARA LA HISTORIA

Hacía unos cuantos años que no venía Maria João Pires al Ciclo de Grandes Intérpretes. Una de las pianistas más apreciadas por los públicos de todo el mundo, por el de Madrid también, dotada de una especialísima capacidad de comunicación y, sobre todo, poseedora de una técnica y una musicalidad que unidas hacen milagros. Cada actuación suya es un acontecimiento y esta vez no habrá de serlo menos, entre otras cosas por la compañía. A Pires le gusta compartir escenario —en eso se parece a otra de las grandes,

Martha Argerich— y no precisamente con cualquiera. Por eso llega ahora con el gran violonchelista brasileño Antonio Meneses y su Alessandro Galliano hecho en Nápoles hacia 1730. El programa no puede ser más bello: la *Sonata "Arpeggiata"* de Schubert, la *Romanza sin palabras para violonchelo y piano, en re mayor, op. 109* de Mendelssohn y la *Sonata para violonchelo y piano n.º 1, en mi menor, op. 38* de Brahms. Eso, en lo que toca al dúo. Pires, por su parte, negociará en solitario otra obra sublime: los *Intermezzi op. 117* de Johannes Brahms.



PIRES

Felix Broede



MENESES

Marco Borggreve

Madrid. Auditorio Nacional. 10-XII-2012. Maria João Pires, piano; Antonio Meneses, violonchelo. Obras de Schubert, Brahms y Mendelssohn.

ONE: ESTRELLAS, ESTRENOS Y REGRESOS

La Orquesta Nacional de España insiste en sus próximos conciertos en la presencia de solistas de altura. En este mes de diciembre se cuentan las de la violinista Lisa Batiashvili y la soprano Angela Denoke y, ya en enero, la del pianista Javier Perianes y la mezzosoprano Nancy Fabiola Herrera, es decir, y no es asunto baladí, mitad y mitad entre figuras extranjeras y españolas. Batiashvili negociará el *Concierto para violín y orquesta* de Chaikovski en un programa que incluye también la *Suite n.º 4* del mismo autor y *Las campanas*, el en cierta medida desconcertante oratorio de Rachmaninov. Lo dirigirá Jesús López Cobos, que vuelve un año después a ponerse al frente de la Nacional. Denoke, bajo la dirección de Josep Pons, cantará tres fragmentos de *Wozzeck* de Alban Berg —es decir, su repertorio— en un programa que se completa con la obertura *Coriolano* de Beethoven, la *Sinfonía n.º 100* de Haydn y una obra de estreno de Pilar Jurado: *Hard-Core*. Ya en el mes de enero, Javier Perianes y Rafael Frühbeck de Burgos protagonizarán un interesante encuentro generacional que ya han visto otros públicos antes que el madrileño. El ya mucho más que una promesa pianista onubense se unirá al maestro burgalés para hacer el *Concierto n.º 1* de Beethoven en un programa que se completará con el *Concierto para orquesta, cuerda y metales* de Hindemith —bienvenido— y *Los preludios*, de Ferenc Liszt. El propio Frühbeck dirigirá el concierto siguien-



Angela Denoke

BATIASHVILI



DENOKE

Johan Persson

te con un programa curioso, también es verdad que marca de la casa: *Pulcinella* de Stravinski —un compositor que siempre ha hecho bien el maestro— y la *Missa in tempore belli* de Haydn. Con él un muy solvente cuarteto solista: De la Merced, Herrera, Peña y Vinco.

Necrología

LUIS DE LOS COBOS

La muerte de Luis de los Cobos, por esperada no menos dolorosa, nos recuerda las tres asignaturas pendientes, tan deseadas por él, que no ha podido ver consumadas. No eran difíciles pero parece que la crisis económica afecta a la cultura por encima de otras consideraciones.

La ópera *Mariana Pineda* debía haberse representado o al menos ofrecido en versión de concierto en Cádiz y Valladolid en este año conmemorativo del doscientos aniversario de la Pepa, con la que está íntimamente relacionada. También se ha frustrado la grabación ofrecida por un precio

irrisorio por músicos rumanos.

El Real tiene en su poder las grabaciones y libretos de las otras tres óperas del maestro. Cualquiera de ellas tiene calidad suficiente para su estreno. Y ¿qué decir de la recientísima *Segunda Sinfonía*? José Luis Temes tiene las partituras. Ofrecerla después del éxito de la primera y el disco grabado sería un acto de absoluta justicia.

Un magnífico músico nos ha abandonado pero quedan sus obras pendientes de ser conocidas y admiradas. Ese es el reto.

Fernando Herrero



Del Liceu al Palau

CAMBIO DE AIRES

La buena respuesta del público a los últimos conciertos de Ibercamera, Palau 100 y la temporada de la OBC —nos referimos aquí a las dos audiciones de *Juana de Arco en la boguera*, con Marion Cotillard y dirección de Marc Soustrot— suponen un alivio frente a los nubarrones del inicio de temporada. Ciertamente, cada vez se llenan menos los conciertos, y el evidente descenso tanto en los niveles de ocupación como en el número de abonados, no deja de ser preocupante en todas las salas y, de forma especial, en el Gran Teatre del Liceu, que ha visto demasiadas butacas vacías en las funciones de *La forza del destino* y *L'elisir d'amore*.

Además de la crisis económica, hay síntomas preocupantes, porque no sólo desciende el público en el Liceu: por mucho que maquillen las cifras, ni el Palau ni el Auditori logran llenos como antaño. Los precios son caros y en muchos casos inasequibles para la mayoría de ciudadanos —en esta temporada se

ha superado la barrera de los 200 euros en algunas de las propuestas del Liceu y el Palau de la Música (visitas del Festival de Bayreuth y Filarmónica de Viena), pero si miramos otras propuestas, los precios siguen siendo de infarto: sin ir más lejos, el precio de las butacas más caras para la versión en concierto de *La flauta mágica* dirigida por René Jacobs en el Palau llegan a los 196 euros. Y si miramos los precios habituales para cualquier título operístico en el Liceu, el arco de precios llega a los 200 euros en muchos casos.

Con estas cifras, la música en Barcelona es ya un artículo de lujo, sólo al alcance de bolsillos privilegiados. De hecho, situar los precios de los conciertos estrella de la temporada de la OBC entre 65 y 35 euros no es, desde luego, fomentar la incorporación de nuevos públicos. Barcelona lleva demasiados años asistiendo a un desafortunado aumento de precios en el ámbito de la música clásica, hecho que hemos denunciado muchas veces

desde estas páginas y sólo ahora, cuando el fracaso en taquilla comienza a ser imposible de maquillar, los gestores del sector clásico se llevan las manos a la cabeza ante los recortes, pero sin ofrecer soluciones ni afrontar nuevos formatos y propuestas capaces de atraer nuevos públicos.

Mientras llegan nuevos aires, hay que saludar iniciativas como la emprendida por una institución de enorme peso en las señas de identidad cultural barcelonesa, el Ateneu Barcelonès, que el 25 de noviembre, coincidiendo con la jornada electoral, estrena un innovador ciclo bajo la dirección artística del filósofo y crítico musical Bernat Dédeu, que confía en la imaginación de ocho solistas y formaciones estables, convertidas en Artistas Residentes, con un repertorio que abarca desde la música antigua y barroca a la creación actual, y presta especial atención a la música catalana y a los tesoros que encierra la biblioteca musical de la venerable institu-

ción, en la que dejaron huella Granados, Albéniz, Pahissa, Manén, Toldrá y muchos otros intérpretes, compositores y ensayistas. El ciclo corre a cargo del Cor La Xantria, el Quartet Alart, el Teatre Instrumental que lidera el clarinetista Lorenzo Coppola, las formaciones Conjunt XXI! I CrossingLines Ensemble, el barítono Lluís Sintés, la violinista Anna Urpina y el dúo de guitarras formado por Roger Tàpies y Ramon Dordal. Han ajustado los precios al máximo —desde 5 a 20 euros las entradas más caras, según el formato instrumental— para un magnífico auditorio de cámara de poco más de 200 localidades. Los programas evitan el repertorio trillado, hay muchas sorpresas y un afán de estrechar lazos con el público a través de encuentros con los artistas más allá del concierto que invitan a disfrutar la música sin etiquetas. En suma, una nueva inyección de vitalidad y energía en tiempos difíciles.

Javier Pérez Senz

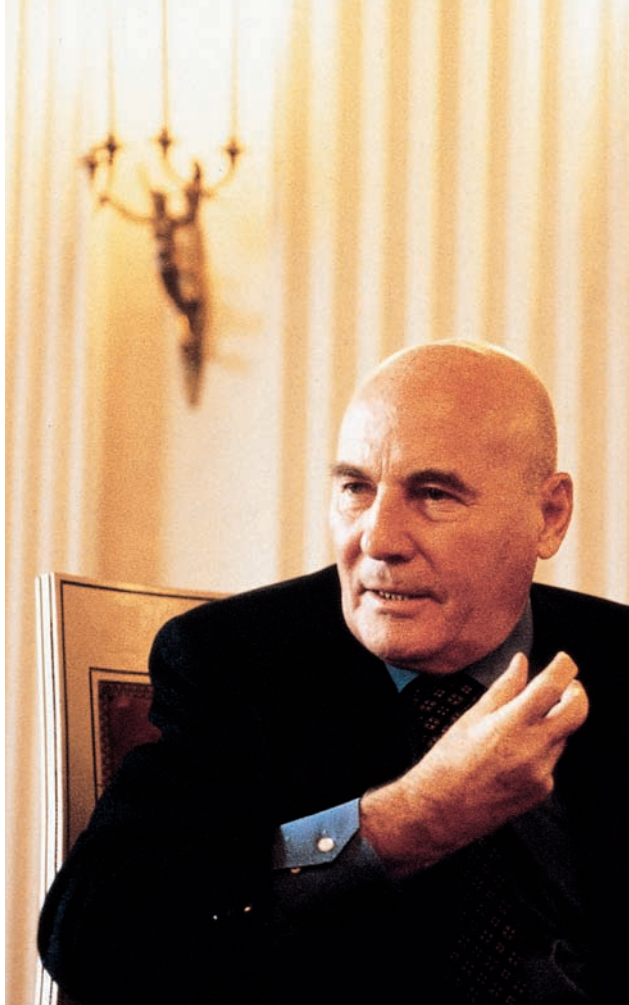
Necrología

HANS WERNER HENZE

Sería muy difícil entender el mapa sonoro del siglo XX sin la obra de Hans Werner Henze (Westfalia, Alemania, 1926-Dresde, 2012), músico capaz de conciliar las peripecias existenciales y artísticas de ese tiempo a través del compromiso estético y personal. Pero hablar del siglo pasado es hacerlo de la modernidad que crece desde la Segunda Guerra Mundial, cuando Henze aparece en la escena musical. Mediada la década de los cuarenta, en Darmstadt se cocinan las teorías que debían determinar la música del futuro. Henze las trabaja en el *Coro de los prisioneros troyanos*, y será de los primeros en abandonarlas al entender que el error está en confundir el procedimiento con el propósito.

Desde ahí surge un prolijo catálogo con diez sinfonías y quince óperas, conciertos instrumentales, canciones, cuartetos de cuerda... que explican la prolija capacidad de quien defenderá una música enriquecida desde la tradición, de Mozart a Mahler, de Stravinski a Hindemith, con influencias del folclore, el jazz, la música popular urbana y las danzas históricas. Todo llama a reunir en derredor un mundo de sorprendente riqueza en el que siempre afloró lo expresivo subordinado a la tonalidad libremente entendida y al fluir interior de las voces (“que pueden ser cantadas como en la música antigua” dirá el propio compositor). *El rey ciervo*, ópera de más de cuatro horas de duración escrita en 1956, es un resumen que hará efectiva la inquebrantable fidelidad al texto poético en uno de los más grandes compositores de ópera del pasado siglo. La voz porque también es el mensaje como demuestra con *Voices*, colección de canciones sobre multiplicidad de acompañamientos en las que se plantean problemas de actualidad: la miseria de la emigración, del racismo, de la intolerancia, la agresión bélica y la suerte de las víctimas.

Para entonces ya se ha revelado el hombre político que en 1968 apoya a la revolución marxista de Cuba y hace bandera con el oratorio *La balsa de la medusa*, homenaje al Che Guevara y estreno prohibido y reprimido con despliegue policial, además de *El Cimarrón*, donde narra la vida de un esclavo negro cubano que escapa de sus opresores. Mientras Henze es internacionalmente reconocido y premiado, un autor que interesará a los más grandes intérpretes: Scherchen, Stokowski, Solti, Barenboim, Bernstein, Maderna, Von Dohnányi, Celibidache y Karajan, por citar sólo a directores. Alguien que extiende el compromiso al afán pedagógico creando el Cantiere Internazionale de Montepulciano, taller



musical para jóvenes.

“Creo en el apasionamiento”, la razón profunda de una obra vivida en Italia, donde residió, y que incluye a España, a la que admiró: “El oscuro sentimiento de la pasión es inherente a mis semejantes españoles, les domina y define su existencia, y nos llena al resto de los europeos de asombro y simpatía. ¿Qué sería de nosotros, los viejos europeos sin la sociedad de nuestros vecinos españoles?”. Al socaire nacen una serie de obras con remate en los *Siete boleros* que le encargará el Festival de Canarias en 2000. De todo ello se habló poco después cuando la Orquesta Nacional de España le dedicó una *Carta blanca* que coincide con la publicación en castellano de su autobiografía *Canciones de viaje con quintas bohemias* y la puesta en escena en el Teatro Real de su última ópera, *L'Upupa*: una música de ambiente limpio y sencillo, vital y tierno. La verdadera despedida de quien tanto luchó y defendió.

Alberto González Lapuente

Chamayou en el CNDM

HOMENAJE A CAGE

Bertrand Chamayou, un pianista descubierto para el público español en el Ciclo de Jóvenes Intérpretes de la Fundación SCHERZO, se presenta en las Series 20/21 del CNDM con un programa en homenaje a John Cage. El francés es uno de los intérpretes más versátiles de su generación, experto ya consumado en un romántico como Men-

delssohn pero también inteligente traductor del universo de ese Cage que al fin ha resultado mucho más que sólo un músico. Para celebrar su centenario, Chamayou trae al Auditorio Nacional un programa que integra una selección de *Sonatas e interludios para piano preparado*, *In a landscape*, *Suite para piano de juguete* y *Child of tree* —una “improvisación con mate-

rial vegetal amplificado”. Un apasionante encuentro con quien ya es un clásico sin dejar de ser nuestro contemporáneo.

Madrid. Auditorio Nacional.
17-XII-2012. Bertrand Chamayou,
piano. Obras de Cage.

Temporada del Liceo

LA FÓRMULA DEL ÉXITO

Barcelona. Gran Teatro del Liceo. 11-XI-2012. Donizetti, *L'elisir d'amore*. Nicole Cabell, Javier Camarena, Àngel Òdena, Simone Alberghini, Eliana Bayón. Director musical: **Daniele Callegari**. Director de escena: **Mario Gas**.



A. Borill

Javier Camarena, Eliana Bayón, Nicole Cabell y Àngel Òdena en *L'elisir d'amore* de Donizetti en el Liceo

BARCELONA El elixir del éxito en ópera es con frecuencia resultado de esta fórmula: una obra bella, conocida, de melodías de esas que uno puede cantar en la ducha (“Una furtiva lagrimaaa...”); una puesta en escena clara, directa, sencilla y que funcione; unos buenos cantantes (si alguno, además, es una revelación, tanto mejor); por supuesto, unos buenos elementos estables, orquesta y coro; por supuestísimo, un buen director musical, como mínimo un maestro concertador de oficio y gesto claros. La función que comentamos estuvo bien, incluso muy bien por lo que hace a los tres primeros componentes de la fórmula. También el coro cumplió bien. La orquesta del Liceo no está en su mejor momento. No le faltaba más que la última tanda de renovaciones (eufemismo, claro está, por despidos). Parece como si la orquesta no fuera lo suficientemente igual a sí misma, no pudiera mantener

su cohesión e identidad. Naturalmente que el contratar a profesores para determinadas funciones no es en principio nada que tenga que perjudicarla, incluso puede beneficiar su nivel. Como en todo, se trata de guardar la proporción. No parece el caso, sobre todo en grupos como los vientos. Un director muy cuidadoso, atento a las entradas, claro de gesto, podría paliar o incluso hacer desaparecer esos desajustes. Pero no fue el caso: Daniele Callegari, muy aplaudido, fue rotundo, expresivo, eligió unos *tempi* muy decididos, elección perfectamente legítima e incluso beneficiosa, gesto visualmente elocuente, pero impreciso, a veces descuidado: mejor director de cantantes que de la orquesta, que anduvo a veces falta de guía.

Pasando a lo excelente: el Nemorino del joven tenor mejicano Javier Camarena, para el público del Liceo una revelación. Voz hermosa, color homogénea en todo el

recorrido, emisión regular, afinación impecable y ni un sobresalto. Hay que decirlo, la esperada aria *Furtiva lagrima* fue cantada, dicha, interpretada tan bien que entusiasmo y conmovió: ni un gramo de ñoñez. La Adina de Nicole Cabell, si no fue revelación, sí fue adecuada y solvente. Muy buena, en lo vocal y en la interpretación del fanfarrón (“gloriosus” hubiera dicho Plauto) sargento Belcore y no le anduvo a la zaga la eficaz comicidad de Simone Alberghini como Dulcamara. El papel de Gianetta no es destacado, pero sus intervenciones son felices si bien interpretadas, que fue lo que hizo Eliana Bayón. Lo dicho, cuidado con la orquesta; y con los directores invitados. Y por lo demás una muy agradable, alegre, optimista función, que es mucho decir con la que está cayendo (también o principalmente sobre la cultura, valor, recordemos, que no lujo).

José Luis Vidal

La Sinfónica de Pittsburgh en alza

MAHLER CON FANTASÍA

Barcelona. Palau de la Música. 25-X-2012. Sinfónica de Pittsburgh. Director: **Manfred Honeck**. Mahler, *Segunda Sinfonía "Resurrección"*.

La inspirada, imaginativa y vigorosa dirección de Manfred Honeck permitió disfrutar novedosos detalles y matices de la escritura mahleriana en una lectura de la *Segunda Sinfonía, Resurrección* minuciosamente planificada y servida por la Orquesta Sinfónica de Pittsburgh con suntuoso sonido. De hecho, la brillantez de la formación estadounidense sorprendió desde los primeros compases por la fuerza y el poderoso relieve orquestal, un punto efectista, pero de innegable atractivo. Desde el absoluto dominio de la partitura, conjugando oficio y no pocas dosis de fantasía, el director austriaco mantuvo un pulso narrativo de extraordinaria fluidez y elocuencia, sin caídas de ten-



MANFRED HONECK

Cottfried Stoppel

sión, deteniéndose en detalles exquisitos de la escritura mahleriana y, de forma muy sugerente, dando especial realce al espíritu popular que anida en no pocos pasajes de esta extraordinaria música. Honeck, un músico fuera de serie, ha conseguido inyectar ilusión y energía renovada a la Sinfónica de Pittsburgh,

elevando su listón de calidad al nivel de las Big Five, y lo está consiguiendo en tiempos de crisis, lo que tiene aún más mérito. Ciertamente, la acústica del Palau de la Música —sala demasiado pequeña para la gigantesca plantilla mahleriana— complicó las cosas. Hubo, pues, mucho impacto, mucho

relieve y excesiva contundencia en muchos pasajes, pero también pudimos apreciar refinamiento, equilibrio y transparencia en el sonido orquestal. Honeck aseguró siempre la tensión dramática, con poderosos contrastes y desbordante expresividad. De las dos solistas vocales, cautivó plenamente la contralto Gerhild Romberger con un canto emotivo, frente a la simple corrección de la soprano Laura Claycomb. El Orfeo Català y el Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana resolvieron su cometido con generosidad, entrega y más cuidado en las dinámicas y los acentos expresivos que en otras ocasiones.

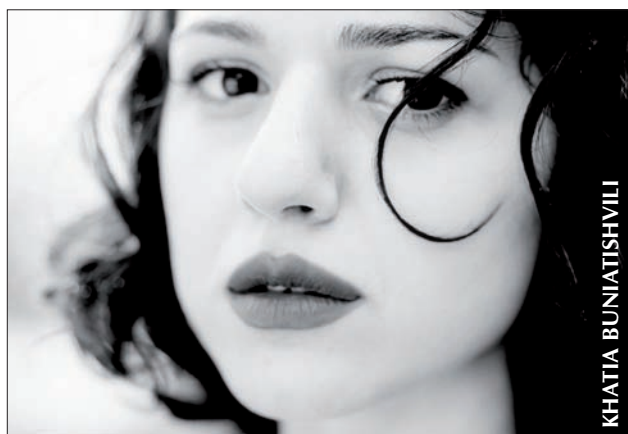
Javier Pérez Senz

Palau 100

EL VIRTUOSISMO MÁS FOGOSO

Barcelona. Palau de la Música. 13-XI-2012. **Khatia Buniatishvili**. Obras de Chopin, Beethoven y Prokofiev.

Cada vez cuesta más llenar las salas, y no sólo en el mundo clásico. Por ello reconforta hablar del éxito de público obtenido por Khatia Buniatishvili en su regreso al Palau. Algo debieron ayudar los precios de las localidades —de 11 a 56 euros— que, sin ser económicos, no alcanzan las dimensiones astronómicas de los conciertos sinfónicos de Palau 100, que pueden llegar a triplicar las cifras apuntadas. El recital de Buniatishvili podía servir de elocuente banda sonora del dossier que esta revista dedicó el mes pasado al fenómeno del virtuosismo y su vigencia en la escena concertística. Gracias a su explosivo virtuosismo, la joven pianista georgiana vive, a sus 25 años, un meteórico ascenso internacional



KHATIA BUNIATISHVILI

Esther Haase

al que no es ajeno la maquinaria publicitaria de Sony, que promociona tanto su talento como su atractivo físico. Y en su tercer recital en Barcelona en poco más de un año (la temporada pasada debutó en los ciclos de Ibercamera y el Auditori), ha vuelto a conquistar al

público jugando con pericia las cartas del virtuosismo más fogoso, tanto en la elección del programa —Chopin (*Balada n.º 4* y *Sonata n.º 2*), Beethoven (*Sonata n.º 23, Appassionata*) y Prokofiev (*Sonata n.º 7*)— como en la manera de defenderlo. Hay una apuesta por el pianismo

de exhibición, y también por la expresividad más directa, pero muchas ideas musicales quedan en un segundo plano porque concentra su munición pianística en los contrastes extremos y en la velocidad de sus dedos. Ofreció un Chopin arrebatado en exceso y un Beethoven muy acelerado, defendidos ambos con gran control del instrumento, poderoso sonido e indiscutible talento, pero en lecturas demasiado caprichosas. Prokofiev sonó con extraordinaria fuerza en sus tremendos contrastes y Buniatishvili, que levantó entusiastas aplausos, ofreció una única propina, el *Sueño de amor*, de Liszt: curiosamente, el lado más lírico y soñador de un rey del virtuosismo.

Javier Pérez Senz

Temporada de la OBC

NO FALTÓ LA DIVA

Barcelona. Auditori. 17-XI-2012. **Marion Cotillard**, actriz; **Xavier Gallais**, actor; **Yann Beuron**, tenor; **María Hinojosa**, soprano. Coros Lieder Càmera, Madrigal y Vivaldi-Petits cantors de Catalunya. Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Director: **Marc Soustrot**. Honegger, *Jeanne d'Arc au bûcher*.

No sólo no faltó la diva, sino que llegó puntual; la orquesta no sólo no tuvo que destrozarse gavotas, sino que tocó muy bien; la cita no era en Palazzo Farnese, sino en L'Auditori barcelonés, lleno de público a rebosar y no menos lleno su gran escenario con cuantiosos medios instrumentales y vocales, declamados y cantados; evidentemente no pusieron *Tosca*, sino que interpretaron *Jeanne d'Arc au bûcher*, el imponente oratorio que Honegger creó en los años treinta del pasado siglo sobre un libreto compuesto *ad hoc* por Paul Claudel. El lector sabrá perdonar esta pequeña broma inicial. La acabamos: pero sí hubo diva, sólo que no cantaba, interpretaba, y de qué manera. La laureada actriz Marion Cotillard (recuerden, Oscar a la mejor actriz por su papel de Edith Piaf en *La vie en rose*) interpretó una Juana de Arco espléndida, dio en el clavo en su encarnación del personaje, fluctuante, y no hay contradicción, entre la



Xavier Gallais y Marion Cotillard en *Jeanne d'Arc au bûcher*

aparente fragilidad externa y la llama interior que la consumió y le dio fuerza hasta que exhaló su último suspiro, esta vez consumida muy físicamente en la atrocidad hoguera a la que llevaron política y religión entrelazadas. En entrevistas, notas y comentarios se ha resaltado que en 1954 y en el Liceu fue nada menos que Ingrid Bergman quien interpretó ese

papel con un teatro lleno hasta los topes. Desde entonces no se había escuchado al menos en Barcelona esta difícil obra. Sería fácil continuar el paralelismo y decir que es ahora Marion Cotillard la responsable de la gran expectativa y la entusiasta acogida de esta interpretación. Pero sería injusto. La partitura de Honegger, a través de los enormes recur-

sos que pone en juego —una orquesta nutridísima, con ondas Martenot, tan apreciadas por el compositor, incluidas, tres recitantes, tres sopranos, contralto, tenor, bajo, coro, con su mezcla de imponentes masas sonoras, cortadas a lo Orff, riqueza tímbrica, reminiscencias de canto gregoriano y, siempre, expresividad y expresionismo— motivaba por sí sola, especialmente si se tiene en cuenta lo raro de su interpretación. Es difícil hablar de versión con semejante masa sonora y tan dispares estilos fundidos. Versión es tocarla bien. Y eso lo hizo, dando pruebas de su buen estado y ductilidad la OBC, sin duda, también, porque estuvo bien dirigida por un Marc Soustrot que no sólo controló, marcó con gesto seguro, sino que logró imprimir dramatismo y mantener unido sin fisuras importantes a ese complejo entramado cuasi escénico y musical que es *Jeanne d'Arc au bûcher*.

José Luis Vidal

Fundación BBVA

CONCENTRACIÓN

Edificio San Nicolás del BBVA. 6-XI-2012. **Ensemble Recherche.** Obras de C. Halffter, Thomalla, Parra, Erkoreka, Rihm y Ferneyhough.

BILBAO El segundo concierto del tercer Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea de la Fundación BBVA en Bilbao tuvo en el Ensemble Recherche a un traductor sensacional de seis obras aparentemente distantes que se vieron unidas por la coherencia de un programa denso, compacto y de tal concentración que casi habría venido bien una mayor brevedad. Roto el hielo con *Antiphonismoi* (1967) de Cristóbal Halffter, los de Friburgo des-

cubrieron en el *Capriccio* (2012) de Hans Thomalla un curioso espíritu lúdico que hace tambalearse a la cuerda (violín, viola y violonchelo) bajo el vuelo discordante de un clarinete que se dirige, poco menos que trastornado, hacia la nada. Toda una revelación la obra *Early Life* (2010) del catalán Héctor Parra, para oboe, piano y trío de cuerdas, que aborda el tema del origen de la vida en nuestro planeta desde su posición de debilidad dentro de un cosmos

“violentamente moldeado por las fuerzas de la física”.

Desde ahí, el paso a la sensación opresiva y asfixiante que plasma en música de una forma muy gráfica, acotando los límites de los registros de los instrumentos, Erkoreka en *Kaiolan* (2010) fue del todo natural. Y después, la mirada al pasado de Wolfgang Rihm en la primera *Fremde Szene* (1982), en su renovación de la poética schumanniana desde aquello que se ha lla-

mado Nueva Simplicidad, contrastó con la abrupta y extraordinaria dificultad de las partituras de esa Nueva Complejidad representada aquí por Brian Ferneyhough, cuyo *Liber Scintillarum* (2012), que se estrenaba en España, culminó el concierto sin que sus innumerables detalles instrumentales y sus caóticos desarrollos negasen lo más mínimo sus aspiraciones expresivas.

Asier Vallejo Ugarte

LXI Temporada de la ABAO: *Tutto Verdi*

SENZA LUCE

Palacio Euskalduna. 27-X-2012. Verdi, **Un giorno di regno.** Dalibor Jenis, Paolo Bordogna, Irina Lungu, Silvia Vázquez, Antonino Siragusa, David Soar. Coro de Ópera de Bilbao. Sinfónica de Navarra. Director musical: **Alberto Zedda.** Director de escena: **Pier Luigi Pizzi.** Director de escena de la reposición: **Massimo Gasparon.** Producción del Teatro Regio di Parma.



E. Moreno Esquivel

Escena de *Un giorno di regno* de Verdi en la temporada de la ABAO en el Palacio Euskalduna

BILBAO Se representa muy poco *Un giorno di regno*, y es seguro que aún se representaría menos si no llevase la firma de Verdi.

Obra simpática, alegre y juvenil, de aromas marcadamente rossinianos y muy plegada a las convenciones bufas de la época, presenta una trama en exceso enrevesada, unos personajes de inane entidad dramática y, hay que decirlo, una música un tanto simplona y ayuna de eso que ahora solemos entender por personalidad verdiana. Puede sorprender que estemos sólo a unos meses de *Nabucco*, pero el camino hasta *Falstaff*, su otra ópera cómica, es aún muy largo, nada menos que de cincuenta y tres años.

De la pequeña historia de *Un giorno* apenas merece la pena recordar el fracaso de su estreno en la Scala de Milán (septiembre de 1840),

su temprana llegada a otras ciudades italianas, el rescate llevado a cabo por Alberto Zedda hacia 1963 y la reciente apuesta de Parma por ponerla en valor con una producción de Pier Luigi Pizzi estrenada a finales de nuestros años noventa. Vista esa misma puesta en escena en Bilbao, destacaremos de ella su equilibrio, su funcionalidad y su factura clásica, pero no podemos hablar de dinamismo o de verdadera comicidad, acaso porque ello implicaría superar los estrechísimos límites del libreto de Felice Romani. Como tantas veces, es difícil calibrar dónde acaba la responsabilidad del director de escena y dónde empieza la de los cantantes, que apenas dieron color a unos personajes ya de por sí deslucidos e incoloros. La excepción fue Paolo Bordogna, un barítono de voz un tanto opaca que can-

ta con propiedad y se mueve estupendamente en roles cómicos como el del Barone di Kelbar. Después, Irina Lungu fue una Marchesa anodina en escena pero musicalísima, con frases maravillosamente delineadas y un abandono lírico muy cautivador. Silvia Vázquez, de canto intencionado, voz más anónima y agudos ocasionalmente estridentes, Dalibor Jenis, sólido aunque no siempre estilista, y Antonino Siragusa, que parece haber perdido frescura por arriba, completaban el reparto con una corrección que tiraba hacia la medianía, hacia lo gris.

Por supuesto, se escuchó con gran respeto a Alberto Zedda, que mantiene a sus ochenta y cuatro años una actividad a todas luces admirable. Siendo parte de la historia de la interpretación de la música rossiniana, no sor-

prende que tratase de revelar lo muy presente que está la estela del gran Gioachino en esta obrita del joven Verdi, pero no ha habido consenso a la hora de valorar su labor en el foso del Euskalduna: para unos consiguió no frivolizar una música que se presta a la trivialidad, para lo cual puso orden, limpieza y buen gusto casi en cada compás de la partitura; para otros anduvo falto de chispa y vivacidad, con unos *tempi* algo plácidos que restaron fluidez al desarrollo de la comedia. Quizás aquí podamos sumarnos a las razones de los unos y de los otros, y explicaremos así por qué, aunque todo sonó más o menos en su sitio (obviaremos los desajustes del coro), este *Giorno* nos acabó llegando con una luz tenue, débil y hasta evanescente.

Asier Vallejo Ugarte

scherzo

Temporada de la OCG

ILUMINACIONES

Auditorio Manuel de Falla. 26-X-2012. **Sian Winstanley**, soprano. Orquesta Ciudad de Granada. Director: **Harry Christophers**. Obras de Haydn y Britten. 16-XI-2012. **Piotr Wegner**, violín. OCG. Director: **Péter Csaba**. Obras de Mendelssohn y Chaikovski.

GRANADA Vuelta a Granada de dos directores. El 26 de octubre Harry Christophers, principal director invitado y de los más fieles en los últimos años, junto al actual director musical de la orquesta granadina, Andrea Marcon. Y el 16 de noviembre Péter Csaba, un agradable descubrimiento de la pasada temporada. El primero de los conciertos reseñados se inició con la *Sinfonía n.º 26 "Lamentación"*, de Joseph Haydn, que aprovecha temas musicales de una Pasión medieval y de las Lamentaciones de Jeremías. Destacó la intervención de Eduardo Martínez al oboe en el segundo movimiento. El

concierto terminó con la brillante *Sinfonía n.º 100 "Militar"*, que con su música turca produjo el mismo efecto enervante en el público granadino que en su estreno londinense hace más de doscientos años. En medio del monográfico haydniano, que integraron igualmente las oberturas del otoño y el invierno del oratorio *Las estaciones* y el aria *Auf Starkem Fittiche* de *La creación*, se introdujo el ciclo de *Les illuminations* de Britten sobre poemas de Rimbaud para soprano y cuerdas. Christophers, como Hogwood, año otro habitual de la orquesta granadina, demuestra que los criterios historicistas no

están reñidos con la modernidad. De hecho, su traducción de la obra de Britten resultó lo más conmovedor de la jornada, espléndidamente asistido por la voz de la soprano galesa Sian Winstanley, que se enmarca en esa tradición británica de excelentes intérpretes vocales de obras en francés.

El 16 de noviembre, bajo la dinámica dirección de Csaba, la Orquesta Ciudad de Granada interpretó el *Concierto para violín* de Chaikovski, con Piotr Wegner como solista, y la *Sinfonía n.º 3 "Escocesa"* de Mendelssohn, obras ambas resultantes de sendos viajes vacacionales de sus autores. La elec-

ción de Piotr Wegner como solista del concierto de Chaikovski continúa una inteligente política que conjuga la presencia de nuevos o consagrados valores del panorama internacional con la de miembros de la plantilla de la orquesta, no siempre en desventaja de estos últimos. Wegner se mostró algo inseguro en un primer movimiento endiablado virtuosístico, más dueño de la situación en la lírica Canzonetta y con extraordinaria bravura en el Allegro vivacísimo final. Excelente interpretación de la orquesta en la *Escocesa* de Mendelssohn.

Joaquín García

Ciclo de la OSG

RUSOS Y GALLEGOS

Palacio de la Ópera. 26-X-2012. **Luis y Víctor del Valle**, pianos. Sinfónica de Galicia. Director: **Guillermo García Calvo**. Obras de Vila, Poulenc y Stravinski. 2-XI-2012. OSG. Director: **Dima Slobodeniouk**. Obras de Chaikovski, Liadov y Musorgski. 9-XI-2012. **Eldar Nebolsin**, piano. OSG. Director: **Rubén Gimeno**. Obras de Buide y Chaikovski. 16-XI-2012. **Arabella Steinbacher**, violín. OSG. Director: **Jesús López Cobos**. Obras de Chaikovski.

LA CORUÑA Con la excepción de Poulenc, los cuatro conciertos de la Sinfónica que comentamos se dedicaron a la música rusa y a dos compositores gallegos. Esta temporada gira en torno a la obra orquestal —con solista o sin solista— de Chaikovski. En el primer concierto, la obra de Eligio Vila, de carácter tradicional, fue acogida con benevolencia por el público. Gustaron de modo especial los hermanos del Valle en el precioso *Concierto para dos pianos*, de Poulenc; completó el programa *El beso del bada*, de Stravinski, brillante collage con temas de su admirado Chaikovski; excelente trabajo del joven director García Calvo, que fue muy aplaudido. Para el siguiente concierto, estaba

previsto el veterano Dimitri Kitaienko; pero hubo de ser sustituido por el joven Slobodeniouk que pertenece a una estupenda generación de directores emergentes. Su preciosa lectura de la *Primera Sinfonía* de Chaikovski fue incluso superada por una versión soberbia de los *Cuadros de una exposición*, de Musorgski, en la orquestación de Ravel. El poema sinfónico *Baba Yaga* de Liadov queda pendiente de ser escuchado en su integridad (la duración de unos doce minutos se redujo a cuatro). Rubén Gimeno, otro joven director que hizo sus primeras armas en la Sinfónica de Galicia, realizó una notable versión del *Concierto n.º 2*, para piano, de Chaikovski, donde brilló el talento de Nebolsin, quien hubo de



GUILLERMO GARCÍA CALVO

conceder un bis: la transcripción por Liszt del último lied de *La bella molinera* de Schubert; *Antiphones* es una notable obra del compositor gallego Fernando Buide, otro más entre los notables creadores galaicos que están surgiendo incontenibles debido

a su talento. Se completó el acto musical con una versión de la *Segunda Sinfonía* de Chaikovski que fue muy aplaudida aunque no alcanzó las excelencias interpretativas de la obra concertante. Otra solista, la alemana Arabella Steinbacher, suscitó el entusiasmo del público con el célebre *Concierto para violín*, del compositor ruso; también hubo de ofrecer un bis que en este caso fue el Largo de la *Tercera Sonata para violín solo*, BWV 1005, de Bach. Soberbio, López Cobos en la concertación y en un magnífico *Capricho italiano*, cuyo nivel no se alcanzó en la *Cuarta Sinfonía*, también de Chaikovski, que resultó demasiado estridente.

Julio Andrade Malde

Díptico contrastante

EMOCIÓN CONGELADA

Teatro Real. 6-XI-2012. Dallapiccola, **Il prigioniero.** Puccini, **Suor Angelica.** Deborah Polaski, Georg Nigl, Donald Kaasch, Julianna di Giacomo, Marina Rodríguez-Cusí Itxaro Mentxaca, Auxiliadora Toledano. Director musical: **Ingo Metzmacher.** Director de escena: **Lluís Pasqual.** Escenografía: Paco Azorín.

MADRID A poco de empezar la representación de *Suor Angelica* la luz de la emotividad irrumpió en escena: la voz bien timbrada, corpórea y clara de la soprano norteamericana Julianna di Giacomo inundó el espacio cantando generosa y fluidamente el arioso *I desiderii sono i fiori dei vivi*. Un instante que marcó el curso de un espectáculo hasta entonces más bien anodino, de rigurosos planteamientos intelectuales pero, en general, falto de vibración humana, algo curioso cuando lo que se ventila son sentimientos, creencias, condenas y torturas. Cuestiones morales básicas.

Parece algo extraño este doblete de una obra construida sobre las técnicas seriales, aunque aligeradas y combinadas con elementos pertenecientes a la lírica y al acervo popular italiano, y otra del más encendido verismo, pero edificado sobre una estructura musical continua engarzada con suma delicadeza compositiva. Aunque el maridaje no deja de tener su razón de ser si nos atenemos al hecho de que sus respectivos protagonistas, el conturbado prisionero y la febril monja, son víctimas de una sociedad represora. Lluís Pasqual ha unido una producción parisina ya algo antigua de la obra de Dallapiccola con otra más reciente de la de Puccini creada en colaboración con el Liceo. Una pena que no se haya empleado para ésta la tan hermosa de Ronconi, encargada por el Real y la Scala.

Todo tiene su razón de ser: decorado único, una suerte de enorme jaula con forma de campana —probablemente alusiva a la gigantesca Roelandt, cuyo tañido era famoso en la Flandes de Felipe II, y a las del conven-



Georg Nigl y Deborah Polaski en *Il prigioniero* de Luigi Dallapiccola



Auxiliadora Toledano y Julianna di Giacomo en *Suor Angelica*

to—, un reducto constituido por esos barrotes que enclaustran y cierran. La

acción, en una época indeterminada, discurre congelada, sin asomo de emoción.

La angustia del Prisionero, la omnipresencia del Carcelero/Inquisidor, la crueldad que supone su ejecución tras haber entrevisto la libertad, el drama de la monja maltratada, la miserable actitud de su tía, el milagro final, que aquí no se hurta, requieren unas mayores temperatura y tensión.

Dentro de este planteamiento cartesiano y ordenado tuvimos al menos la animación de una orquesta que en algunos momentos refulgió con vigor y que, sin embargo, sonó con la adecuada delicadeza durante muchos compases. Las refinadas texturas, el flujo melódico pucciniano tuvo excelente traductor en Metzmacher, un director muy sólido pero capaz de hacer un piano y frasear con elocuencia. Del foso provinieron los mejores minutos de una producción que tuvo, volvemos al principio, en Di Giacomo su mejor elemento, a despecho de ciertas estridencias en las notas más agudas.

Georg Nigl fue un matizado Prisionero, aunque su timbre baritonal sea más bien descolorido y sus pianos rezumen mucha gola. Kaasch dio prestancia a su doble cometido con una voz ya algo añosa de tenor lírico-ligero. Bien la veterana soprano Polaski como madre conturbada; no tanto como Zia Principessa, que pide un contralto o una mezzo consistente para sus categóricas respuestas a *Suor Angelica*. El equipo de monjitas funcionó a satisfacción. El Coro, sobre todo el femenino, evidenció su calidad, pero en la obra de Dallapiccola las dificultades de la escritura se hicieran notar. Hubo un director interno para las primeras singladuras.

Arturo Reverter

Temporada de la OCNE

VA DE SOLISTAS

Madrid. Auditorio Nacional. 19-X-2012. **Joshua Bell**, violín. Orquesta Nacional de España. Director: **David Afkham**. Obras de Beethoven, Bruch y Strauss. 28-X-2012. **Anne Gastinel**, violonchelo. ONE. Director: **Pablo Heras-Casado**. Obras de Webern, Haydn y Brahms. 11-XI-2012. **Ángel Luis Quintana**, violonchelo. ONE. Director: **George Pehlivanian**. Obras de Tan, Baños y Williams. 17-XI-2012. **Boris Berezovski**, piano; **Manuel Blanco**, trompeta. ONE. Director: **Josep Pons**. Obras de Mozart, Haydn, Chaikovski y Debussy.

Hoy queremos centrar esta breve crónica mensual de la ONE en los solistas que han ocupado su podio en los últimos 30 días. El joven trompetista Manuel Blanco es ya un virtuoso, como desde hace tiempo nos viene demostrando desde su atril. Ahora ha evidenciado en su interpretación del *Concierto* de Haydn que es además un músico de altura. Sonido muy bello y puro, legato, respiración medida, fraseo y ductilidad son sus señas. Su versión fue elegante, precisa y muy bien cantada. En el bis, un tango de Piazzolla, tocado con otro instrumento, puso de manifiesto gran finura de matices.

En la misma sesión de 17 de noviembre el pianista Boris Berezovski mostró pulcra y un buen sentido del

canto lírico en el *Primero* de Chaikovski, aunque sus octavas fueron confusas y su fraseo entrecortado en ocasiones. Dos chelistas evidenciaron sus virtudes. Por un lado la francesa Anne Gastinel tocó el *Concierto en do mayor* de Haydn con un refinamiento exquisito, un fraseo largo y equilibrado y un sonido terso e igual. Un poco fría. Muy bello su bis, una zarabanda bachiana. El primer atril de la Nacional, Quintana, dio excelente y musical cuenta, con su chelo amplificado, del *Concierto Tigre y dragón* de Tan Dun, una partitura epidérmica y efectista, cargada, como todas las de la misma cinematográfica sesión extraordinaria de 11 de noviembre, de *ostinati* y rítmica un tanto pedestre.



DAVID AFKHAM

Julian Luebbert

El violinista Joshua Bell, eficaz y afinado, tocó el *nº 1* de Bruch sin un fallo y sin recurrir a redundantes edulcoramientos. Tuvo adecuado apoyo, es cierto, en la ONE y Afkham, joven director de

indudable valía, de técnica segura, que si las cosas fueran de otra manera en este país sería hoy titular de la orquesta. Hizo *Una vida de héroe* de Strauss con mucha firmeza. La misma que mostró Heras-Casado para traducir el *Cuarteto con piano nº 1* de Brahms en el arreglo de Schoenberg. Por su parte, Pons volvió a exponer su visión bien asentada, no siempre transparente, de *El mar* de Debussy, partitura que substituyó, por la huelga, a la anunciada *Sinfonía de cámara op. 9* de Schoenberg. Y Pehlivanian exhibió su fachenda y facilidad de comunicación en el programa fílmico con brillantes interpretaciones de la música de Williams.

Arturo Reverter

Ciclo de la ORTVE

TRES SENSIBILIDADES

Madrid. Teatro Monumental. 19-X-2012. **María Espada**, soprano; **Klemens Sander**, barítono. Coro y Sinfónica de Radio Televisión Española. Director: **Carlos Kalmar**. Brahms, *Réquiem alemán*. 26-X-2012. OSRTVE. Director: **Enrique García Asensio**. Obras de Ginastera, Guridi, J. Turina, Copland y Fernández. 2-XI-2012. **Alberto Rosado**, piano. OSRTVE. Director: **Marc Soustrot**. Obras de Duruflé, J. M. López, Fauré y Roussel.

Carlos Kalmar restituyó la solidez del imponente edificio sonoro que es *Un Réquiem alemán*, barnizado esta vez con su solvencia y entusiasmo. Muy despierto, dio un adecuado relieve a las introducciones de los fragmentos 1 y 2, y a muchas frases sueltas durante el devenir de la obra, y potenció bien las repetidas escaladas a la luz, con su polifonía reinante. En otros momentos se enfrascó en una batalla decibélica que no acabó de casar con la dimensión más serena y reflexiva de la obra, sin especial unión. El coro perfiló bien

el *nº 4*, por ejemplo, y a menudo se vio enfrentado a testaturas que muerden como bulldog. La tímbrica fue a veces un poco agresiva, pero la belleza de la obra sí estuvo presente en la sublimidad del continuo juego de ecos polifónicos. Cuidada línea vocal en los dos solistas, él con alguna deficiencia en los agudos y ella con el plus de la delicadeza.

A priori me parecía García Asensio un director cercano a Guridi, del que ofreció las *Diez melodías vascas* en un programa de corte nacionalista. En ellas se funden las más diversas poéti-

cas: el impresionismo francés, testigo de su formación con D'Indy, el neoclasicismo de tantos trazos, e incluso el Barroco (*De ronda II*), con su división entre solistas y ripieno. Como tales, las melodías son perfectas en su gracia, pero además Guridi las ha vestido con ropaje magistral. La orquesta, en alguna ocasión sutil, se atuvo al buen control técnico del director. Pero a éste le faltó cierto estro poético en *Amorosa II* y de sensibilidad en *Elegíaca*.

Por su parte, Ginastera es un constructor supremo, cuya *Pampeana nº 3* deja

entrever siempre su rico dibujo melódico y polifónico, y el arrullo de sus timbres. De eso trató el Adagio inicial en manos de Asensio, muy cuidado, cual una selva de sonoridades sugestivas, aunque luego se le fueran las manos en unos *tutti* sazonados en exceso.

La sorpresa, aunque intuida, vino de la mano del delicado Marc Soustrot, vívido organizador de los mudables perfiles de *Baco y Ariadna* de Roussel y gran perfumista en *Pelléas y Mélisande* de Fauré.

J. Martín de Sagarmínaga

Las noches del Real

ESFUERZO Y PASIÓN

Madrid. Teatro Real. 16-XI-2012. **Matthias Goerne**, barítono. Sinfónica de Madrid. Director: **Teodor Currentzis**. Mahler: *siete Lieder de Des Knaben Wunderhorn*, *Sinfonía nº 1*.



Javier del Real

Matthias Goerne y Teodor Currentzis en el Teatro Real

He aquí un concierto defectuoso, con fallos, con importantes limitaciones técnicas que, sin embargo, emanó emoción a raudales, hasta el punto de encender a un público que no llenó la sala pero que se mostró entusiasta. No era para menos. En primer lugar por la prestación arrebatada del cantante, que recreó con mucha pasión, de manera febril, un puñado de lieder del ciclo del *Muchacho de la trompa maravillosa*.

Goerne conoce el estilo, trabaja un alemán muy rico de acentos e inflexiones, matiza hasta donde puede, contrasta y se entrega sudorosamente, a veces en medio de espasmódicos movimientos. Conecta bien con el respetable a pesar de su timbre nada noble, su emisión engolada, su estrechez en la zona aguda, opaca, esforzada, en ocasiones feamente abierta, y sus falsetes. Las notas inferiores son poco audibles; y eso que el desgarrado Currentzis controló sabiamente las dinámicas con pianísimos muy interesantes y una calidad sonora

más que aceptable. Sin perder de vista que la mayoría de las piezas son hijas del folclore y adoptan un tono ciertamente rústico.

Goerne se transmutó en algunos instantes, como en *Urlicht* —muy apurado no obstante en la zona superior— o *Der Tamboursg'sell*, donde se ahogó en los graves. También pareció evadirse de este mundo el director en algunos pasajes de la *Sinfonía Titán*, en los que se extasió quizá demasiado, como en toda la introducción del primer movimiento, que alargó desmesuradamente. Marcó bien, sin batuta y con brazos desganchados, el ritmo acentuado del Scherzo, pintó con adecuada mano la escena luctuosa del Adagio y desplegó todo el arsenal efectista en el Finale, donde ralentizó a base de bien las secciones más líricas y pisó el acelerador en los compases más bombásticos, frecuentemente emborronados. La orquesta rayó a buen nivel, aunque los metales no tuvieran su día.

Arturo Reverter

MISSION
CECILIA BARTOLI

SINGS THE MUSIC OF
AGOSTINO STEFFANI
I BAROCCHISTI · DIEGO FASOLIS
A film by Olivier Simonnet

CECILIA BARTOLI
MISSION

Cecilia Bartoli interpreta las arias de su nuevo proyecto discográfico "Mission" desde diferentes espacios del Palacio de Versalles.

1 DVD / 1 BLU-RAY
CECILIA BARTOLI
JAROUSSKY / I BAROCCHISTI / FASOLIS
OLIVIER SIMONNET, DIRECCIÓN CINEMATográfica

AHORA TAMBIÉN DISPONIBLE
UNA SELECCIÓN DE SU DISCOGRAFÍA
A UN PRECIO ESPECIAL
pregunta en tu tienda de discos

fnac
www.fnac.es

DECCA
UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC GROUP
UNIVERSAL CLASSICO SPAIN
Disponibile en iTunes

También disponible en formato digital: www.universalclasico.es

Ciclo de la ORCAM

MAESTRÍA

Madrid. Auditorio Nacional. 29-X-2012. Elisandra Melián, soprano; Marie-Claude Chappuis; mezzo; Alfredo García, barítono. Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. Director: **Michel Corboz**. Obras de Poulenc y Duruflé.

Si bien en este concierto fue el Coro de la Comunidad el gran protagonista, no hay que dejar de lado otros mimbres que completaron un excelente concierto.

Al mando de todos la veteranía del director suizo avezado especialmente en estas obras francesas de ámbito religioso. Su conocimiento y su maestría fueron evidentes, porque Corboz tiene el secreto de aunar, de fusionar coro y orquesta en la creación de una atmósfera sonora común que transporta. Así resultó en el *Stabat Mater* de Francis Poulenc, en el que brillaron los timbres en el coro, junto con la delicadeza y plenitud obtenidas en la interpretación global de la obra, con nota distinguidísima para los contrastes y plenitud exhibidos en el *Quando corpus* de cierre.

Aunque el *Réquiem* de

Duruflé tiene otro concepto sonoro, no hubo fisuras tampoco en su interpretación. Hubo unción nuevamente y perfecto acoplamiento de los elementos musicales intervinientes. El expansivo *Kyrie* resultó expuesto en espléndida alabanza y de forma superlativa, como lo fue especialmente el pasaje del “Liberatas” en el fragmento siguiente, *Domine Jesu Christe*. También excelsos el pasaje del “Hostias” y el “Hosanna” en el *Sanctus*. Con todo, quedaba por venir la perfección asombrosa de la mezzo Chappuis en el *Pie Jesu*, que fue cantado y sentido de forma que pareció inigualable. Orquesta, coro y público aplaudieron fervorosamente a Corboz, y el coro, con comparecencia de sus directores, fue vitoreado de modo distinguido.

José A. García y García

Isabel Rey celebra el aniversario de su carrera profesional

25 AÑOS DE SERIEDAD

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 7-XI-2012. **Isabel Rey**, soprano. Coro del Teatro de la Zarzuela. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director: **Cristóbal Soler**. Obras de García Abril, Marco, Falla-Halffter, Barbieri, Turina, Guridi, Luna, Soutullo y Vert y Moreno Torroba.

La carrera de Isabel Rey es un ejemplo de profesionalidad, honestidad y buen hacer. Lo han comprobado en la Ópera de Zúrich, donde ha protagonizado hasta rarezas como *Königskinden* de Humperdinck. El programa elegido demostraba claramente la sensibilidad de la cantante valenciana, que quiso celebrar su cuarto de siglo profesional en el escenario donde se presentó en *Idomeneo* en 1991. Se abrió con el estreno de la versión orquestal de las *Canciones de la Floresta* de García Abril, muy expresivas en su nuevo formato, que eviden-

temente potencia su directo lirismo. La orquesta abordó luego en solitario *Mysteria* de Tomás Marco por su 70 cumpleaños, un premio Gaudemus de 1971 que demostró haber envejecido muy bien. La primera parte se cerró con una sensible y variada lectura de las *7 canciones populares* de Falla, en la cuidada orquestación de Ernesto Halffter, con particular acierto en la *Asturiana* y la *Nana*. La segunda parte, centrada ya en la zarzuela, nos reveló a la coqueta (e infrecuente) *Margot* de Turina, la delicada *Mirentxu* de Guridi o la belcantista

Liceo de Cámara

CONTRASTES

Madrid. Auditorio Nacional. 25-X-2012. **Jan Söderblom**, violín; **Tuulia Ylönen**, clarinete; **Marko Ylönen**, violonchelo; **Arto Satukangas**, piano. Obras de Bartók, Sallinen, Stravinski y Messiaen.

Después de tambalearse al borde mismo del precipicio, el Liceo de Cámara —columna vertebral de la actividad madrileña en la especialidad— ha conseguido llegar a su XXI edición, iniciada precisamente con el concierto que se recoge. Ha habido que renunciar al excelente libro-programa característico del ciclo, pero la calidad de la propuesta, consistente esta temporada en dieciséis conciertos, se mantiene. Todas las sesiones se acogen, como explicó el propio Luis Gago, director artístico del Liceo, en la bienintencionada pero acaso innecesaria presentación hablada que se anuncia para todas las veladas, al título de la obra de Bartók que abría esta sesión.

El programa inicial presentaba ciertamente acusa-

dos y enriquecedores contrastes, al tiempo que mantenía una atractiva coherencia. La obra de Bartók compuesta para Benny Goodman sonó animadamente rítmica; tan sólo la sonoridad un punto estridente del clarinete empañó el conjunto. Lúdica, irónica y animada la stravinskiana suite de *La historia del soldado*. En la breve *Elegía por Sebastian Knight* el violonchelista evidenció una tímbrica muy rica. Por fin, el plato fuerte, constituido por el *Cuarteto para el fin de los tiempos* de Messiaen, mereció una lectura dominante en el aspecto técnico y transida de sentido en el plano conceptual.

Excelente despegue, en suma, del XXI Liceo de Cámara.

Enrique Martínez Miura



ISABEL REY

Duquesa de *Jugar con fuego* de Barbieri. Pero el momen-

to más arrebatado del concierto fue, sin duda, cuando la soprano se lanzó con la Concha de *El niño judío* de Luna y su inefable *De España vengo*.

Cristóbal Soler dio muestras de gran complicidad con la solista, y la Orquesta de la Comunidad de su versatilidad para saltar rápidamente de un estilo a otro. La participación del Coro Titular del Teatro de la Zarzuela permitió dar realce a varias de las páginas de nuestro género que habitualmente quedan algo deslucidas.

Rafael Banús Irusta

Ibermúsica

DEL PIANO ENCANDILADOR

Madrid. Auditorio Nacional. 22-X-2012. Evgeni Kissin, piano. Obras de Haydn, Beethoven, Schubert y Liszt.

Es un placer volver a escuchar un recital del ex niño prodigio Evgeni Kissin. Ahora tiene 41 años y sale al hemisferio como siempre: serio, impávido, sin mover un músculo, muy tieso, pálido; como ausente. Pero de eso, nada. En cuanto se sienta comienza a desplegar una energía irrefrenable y a realizar un despliegue técnico de impresión. Sus virtudes, atesoradas desde la infancia, han acrecido lógicamente. Continuamos admirando su sonido terso y redondo, carnoso, muy bello, su exquisito fraseo, su amplio juego dinámico, su legato sutil. Es artista que mantiene en todo momento un control admirable y que

alcanza las mayores proezas sin inmutarse.

Fue esplendorosa la interpretación de la *Rapsodia n.º 12* de Liszt, una demostración de poder y energía, que tuvo una exposición casi milagrosa, con sólo muy ocasionales roces. Contrastó los distintos pasajes magistralmente, con tanta elocuencia que puso al público en pie al cerrar un concierto que había comenzado con una preciosista y elegante *Sonata n.º 59* de Haydn y continuado por una bien medida *Sonata n.º 32* de Beethoven, en la que echamos de menos algo más de dramatismo en el Allegro y una mayor aquilatación y diferenciación del ritmo en las variaciones de la



EVGENI KISSIN

Sasha Gusov

zístico más acusado, un *tem-po* más vivaz habrían sido convenientes.

Pero Kissin es un artista contemplativo, que antepone la reflexión e incluso el toque poético a la inquietud. Por eso a los estupendamente tocados *Impromptus* de Schubert, dos de la *Op. 90* y dos de la *Op. 142* les faltó una dimensión romántica de más vuelo, aun cuando quedáramos encandilados con su elegante fraseo. Tres propinas cerraron una noche apoteósica: Los *Campos Eliseos* de Gluck en arreglo de Sgambatti y dos páginas de Liszt, un *Estudio* y una versión de *La trucha* de Schubert.

Arturo Reverter

La Filarmónica

BUEN ARRANQUE DE CICLO

Madrid. Auditorio Nacional. 18-XI-2012. Measha Bruegggosman, soprano. Sinfónica de la WDR de Colonia. Director: Jukka-Pekka Saraste. Obras de Sibelius, Strauss y Beethoven.

El concierto inaugural del nuevo ciclo organizado en Madrid por La Filarmónica, Sociedad de Conciertos, dejó una muy buena impresión al numerosísimo público asistente a la Sala Sinfónica del Auditorio Nacional de Madrid. La Orquesta Sinfónica de la WDR de Colonia y su titular, Jukka-Pekka Saraste, interpretaron un programa a gusto de todos los paladares. El director finés posee una estupenda formación técnica, demostrada en el buen control de los timbres y en la detallada construcción de los *crescendi* (*Las oceánidas* de Sibelius). Su expresión es franca y enérgica, aunque a veces peca de inflexibilidad (*September* de *Las 4 últimas canciones*, por ejemplo), de indolencia (conclusión del Andante con moto de la *Quinta* de Beethoven) o de

excesiva austeridad (Finale de la misma obra). Saraste tiene querencia por los *tempi* rápidos pero maneja con inteligencia las tensiones, generando a veces un intenso dramatismo (primer tiempo de la *Quinta*). La agrupación alemana posee una sección de cuerda excelente, cremosa, empastada, muy atractiva..., con unos contrabajos más que notables (estupendos los *spiccatti* del tercer movimiento de la *Sinfonía* de Beethoven). El primer violín, además, derrocha musicalidad, belleza de sonido e intimidad poética en *Beim Schlafengehen*. A pesar de algunos contratiempos indeseados (como las imprecisas flautas en la introducción del poema sinfónico de Sibelius y los broncos ataques del metal en la mencionada tercera canción straussiana o en el primer tiempo

de la *Quinta*), los grupos de viento son más que eficaces.

La bella Measha Bruegggosman posee una voz de soprano muy lírica, casi lírico-ligera, de volumen moderado, especialmente en el débil extremo grave de su tesitura, que Saraste no siempre supo sacar a flote al descuidar el equilibrio entre orquesta y cantante en *September* e *Im Abendrot*. El timbre de la afrocanadiense es hermoso, cálido y delicadamente sombrío, su *vibrato* generoso, el *fiato* —aunque no sobrado— suficiente y el *legato* justo. Sus interpretaciones son muy físicas (canta descalza) y su fraseo es a veces sensual (envolventes los dos últimos versos de *September*). En más de una ocasión, gracias a sus ondulantes procesos dinámicos, Bruegggosman nos hizo olvidar a los presentes la

excesiva premura de la batuta. Una interesante artista, sin duda.

Orquesta y director agradecieron las ovaciones del final del concierto regalando al respetable una bella y bien planificada Obertura de *Lohengrin*, siempre dentro de los parámetros estéticos manejados por Saraste y solamente aquejada de un postclímax un poco desinflado.

Lo dicho, un buen arranque de ciclo. Las próximas citas son también de mucho interés: Matsuev y Gergiev con la Orquesta del Mariinski (en enero), Volodin y Nott con la Sinfónica de Bamberg (en febrero), Lehman y los Deutsche Kammer Virtuosen Berlin (en abril), Zukerman (en mayo) y Gatti con la Orquesta Nacional de Francia (en junio). Iremos informando...

Jesús Trujillo Sevilla

Universo Barroco

LECCIÓN DE PUNDONOR Y LECCIÓN DE MÚSICA

Madrid. Auditorio Nacional. 28-X-2012. Karina Gauvin, Sonia Prina, Topi Lehtipuu, Delphine Galou, Matthew Brook, Romina Basso, Delphine Galou. Il Complesso Barocco. Director: **Alan Curtis.** Haendel, *Rodelinda* (versión de concierto).

En el intermedio de la *Rodelinda* haendeliana que dirigía Alan Curtis, Antonio Moral, director del Centro Nacional de Difusión Musical, subió al escenario para anunciar que Sonia Prina, en el rol protagonista de Bertarido, se encontraba indispueta y sus arias serían asumidas por Delphine Galou (Unulfo) y Romina Basso (Eduige). La mezzosopran milanesa no se resignó a tirar la toalla: a pesar de sus problemas físicos, aguantó hasta el final y lo cantó todo. Fue una lección de pundonor. Pero no hubo lección de música por su parte. Haendel concibió ese papel para el castrato Senesino, uno de los más grandes cantantes de la

Historia, y Prina, por mucho que trabaje con los mejores directores barrocos, es una cantante limitada. Estuvo aceptable en su primera aria, *Dove sei*, que resolvió con sentimiento y hondura, pero luego se las vio y se las deseó en las arias de bravura; especialmente en *Se fiera belva ha cinto* y en la endiablada *Vivi tiranno*. Aunque no hubiera estado indispueta, me temo que el resultado no habría sido muy diferente. La lección de música corrió a cargo de Galou. La contralto francesa es dueña de una preciosa voz, canta con un gusto exquisito, proyecta formidablemente y tiene una brutal presencia escénica. Por si fuera poco, orna-



DELPHINE GALOU

mentó en todos sus da capo. Pero ornamentó de verdad, no se limitó a dar dos gorgoritos al final del aria en busca del aplauso fácil del público, como hizo Karina Gauvin

(*Rodelinda*). La soprano canadiense, bastante comediada con el vibrato, mereció el aprobado alto. Topi Lehtipuu (Grimoaldo) no pasó de cumplidor. Excelentes los secundarios Basso y Matthew Brook (Garibaldo). ¿Y Curtis? Estableciendo un símil futbolístico, Curtis es como Vicente del Bosque: dispone de los mejores jugadores del mundo, gana partidos y suma títulos, pero da siempre la sensación de que su equipo está poco trabajado (a pesar de ese genial concertino que es Dimitri Sinkovski) y de que no es capaz de extraer todo lo que llevan dentro sus figuras.

Eduardo Torrico

Universo Barroco

MADRIGALES PARA EL SIGLO XXI

Madrid. Auditorio Nacional. 13-XI-2012. Les Arts Florissants. Director: **Paul Agnew.** Monteverdi, *Il Quarto Libro dei Madrigali*.

En su momento, *Il Quarto Libro dei Madrigali* de Claudio Monteverdi fue un éxito clamoroso, al punto de que su publicación en Venecia en 1603 (aunque la música había sido elaborada varios años antes) fue objeto de siete reediciones, dos de ellas en Flandes, en las cuales se añadía una línea de bajo continuo suplementaria para doblar las voces. Sin embargo, no todos recibieron con el mismo entusiasmo estos diecinueve madrigales. Por ejemplo, el teórico y compositor Giovanni Maria Artusi, en su polémica obra *L'Artusi, ovvero delle imperfezioni della moderna musica*, criticaba con saña las osadas innovaciones monteverdianas y las supuestas irregularidades que presentaban sus madrigales (Artusi había tenido la ocasión de escuchar algunos de ellos en Ferrara



PAUL AGNEW

en 1598). La opinión de Artusi, claro está, queda reducida a mera anécdota ante la acogida general que tuvo *Il Quarto Libro* y, sobre todo, ante lo que supuso de revolución (estamos, no se olvide, en la frontera que separa la música renacentista de la del primer barroco).

Bajo la dirección de Paul Agnew, Les Arts Florissants se ha propuesto acometer, a razón de uno por temporada, los ocho libros madrigalísticos del genio cremonés. El pasado mes de mayo, en este mismo escenario, ofrecieron *Il Terzo Libro*, en una lectura que, sin llegar a defraudar,

no colmó todas las expectativas. Ahora, mucho más rodados y sin repetir las desafinaciones en las que incurrieron entonces, su actuación ha resultado plenamente satisfactoria. Escritos para cinco voces y con textos de los poetas Arlotti, Gatti, Moro, Tasso y, fundamentalmente, Guarini (de *Il pastor fido*), Agnew realizó un ejercicio rotatorio que incluía a las sopranos Francesca Boncompagni y Maud Gnidzaz, a la contralto Lucile Richardot, al tenor Sean Clayton y a él mismo (por el tenor escocés no pasan, por suerte, los años). Sólo el bajo argentino Lisandro Abadie cantó todas las piezas. Brillaron los seis, pero especialmente Richardot, dueña de una peculiarísima voz, tan carnosa como oscura, profunda y potente.

Eduardo Torrico

Ópera 2001

REDUCIENDO COSTOS

Teatro Cervantes. 3-XI-2012. Bizet, **Carmen.** Liliana Mattei, Hiroko Morita, Juan Carlos Valls, Paolo Ruggiero. Coros de Ópera 2001. Sinfónica de Pleven. Director musical: **Martín Mázik.** Director de escena: **Roberta Matelli.**

MÁLAGA Con esta famosa obra de Bizet, Ópera 2001 ha ocupado la segunda cita de la recién estrenada temporada atrayendo a un numeroso público interesado por el género operístico. Esta productora de espectáculos líricos, con una dilatada experiencia desde el año 1991, ha contado para esta ocasión con cuatro interesantes protagonistas que han llevado el peso de la función. Es el caso destacado de Liliana Mattei en su papel de la famosa cigarrera. Ya desde su llamativa entrada en escena en el primer acto cantando la conocida habanera *L'amour est un oiseau rebelle* —verdadero retrato de carácter—, fijó la atención del auditorio, acrecentándose ésta en la primera escena del segundo con la canción gitana *Les tringles des sistres tintaient*, después en el intenso diálogo con Don

José en las escenas cuarta y quinta, también en el trío echando las cartas junto a sus fugadas compañeras Frasquita y Mercedes, cuando presiente su muerte, y en el trágico dúo final, donde demostró un controlado dramatismo.

El uruguayo Juan Carlos Valls, en el papel de Don José, supo mantener un equiparable protagonismo en todo momento, llegando al lucimiento en la famosa aria de la flor, uno de los pasajes más conmovedores de esta ópera, así como con su actuación en el desenlace de la historia, alcanzando aquí su máxima expresividad vocal. También hay que resaltar a la soprano japonesa Hiroko Morita interpretando a Micaela, dejando una más que grata impresión en su diálogo con Don José en el primer acto y en la preciosa aria *Je dis que rien ne m'é-*



Daniel Pérez

Escena de *Carmen* en Málaga

powante del tercero, adecuando su emisión de la voz al sentimiento de desengaño que magistralmente Bizet refleja en la música. Por último, el barítono Paolo Ruggiero compuso su rol de altivo toreador con eficacia profesional tanto en lo musical como en lo escénico, demos-

trando tener gran experiencia al acaparar son su presencia toda la atención.

La escenografía y la orquesta fueron los elementos más limitados de esta producción de Ópera 2001, muy simplificada la primera y reducida al mínimo la segunda, produciéndose en este último aspecto una gran pérdida de musicalidad en una partitura que está llena de belleza tanto en sus melódicas armonías como en sus sensuales ritmos, que requieren una amplia instrumentación. La causa de este propósito es tener que reducir gastos en aras a mantener la difusión de este costoso espectáculo que es la ópera, facilitando a su vez que los teatros puedan seguir programando este género con sus muy precarios presupuestos.

José Antonio Cantón

Festival Plácido Domingo

TRES FIGURAS

Málaga. Teatro Cervantes. 26-X-2012. Filarmónica de Málaga. Plácido Domingo, Vittorio Grigolo, Angel Blue, Micaëla Oeste, Ángel Romero. Directores: **Plácido Domingo, Eugene Kohn.** Obras de Rossini, Donizetti, Gounod, Puccini y Rodrigo. 28-X-2012. **Pinchas Zukerman,** violín; **Joaquín Achúcarro,** piano. OFM. Director: **Edmon Colomer.** Obras de Bruch, Falla, Ravel y Rossini.

Organizado en Sevilla y en Málaga, el recién creado Festival Plácido Domingo ha presentado dos jornadas de su programación en la capital de la Costa del Sol. Domingo ofreció una atractiva velada lírica, por lo popular de su formato y contenido, en la que dirigió y cantó, destacando en una desenfadada conducción de la obertura de *Il barbiere di Siviglia* de Rossini y en una inolvidable *Adiós a Granada* del maestro Barre-ra, acompañado sólo a la guitarra por Ángel Romero, que anteriormente hizo un *Concierto de Aranjuez* curio-

so por el acentuado sesgo castizo de su ejecución. El tenor Vittorio Grigolo lució en *O sole mio* acompañado al piano por el maestro Kohn que se prodigó como un verdadero *showman* de la batuta. Su acompañamiento a las intervenciones de la soprano californiana Angel Blue realizó la voz de esta cantante que hacía recordar a las grandes divas norteamericanas de color.

Cabe calificarse de auténticas *masterclasses* las actuaciones de Pinchas Zukerman y Joaquín Achúcarro en la segunda cita del festival. El primero haciendo una sober-

bia lectura del *Concierto para violín y orquesta n.º 1* de Max Bruch. Su ataque, su dinámica jugando con el canto y su articulación, desgranando cada nota dentro del discurso, significaron toda una experiencia para el oyente que quedó fascinado ante el rigor técnico de su virtuosismo, puesto siempre al servicio de la música, lejos de cualquier exhibición gratuita. Por su parte, Achúcarro develó los secretos de *Noches en los jardines de España* de Falla trascendiendo de esta obra sus reflejos del jondo, sus apuntes de danza, su sentido del requiebro, expresado

con singular originalidad en el famoso *glissando*, y una esclarecedora articulación hispana del *rubato*, que dejaron sin aliento a un público que lo recuperó estallando en una ovación inmensa, respuesta que agradeció el maestro con dos bises, destacando una *Danza ritual del fuego* de irresistible belleza. La Orquesta Filarmónica de Málaga, desde su admiración a los solistas, transformó para bien su sonido y dicción con Edmon Colomer atento y seguro en una memorable noche concertante.

José Antonio Cantón

Oviedo capea la crisis económica

UN COLLAGE PARA TURANDOT

Teatro Campoamor. 15-XI-2012. Puccini, **Turandot**. Elisabete Matos, Emilio Sánchez, Kurt Rydl, Stuart Neill, Eri Nakamura, Manel Esteve, Vicenç Esteve, Mikeldi Atxalandabaso, José Manuel Díaz, Jorge Rodríguez-Norton. Coro de la Ópera de Oviedo. Oviedo Filarmonía. Director musical: **Gianluca Marciànò**. Directora de escena: **Susana Gómez**.

OVIEDO El tercer título de la Temporada de Ópera de Oviedo ha estado marcado por las dificultades económicas por las que está pasando la entidad. *Turandot* es una de las óperas más populares del repertorio, por su belleza y unas cualidades escénicas que se prestan a ofrecer un gran espectáculo, pero en esta ocasión su inclusión en la temporada también buscaba una cierta rentabilidad económica. Y con esta intención, se pusieron a disposición de la directora de escena asturiana Susana Gómez los materiales ya construidos de otras producciones, para la difícil tarea de unirlos con coherencia e interés. El resultado fue más práctico que convincente pero, con todo, la directora logró salir airoso de la situación, lo que no es poco

a la vista de los recursos con que contaba. A los miembros del Coro de la Ópera se les caracterizó como a los Guerreros de Xian, inmovilidad incluida, aun cuando la música parecía ir en otra dirección. El coro cantó bien, pero la dificultad de la partitura crispó un tanto sus voces en el registro agudo y las participaciones puntuales de las diferentes cuerdas no estuvieron al alto nivel al que nos tienen acostumbrados. Gómez introdujo otras ideas y colores, como el de Liù, vestida de amarillo seguramente por su mala suerte con el amor. También hubo monjes budistas, ¿para introducir el conflicto entre China y Tibet? El trabajo de dirección musical de Gianluca Marciànò fue discreto. Su versión resultó apasionada, pero pecó de abusar de

un efectismo superficial, carente del debido control y uniformidad de estilo. Más que dirigir concertó, con dificultades para cuadrar la rítmica con los cantantes y coro. El reparto hizo un buen trabajo lírico, sin llegar a hacer brillar el drama de Puccini. Quien mejor cantó fue el bajo Kurt Rydl, un extraordinario Timur cuya maravillosa actuación pasó inadvertida para los asistentes, que prefirieron fijarse en la irregular Eri Nakamura —Liù—, una soprano a la que no le sobra voz, que a veces nasaliza y que tiende a un vibrato y gusto interpretativo poco estimulantes. En lo positivo, su sensibilidad escénica y la calidez de su timbre. Elisabete Matos fue una Turandot refulgente en lo vocal. Matos es una intérprete extraordinaria que, sin

embargo, no terminó de creerse al personaje. Stuart Neill —Calaf— parecía sentirse muy cómodo cuando colocaba la voz en el registro agudo, que prolongaba todo lo posible, como si cantar consistiese únicamente en convertirse en un elegante tubo de resonancia. Siempre tuvimos la sensación de que prefería exhibir sus puntos fuertes en lugar de intentar extraer todo el atractivo musical al personaje. Manel Esteve, Vicenç Esteve y Mikeldi Atxalandabaso estuvieron correctos interpretando a Ping, Pang y Pong, al igual que Emilio Sánchez —Altoum. José Manuel Díaz interpretó con aplomo y buen gusto el comprometido papel de Mandarín.

Aurelio M. Seco

Primera experiencia Milanov para los Príncipes

DIRECTORES CON PREMIO

Oviedo. Auditorio Príncipe Felipe. 25-X-2012. Concierto Premios Príncipe de Asturias. Sergei Romanovski, tenor; Alexander Vinogradov, bajo. Coros de la Fundación Príncipe de Asturias. Sinfónica del Principado de Asturias. Director: **Rossen Milanov**. Obras de Shostakovich y Strauss. 9-XI-2012. Alexander Vasiliev, violín. OSPA. Director: **David Lockington**. Obras de Sawyers, Glazunov y Mendelssohn. 16-XI-2012. Suyoen Kim, violín. OSPA. Director: **Gilbert Varga**. Obras de Beethoven y Dvorák.

El concierto que tradicionalmente se ofrece en la jornada previa a la ceremonia de entrega de los Premios Príncipe de Asturias se caracterizó por su espectacular diseño y buen resultado musical. Rossen Milanov, titular de la OSPA, ofreció unas evocadoras y emotivas lecturas de dos obras de envergadura: *Las divertidas travesuras de Till Eulenspiegel* de Strauss y *El canto de los bosques* de Shostakovich, con la orquesta y los diferentes Coros de la Fundación participando a un nivel artístico que llegó a resultar conmovedor. El director búlgaro

perfiló la obra de Strauss con una paleta expresiva de colores bien trazados que proporcionaron una idea de la composición clara y plenamente coherente. Pero lo más emocionante llegó en la segunda parte, con una preciosa versión de *El canto de los bosques*, que Milanov llevó con mano maestra, dentro de un estilo tierno y emotivo que también supo cuidar las voces. De los solistas destacó el trabajo de Alexander Vinogradov, bajo de voz bien timbrada, fraseo exquisito y notable volumen sonoro. El tercer concierto de abono ofreció la oportunidad de

asistir al estreno en España de *The gale of life*, atractiva obra de Philip Sawyers a la que David Lockington dotó de una espectacular factura sonora. Algo menos estimulante resultó la versión de Alexander Vasiliev, el concertino del conjunto, del *Concierto para violín en la menor* de Glazunov. Vasiliev ofreció una lectura eficaz y adusta de una obra que quizás necesitó de una mayor sensibilidad y cuidado sonoro. Por su parte, Lockington resolvió con la energía y elegancia que le caracteriza la enorme riqueza de matices de la *Sinfonía Italiana* de

Mendelssohn. El cuarto concierto de abono fue magnífico, por el riguroso trabajo realizado por director británico Gilbert Varga y por la exquisita versión ofrecida por la violinista alemana de origen coreano Suyoen Kim del *Concierto para violín y orquesta en re mayor* de Beethoven. Para la segunda parte se dejó una obra maestra, la *Sinfonía n.º 7* de Dvorák, que Varga ordenó con trazo limpio y seguro, originalidad de ideas y un rigor técnico y estilístico plenamente reconfortantes.

Aurelio M. Seco

María Bayo y Carlos Chausson encabezan una producción nacional de la ópera mozartiana

ESTIMULANTE *COSÌ* HISPANO

Baluartes. 18-IX-2012. Mozart, *Così fan tutte*. María Bayo, Maite Beaumont, Antonio Lozano, David Menéndez, Carlos Chausson, Soledad Cardoso. Orfeón Pamplonés. Sinfónica de Navarra. Director musical: **Pablo Mielgo**. Director de escena, escenografía e iluminación: **Tomás Muñoz**. Vestuario: Ariane Unfried.

PAMPLONA El Baluarte de Pamplona ha presentado un *Così fan tutte* entre cuyas mayores virtudes está el haber sido confiado por completo a artistas de nuestro país. El joven director de escena Tomás Gómez (autor también de la escueta escenografía y la acertada iluminación) ha situado la acción en un "hotel encantado" de los que tanto abundan hoy — cuyo gerente (o incluso portero de noche) es Don Alfonso—, en la falda del Vesubio. Su ominosa silueta ocupa todo el fondo del escenario, y sirve como localización geográfica y también como reflejo de los volcanes internos que agitan a los personajes.

En lo vocal, la función giró en torno a la Fiordiligi de María Bayo, quien exhibió toda su experiencia como



Escena de *Così fan tutte* de Mozart en el Baluarte de Pamplona

especialista mozartiana y su extremada inteligencia para sortear con bravura sus dos exigentísimas arias (*Come scoglio* y *Per pietà*). Contrastó fuertemente con la robusta Dorabella de Maite Beaumont, ejercitada en la escuela de la música antigua, aunque las voces de ambas se fundieron admirablemente

en sus dúos o en el terceto *Soave sia il vento*, justamente aplaudido. Carlos Chausson aplicó también su veteranía en un Don Alfonso convertido en el *factótum* de la trama (muy elegante en su uniforme, a excepción del resto del vestuario, bastante feo y poco favorecedor, en especial el de las dos hermanas),

y con gestos propios de un actor de comedia italiana que nos hicieron recordar a Roberto Benigni.

Antonio Lozano en un viril Ferrando, David Menéndez en un fogoso Guglielmo y Soledad Cardoso en la pizpireta Despina fueron perfectos ejemplos de la nueva generación, bien preparada tanto en lo musical como en lo escénico. Al frente de una disciplinada Sinfónica de Navarra, el maestro madrileño Pablo Mielgo demostró una especial habilidad para acompañar a los cantantes pero también supo obtener detalles personales en los conjuntos y finales, contribuyendo con su labor a redondear este estimulante Mozart hispano.

Rafael Banús Irusta

Ciclo de la OSE

ATRATIVOS ESTRENOS DE EÖTVÖS Y ERKOREKA

Auditorio Kursaal. 3-X-2012. Arantza Ezenarro, soprano; José Antonio López, barítono. Orfeón Pamplonés. Orquesta de Euskadi. Director: **Andrei Boreiko**. Obras de Ondarra, Fauré y Brahms. 20-X-2012. **Michel Camilo**, piano. OSE. Director: **Andrei Orozco-Estrada**. Obras de Eötvös, Gershwin y Musorgski-Ravel. 8-XI-2012. **Asier Polo**, violonchelo. OSE. Director: **Michal Nesterowicz**. Obras de Britten, Erkoreka y Elgar.

SAN SEBASTIÁN Grata sorpresa con *Ekaitza*. Concierto para violonchelo y orquesta del bilbaíno Gabriel Erkoreka, y que fue encargada por la Fundación Autor y la OSE. Así, el autor vuelve al género del concierto, y en cerca de media hora se dan la mano los fenómenos atmosféricos a lo largo de tres secciones sin interrupción, poniéndoselo realmente difícil al solista. Asier Polo, a quien está dedicada la obra, lució técnica, temperamento y su relación con la orquesta bajo la batuta de Nesterowicz sonó sin complejos, llegando a abrumar por la pasión con que metió al público en medio de la

tempestad. Erkoreka volvió a sorprender positivamente y la OSE brilló matizando perfectamente las variaciones *Enigma* de Elgar, completando con los *Peter Grimes: Four Sea Interludes* un concierto realmente redondo.

Siguiendo con las novedades, destacable también el estreno absoluto de *Gilding of the eagle in the Skies*, de Peter Eötvös, y que está enmarcada dentro del proyecto Tesela. Breve pieza donde el autor se aproxima a la música vasca, a través de la imagen de un águila que se desliza con las alas extendidas, una partitura llena de magia. Sin duda lo mejor de la velada llegó de las manos

de Michel Camilo con el *Concierto en fa, para piano y orquesta* de George Gershwin. Se ensabló bien con la batuta de Orozco-Estrada, que a su vez supo motivar a los músicos de la orquesta también en los *Cuadros de una exposición* de Musorgski-Ravel. De Camilo no fue su ejecución propiamente como tal lo que más llamó la atención, ya que técnicamente tuvo sus más y sus menos, sino su actitud de energía desbordante y su habilidad por hacer llegar el espíritu de la obra. Lamentablemente, no todo fue brillante en este inicio de temporada como quedó patente en el concierto con algunas luces y más som-

bras a cargo del principal director invitado Andrei Boreiko. El estreno absoluto del *Padre Nuestro* del autor navarro Lorenzo Ondarra, fallecido el pasado mes de abril en Pamplona fue cantada con gusto por un Orfeón Pamplonés que, sin embargo, no acertó con el *Réquiem* de Fauré, que sonó con notorios desajustes en las partes más delicadas como el *Introït* y *Kyrie* inicial, el *Offertoire* o el *O Domine Jesu Christe*. El barítono José Antonio López estuvo a la altura de las exigencias, mientras que el *Pie Jesu* de la soprano Arantza Ezenarro sonó muy plano.

Íñigo Arbiza

Una temporada en alza

KÖNIG Y AFKHAM

Santiago de Compostela. Auditorio de Galicia. 18-X-2012. **Daniel Müller-Schott**, violonchelo. Real Filharmonía de Galicia. Director: **Christoph König**. Obras de Françaix, Chaikovski y Kraus. 8-XI-2012. **Frank Peter Zimmermann**, violín. RFG. Director: **David Afkham**. Obras de Beethoven, Shostakovich y Schubert.

SANTIAGO El interés de los conciertos de la actual temporada 2012-2013 ha subido varios peldaños sobre el nivel de anteriores temporadas, tanto por la elección de los programas como por sus intérpretes. Christoph König y David Afkham, dos directores jóvenes de gran nivel se han ocupado de refrendar esa opinión y, entre los de ambos, un concierto de Paul Daniel al que no pude asistir pero que me comentan fue excelente.

Christoph König, director titular de la Sinfónica de Oporto, es asiduo invitado al podio de la Real Filharmonía y su entendimiento con la orquesta resulta evidente. Atento al primer centenario del nacimiento de Jean Françaix, nos ofreció la *Musique pour faire plaisir*, título que

lo dice todo sobre su intrascendencia. Acompañó al fulgurante violonchelista Daniel Müller-Schott en dos obras: el *Nocturno para violonchelo y orquesta* de Chaikovski, una obra menor, y después en el *Concierto en re mayor* de Haydn, del que ambos extrajeron toda su elegancia no exenta de brillantez, con particular lucimiento del solista en el animado Rondó final. Diría que la orquesta interpretaba por primera vez una sinfonía del germano-sueco Joseph Martin Kraus, a pesar de la adecuación de la obra sinfónica de éste a las características de aquélla. Y efectivamente, el resultado fue un pleno acierto.

Pocas sesiones puede haber tan atractivas a priori como la del día 8 de noviem-

CHRISTOPH KÖNIG



bre: un denso programa contando con el violín de Frank Peter Zimmermann y David Afkham en la dirección. Tras la insípida obertura *Leonora I*, la versión ofrecida por

ambos del *Concierto n.º 1* de Shostakovich dejó electrizado al auditorio, particularmente por la entrega y el apabullante dominio técnico del violinista que parecía disfrutar con las grandes dificultades de la partitura, sin que por ello se perdieran las características que distinguen el complejo mensaje del compositor. Con la *Sinfonía en do mayor "La Grande"* de Schubert, finalizó Afkham un denso programa, quizás demasiado, pues a la lectura de una sinfonía tan necesitada de matices diferenciadores, le faltaron ensayos suficientes, que parecieron concentrados en el último movimiento.

José Luis Fernández

Festival Plácido Domingo

CHOPIN EN MANOS DE POGORELICH

Teatro de la Maestranza. 2-XI-2012. **Ivo Pogorelich**, piano. Real Orquesta Sinfónica de Sevilla. Director: **Pedro Halffter**. Obras de Chopin y Rachmaninov.

SEVILLA Un poco por sorpresa y de manera, al menos al parecer, improvisada, se desarrolló en Sevilla (con sede también en Málaga) el primer Festival Plácido Domingo. En el caso de Sevilla se anunciaron como parte del festival (aunque quizá de manera impropia) las tres funciones de *Thais*, programadas con antelación por el Teatro de la Maestranza, así como la presencia del pianista Ivo Pogorelich en el programa de abono de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, también prevista con antelación a la creación del festival.

Al margen de las exitosas funciones operísticas en las que Domingo mejoró nota-



IVO POGORELICH

blemente la impresión que había dejado en la ciudad en sus anteriores actuaciones, lo más notable de la faceta sevillana del festival fue la posibilidad de volver a escuchar a Ivo Pogorelich. No es un pianista que deje frío a nadie

dada su peculiar personalidad y tal impresión volvió a quedar revalidada una vez más. En esta ocasión ponía en su atril el *Segundo Concierto para piano y orquesta* de Chopin, con la dirección de Pedro Halffter. Que había sido imposible llegar entre ambos a un punto común de acuerdo sobre la interpretación quedó claro desde la primera frase del piano. Aquí, como en el resto de la obra, Pogorelich jugó a su capricho con los acentos (totalmente diferentes a los de la orquesta), con un fraseo que descoyuntaba la ilación de las frases, que exageraba hasta el límite el *rubato* y que obligó en más de una ocasión a Halffter a prolon-

gar los calderones a la espera de que Pogorelich terminase su frase para caer juntos en la misma nota de vez en cuando. Nada que objetarle al de Belgrado en materia de digitación y pulsación, pero hay que reconocer que su Chopin resultó extraño, desarticulado y de fraseo caprichoso. En la segunda parte y con la *Segunda Sinfonía* de Rachmaninov, Halffter pudo desquitarse y mostrar su familiaridad con el fraseo intenso y emotivo del romanticismo final, firmando momentos de gran brillantez en los *crescendi* culminados en *fortissimo* marca de la casa.

Andrés Moreno Mengíbar

Festival Plácido Domingo

EXITOSO COMIENZO

Sevilla. Teatro de la Maestranza. 25-X-2012. Massenet, **Thaïs**. Plácido Domingo, Nino Machaidze, Antonio Gandía, Stefano Palatchi, David Lagares, Micaëla Oeste, Marifé Nogales. Director musical: **Pedro Halffter**. Director de escena: **Nicola Raab**.

Si lo que buscaba el Teatro era iniciar su temporada con un éxito asegurado, lo ha logrado plenamente. Entradas agotadas, público entregado y entusiasta. No podía decepcionar quien a pesar de haber rebasado los setenta años sigue conservando unas facultades de excepción. En su nueva tesitura de barítono, su voz mantiene la plenitud de un elegido, a lo que hay que añadir una presencia escénica que lo capacita para encarnar los roles más variados. Su Athanaël, tan fanático como apasionado, fue contundente. Compartió su drama entre la carne y el

espíritu con la soprano Nino Machaidze, una verdadera revelación, de voz limpia y poderosa. Antonio Gandía, como Nicias, mostró ser un aventajado discípulo del recordado Kraus, y los demás, incluido el coro, al nivel de las exigencias. La orquesta gustó especialmente en la célebre *Méditation*, donde se lució el violinista Eric Crambes. En cuanto a la puesta en escena, muchas vueltas ha debido de darle Nicola Raab a su cabeza para suplir el esquematismo de un libreto que se ha quedado anclado en el pretérito más rancio y burgués. Hubo algún acierto, como la habi-

tación de Thaïs, pequeña y sensual, que finalmente se va adentrando en el escenario para dejar en primer término la plaza pública. Pero, en general, la lectura escénica de esta ópera, aun admitiendo todo tipo de convencionalismo, resulta complicada, confusa y costosa. Bien iluminada, eso sí, para que resaltase el efectista vestuario. Una coproducción de la Ópera de Gotemburgo y la



Nino Machaidze y Plácido Domingo en *Thaïs*

Nacional de Finlandia, ya vista en Valencia, que ha sido un éxito pero no un hito en este teatro.

Jacobo Cortines

Ciclo de la Orquesta de Valencia

EN BUENA FORMA

Palau de la Música. 19-X-2012. **Javier Eguillor, Julien Bourgeois**, timbales. Orquesta de Valencia. Director: **Yaron Traub**. Obras de Glass y Rachmaninov. 26-X-2012. **Angelika Kirchschrager**, mezzosoprano. OV. Director: **Yaron Traub**. Obras de Stravinski, Schubert y Mozart. 9-XI-2012. **Benjamin Schmid**, violín. OV. Director: **Antoni Ros Marbà**. Obras de Toldrà, Mendelssohn, Hindemith y Strauss.

VALENCIA Estrenado en 2000, el *Concierto fantasía para dos timbaleros y orquesta* de Philip Glass no es la página más repetitiva, aburrida, de este compositor emblemático del minimalismo, pero detalles como el recurso al pulso rítmico y hasta las alturas casi exactas de la música de la serie televisiva *Misión imposible* darán idea aproximada del efecto producido. Música en cualquier caso más divertida de tocar que de escuchar, el excelente timbalero de la orquesta Javier Eguillor y su maestro Julien Bourgeois estuvieron formidables con sus doce timbales. En las tres *Danzas sinfónicas* de Rachmaninov, asimismo resultó constante la sensación de andar y andar sin meta. De lo contrario sólo consiguieron convencernos

esporádicamente la buena mano del maestro Traub para las retenciones y la excelente forma en que la orquesta demostró hallarse en este inicio de temporada.

Mejor comenzó el concierto de una semana después, con una *Sinfonía en tres movimientos* de Stravinski que llenó de vida los contagiosos ritmos llenos de síncopas marca de la casa. No tanto como podía pensarse de antemano contrastó la selección de *Lieder* de Schubert en orquestaciones firmadas por Max Reger (1914), Kurt Gillmann (1951) y Bren Plummer (2007), las de este último expresamente dedicadas a Angelika Kirchschrager. La deliciosa manera que ésta tuvo de cantarlas se antojó sin embargo particularmente adecuada para la eficacia con que Reger va acumulando

densidades y timbres hasta llegar al clímax en *Margherita en la ruca* o el tono siempre terrible e intensificado por Gillmann en *El rey de los elfos*. Para terminar, una *Cuarenta* de Mozart sin repeticiones en las exposiciones de los movimientos extremos y con un cierto exceso de blandura en el inicial y de urgencia en el Minueto.

En el *Op. 64* de Mendelssohn pronto quedó constancia de que Alexander Schmid poseía apenas algo más que un timbre agradable y una técnica objetivamente impecable, y que el acompañamiento equidistaría entre la mera corrección técnica y la excelencia interpretativa. Las otras tres obras en programa, verdaderas especialidades de Ros Marbà, resultaron bastante más satisfactorias. El

Scherzo de *La filla del marxant*, de su maestro Eduard Toldrà, tuvo el inconfundible idiomatismo del conocedor de primerísima mano. En las *Metamorfosis "Weber"* de Hindemith se fue del más ruido que bullicio en el arranque a un final mejor resuelto en ese sentido, dejando en medio un Scherzo bien ritmado en el pasaje en que las cuerdas callan y un Andantino sensiblemente fraseado. Terminó la velada con una *Muerte y transfiguración* a la que únicamente cupo objetar que en el mismo comienzo los primeros acordes de los vientos sofocarían las palpitaciones de las cuerdas y que en el inicio de la recapitulación (letra W) se volviera a un *tempo* más rápido que el inicial.

Alfredo Brotons Muñoz

Montaje remozado

CONCERTANTES A TODA PASTILLA

Valencia. Palau de les Arts. 13-XI-2012. Verdi, **Rigoletto**. Ivan Magri, Juan Jesús Rodríguez, Helen Kearns, Paata Burchuladze. Director musical: **Omer Meir Wellber**. Director de escena: **Gilbert Deflo**.

Esta producción de *Rigoletto* firmada por el belga Gilbert Deflo, primero para el Teatro Wielki de Varsovia y ahora remozada, inauguró simultáneamente las temporadas de la Scala de Milán y el Palau de les Arts de Valencia. Allí con Gustavo Dudamel, aquí con Omer Meir Wellber en el foso.

Aquí comenzó a quedar claro ante lo que nos hallábamos en aquel momento en que el coro tapó a los solistas, la banda interna al coro y la orquesta todo. Tampoco tardamos en darnos cuenta de que sólo en las arias se iban a mantener *tempi* juiciosos. La vertiginosa velocidad a que el Duque y Gilda se despidieron o a la que Rigoletto se enfrentó a los cortesanos vetaba cualquier paladeo de las inspiradísimas melodías. El cuarteto del tercer acto, una genialidad sin parangón sobre el papel, fue pasando de un desequilibrio a otro sin solución de continuidad. Las excepciones en este terreno de los conjuntos las aportó el coro, de nuevo excelentemente preparado por Francisco Perales: el *racconto* del rapto rayó la perfección.

En sustitución de la indisputada soprano del estreno, en la segunda de las seis funciones programadas la irlandesa Helen Kearns, del Centre de Perfectionnement Plácido Domingo, ofreció una voz fresca y hermosa, con buen *filato* pero sin capacidad para entonar más que en *forte* o en *piano*. En *Gualtier Maldè*, además de no dar limpios todos los agudos, cantó para el público, como en un concurso, en lugar de para sí misma, es decir, para el personaje.

El tenor siciliano Ivan Magri también resultó vocalmente exhibicionista, en su caso de potencia y facilidad por arriba pero también de variedad de colores tímbricos,



Juan Jesús Rodríguez como Rigoletto en el Palau de les Arts de Valencia

cos, prácticamente uno para cada registro. El barítono onubense Juan Jesús Rodríguez compuso el papel del título con medios estimables y comprensión de en qué consiste cantar a Verdi. En esto último únicamente lo acompañó el veterano bajo georgiano Paata Burchuladze, por desgracia ya muy

mermado de facultades. De los secundarios solamente llamó positivamente la atención la mezzosoprano bielorrusa Marina Pinchuk (Giovanna).

De espectaculares, clásicos, preciosos y realistas cabe calificar los decorados de Ezio Frigerio y el vestuario de Franca Squarciapino.

La dirección de actores, bastante plana en general, incurrió en errores como, por ejemplo, permitir unas actitudes en exceso gamberras al Duque y la resolución de la entrada de éste en casa de Rigoletto sin verosimilitud escénica.

Alfredo Brotons Muñoz

Perianes, González, Bichkov

HAY VIDA

Medina del Campo. Auditorio. 4-XI-2012. **Javier Perianes**, piano. Obras de Chopin, Debussy y Falla.
Valladolid. Auditorio. 8-XI-2012. **Alban Gerhardt**, violonchelo. Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Director: **Pablo González**. Obras de Gerhard, Lalo y Stravinski. 15-XI-2012. Sinfónica de Castilla y León. Director: **Semion Bichkov**. Obras de Beethoven y Mahler.

VALLADOLID Javier Perianes no sólo es un magnífico pianista de técnica imponente, sino también un gran músico. La primera parte de su concierto unía a Chopin y Debussy de forma alternativa. *Preludios, Barcarola, Balada, Estudios* del primero, fragmentos de los *Preludios* y la *Suite bergamesque* del segundo. Una relación del sonido muy importante, como después el piano de Falla, la *Fantasia bætica* para concluir que también muestra sus huellas. Sonido matizado y diferente en este gran concierto unitario.

Lo mejor del concierto de la orquesta catalana fue *El pájaro de fuego* en su versión completa que demuestra la obra maestra que compuso el joven Stravinski. Pablo González matizó los pianos, supo calibrar los momentos fuertes y siempre mantuvo la



SEMION BICHKOV

Sheila Rock

especial poética de la partitura. La orquesta respondió bien. El concierto de Lalo es exigente y un poco monótono, lo que no evitó el solista, muy seguro en todo caso, que en el regalo de Ligeti se lució más. La obra de Gerhardt —*Albada, interludi i dansa*—, bien orquestada, es demasiado breve, la *Sardana* de Toldrá, oportuno regalo, puso un broche brillante a un buen concierto.

Apoteosis para Bichkov. El duro programa, dos obras

maestras que piden mucho al director y al conjunto, gozó de una semana previa de ensayos con el ayudante del maestro. Los resultados fueron óptimos y los músicos, los primeros entusiasmados. La *Séptima* beethoveniana tuvo una versión serena y personal con pianos que hacían difícil el conseguirlos y con multitud de detalles, ¿faltó tal vez esa pasión arrolladora que está en esta apoteosis de la danza? En todo caso, un Beethoven de cate-

goría. En la *Primera* mahleriana ninguna duda. Desde el pianísimo inicial hasta la apoteosis final todo sonó con una claridad envidiable. La formidable orquestación lució en uno de los grandes días del conjunto. Desde las sensacionales trompas hasta el último violín plasmaron una versión antológica con un tercer tiempo masivo y un final arrollador, con la cuerda potente y matizada. El lleno en el Auditorio hace reflexionar sobre la necesidad de que este conjunto siga marcando la vida cultural de la comunidad. Sesiones como éstas alivian de tanta mediocridad, tanta miseria de un contexto rechazable. La música (toda la música) es fuente de cultura y felicidad y más aún ante dos obras maestras interpretadas de esta forma. Todavía hay vida.

Fernando Herrero

XVIII Temporada de Conciertos de Otoño

PARTENONES HABITADOS

Auditorio. 7-XI-2012. Al Ayre Español. Director: **Eduardo López Banzo**. Mozart, *Sinfonías n.º 40 y 41*.

ZARAGOZA No pretendía ser iconoclasta pero López Banzo no sería quien es si, abdicando de su declarado propósito de *insuflar nueva vida a las músicas del pasado*, se quedara en la reproducción de una belleza congelada en el ayer. Las sinfonías finales de Mozart, monumentos cimeros del sinfonismo clásico, fueron en sus manos Partenones habitados por personajes que aman y discuten, gozan y padecen, bromean y se duelen; auténticas sinfonías de la vida. Banzo habló, a propósito de la *n.º 40*, de dolor y tragedia pero los superó con alegría y humor evocadores del



EDUARDO LÓPEZ BANZO

Marco Borggreve

final de *Così fan tutte*: mejor tomar las cosas por el lado bueno para lograr la calma en medio de los torbellinos del mundo. La gran sorpresa fue sin embargo una *n.º 41* que Banzo, por razones que explicó al público, imagina ópera sin palabras. Como un presti-

digitador dirigió nuestra atención hacia donde quiso haciéndonos escuchar toda una ópera breve: una obertura con ecos de las óperas finales de Mozart, un aria *cantabile* y dramática, una escena de danza (Menuetto) con un trío lleno del humor propio

de la ópera bufa, y un movimiento conclusivo en que los temas de la fuga funcionan como personajes de un concertante final. Si el planteamiento era interesante, su realización deslumbró por la frescura y riqueza en el fraseo, los muchos detalles sorprendentes en articulación y dinámica, la rasmia expresiva y, por supuesto, el gran trabajo de Al Ayre Español y su concertino, todos en gran forma y en perfecta sintonía con el director. Que agradeció la sonora ovación final con la repetición del Menuetto... sin repeticiones.

Antonio Lasiera

Un siglo de la Deutsche Oper

VIAJE A OBERAMMERGAU

Deutsche Oper. 21-X-2012. Wagner, **Parsifal.** Klaus Florian Vogt, Evelyn Herlitzius, Thomas Jesatko, Albert Pesendorfer, Matti Salminen. Director musical: **Donald Runnicles.** Director de escena: **Philipp Stolzl.**

BERLÍN Como contribución a los festejos del centenario de la Ópera Alemana, se ha ofrecido una nueva puesta en escena de *Parsifal* debida a Philipp Stolzl quien, tal vez y en parte, ha querido recuperar influencias de tiempos pasados. El sorprendido visitante, sobre todo, en el primer acto, cree estar presenciando la bávara *Pasión* de Oberammergau, ya que hoy en día sólo en este lugar se la puede mostrar con tanto naturalismo. El preludeo es escenificado y se puede ver a Cristo en la Cruz, a sus pies a María y a Magdalena en plan lamentoso y una multitud de personajes en desorden. También vemos el lanzamiento del centurión, la recogida de la sangre en el cáliz, el descendimiento y la inhumación. Luego, en el monólogo de Gurnemanz, se expone en imágenes lo mismo ante la mirada del inexperto visitante y protagonista. Con la ayuda del diseño debido a Conrad Moritz Reinhardt, se disponen dos alturas rocosas, cada una en un lateral de la escena, donde se montan iluminados cuadros vivientes: la investidura de Titurel con su lanza y su cáliz, su traspaso a Amfortas, el pecado que comete éste con Kundry, la degradación de la lanza por Klingsor y su autocastración. En este ambiente aparece Parsifal, un elegante joven de traje negro, camisa blanca y corbata (vestuario: Kathi Maurer). Sorprendido, incrédulo, desorientado, reacciona ante esta extraña secta de los caballeros del Grial, que se agitan en una suerte de histeria colectiva, portando cruces y trepan entusiasmados por las citadas rocas, y él contempla el ritual del baño de Amfortas sin entender nada de su existencial

exclamación “¡Piedad!”. Klaus Florian Vogt, con su luminosa y juvenil voz de tenor, dispone de pocos colores tímbricos pero en las diversas escenas actúa con propiedad. Su juego ingenuo y unilateral siempre se produce con buen gusto. Los problemas surgen luego, cuando debe expresar tristeza y mostrar la maduración del personaje, porque le faltan matices de carácter. Aquí la parte le plantea incómodos problemas de tesitura pues incide en la zona grave, donde sus medios son escasos. Tampoco su juego escénico traduce el paso de la incauta juventud a la sabia adultez de Parsifal. Muy distinta resulta Evelyn Herlitzius, de imponente y fuerte presencia escénica, que se burla a carcajadas del Crucificado en la escenificación del preludeo y, al final, vuelve a reírse al encarar su espantoso futuro. Lo que falta a su voz de tornasol en el centro lo intenta compensar con sonidos huecos y descoloridos. En el agudo la voz chilla menos de lo que yo recuerdo y la cantante llega a conmover con el lírico y refinado sonido y el dulce canturreo de *Ich hab das Kind* donde su voz empasta perfectamente con la de Vogt.

El reino encantado de Klingsor, una suerte de chaman cornudo y de velluda piel, es una especie de templo azteca, colmado por los miembros de una fanática secta que hace sacrificios humanos, entre ellos el de un joven al cual, aún viviente, le arrancan el corazón y lo arrojan a las hambrientas Muchachas-Flores, las cuales, con sus breves falditas y sus vestidos de lianas parecen venir de Hawai. Thomas Jesatko con sus poderosos medios

baritonales expresa lo amenazante de su personaje, quien será muerto por Parsifal. Albert Pesendorfer traza un presencial Titurel en lo vocal y escénico. Asombrosa es la prestación de Matti Salminen en Gurnemanz, con poderosas reservas sonoras de bajo-barítono y matizando con inteligencia ciertos quebrantos de timbre. Es singular este artista y gran actor por la economía de su desempeño, maduro y sabio. Thomas Johannes Mayer mostró debilidad en el primer acto de su Amfortas para luego asentarse y perfilar su tipo. Incluso, hacia el final, se valió de la escasa hondura de su grave para traducir lo angustiante del rol. Con sus últimas fuerzas se clava la lanza quebrada que le trae Parsifal.

El tercer acto deja la ambientación de los anteriores y nos trae al siglo XX, a una calleja poco iluminada. A la izquierda, las ruinas de un castillo sugieren decadencia. Hay hombres inquietos, Parsifal bautiza a Kundry en un desapacible rito judaico lleno de hombres que también son bautizados por el peregrino retornado. Todo acaba con su coronación y con Kundry enfrentando a un futuro ignoto. Los enigmas propuestos por el director de escena siguen en pie. Donald Runnicles condujo la orquesta de la Ópera Alemana con velocidades lentas, enérgicas ascensiones y agresivos acordes de los vientos. Suaves sonidos acompañaron los momentos de tristeza repentinamente vueltos jubilosos y sublimes (el dúo de Parsifal y Kundry en el segundo acto). El coro supo alcanzar dimensiones místicas.

Bernd Hoppe

Nueva trilogía monteverdiana

ORFEO SE VA A LAS ESTRELLAS

Berlín. Komische Oper. 19-X-2012. Monteverdi, *L'Orfeo*. Dominik Köninger, Julia Novikova, Alexei Antonov, Stefan Sevenich, Theresa Kronthaler, Peter Renz. Director musical: **André de Ridder**. Director de escena: **Barrie Kosky**.

Con el honorable proyecto de una *Trilogía Monteverdiana* inauguró espectacularmente Barrie Kosky su cargo de Intendente en la Ópera Cómica. Si bien su propuesta de dar las tres obras en un mismo día —doce horas de espectáculo— puede parecer un acontecimiento demasiado compacto, tiene la ventaja de poder presenciar el conjunto de una sola vez. El 16 de septiembre así se hizo y una semana más tarde se ofreció *Orfeo* por separado. La compositora Elena Kats-Chernin, proveniente de Tashkent, recibió el encargo de reor-

questar la partitura, añadiéndole instrumentos extraños como el acordeón, el bando-neón, el címbalo, el sintetizador y un *djoze* (instrumento iraquí de una sola cuerda). Ello proporciona una sonoridad totalmente inhabitual que recuerda los sonidos esféricos de un exótico mundo de ciencia ficción. André de Ridder en el podio de la orquesta de la casa la hizo preceder de una pomposa fanfarria festiva de los vientos distribuidos por los palcos, lo cual tornó comprensible la mezcolanza propuesta. El coro de solistas del teatro (preparado por

André Kellinghaus) mientras canta con una suprema dignidad festiva, actúa con vitalidad y alegría. Se mezclan sus miembros con los bailarines que ejecutan la coreografía de Otto Pichler en un paradisiaco idilio de jocunda sensualidad. Con tales perfiles colabora la escenógrafa Katrin Lea Tag, encantando el escenario con un paisaje de creciente y florida vegetación mientras amables pajarillos recorren la sala y luce el variopinto vestuario de Katharina Tasch. Conduce la velada con su juego escénico el Amor, travestido de color

rosa y una guirnalda floral en el cabello, un Peter Renz con voz de carácter y pregnancia, y una aguda dicción. Un atractivo muchacho, Dominik Köninger, es Orfeo, voz de sonoro barítono que logra en la escena final un alto dramatismo y una expresiva y tocante declamación. Hay en medio de la escena un lago en que Orfeo sigue a su amada Eurídice —la dulce y lírica soprano Julia Novikova— en un viaje al otro mundo simbolizado por un barquito de papel.

Bernd Hoppe

El simbolismo según Guth

MÉLISANDE COMO ONDINA

Oper. 4-XI-2012. Debussy, *Pelléas et Mélisande*. Alfred Reiter, Christian Gerhaher, Christiane Karg, Paul Gay, Hilary Summers, David Jakob Schläger. Director musical: **Friedemann Layer**. Director de escena: **Claus Guth**.

FRÁNCFORT En el bosque de las almas, así podría titularse esta despedida del director de escena Claus Guth, con las fuertes y profundas imágenes, de difícil interpretación, que hollan su versión de *Pelléas et Mélisande* de Debussy. Su Mélisande muere, con el corazón destrozado, ante una mesa de familia en una casa de la alta burguesía. Christiane Karg, la desgarrada y bella Mélisande de Guth, abandona el salón hacia el negro jardín donde se encontrará con Pelléas. Guth lee la obra como una transformación de almas. Una suerte de deslumbramiento conduce a Mélisande hacia las tinieblas. Todo es vago e indeterminado pero, a la vez, cierto. La música de Debussy, colorida y suntuosa, y el texto simbolista de Maeterlinck han quedado atrás.

Toda su profunda interioridad luce Christian Gerhaher en un Pelléas con gafas



Escena de *Pelléas et Mélisande* de Debussy en la Ópera de Fráncfort

de níquel y un juego de suaves cadenas sadoeróticas, y así resuelve la famosa escena de la cabellera. Gerhaher, un manifestador del alma, maduro y musical, alcanza una auténtica introspección poética.

Golaud, con toda celosa consciencia y lamentable desesperación, mata a su hermano Pelléas. La familia lo ve, sumida en el silencio,

velada por un vacío hastío. Nadie escapa de tal familia. Golaud, resuelto por el excelente Paul Gay, fracasa en su furor, descontrolado. Lo ha heredado de Arkel, su abuelo, señor de Allemonde, grandiosamente cantado por Alfred Reiter. Asimismo estuvieron impresionantes Hilary Summers como la Madre y David Jakob Schläger como el hijo de Golaud.

Los decorados de Christian Schmidt, también responsable de los lustrosos vestuarios de su familia de clase alta, sitúan la estirpe de los allemondes en los años setenta. Parece haberlo cubierto todo con un imaginario vestido anímico negro. En el exterior, en la noche, las oscuras lágrimas de duelo llueven cuando Pelléas y Mélisande se conocen. Muchas de estas imágenes recuerdan a ciertos filmes franceses, los del pulcro Margret de Simenon, o a los silencios familiares de Ingmar Bergman. Y la artificiosa e íntimamente excitada y caudalosa música de Debussy inunda las tumbas y las anchas lejanías. Variedad de sonidos y colores que, bajo la dirección de Friedemann Layer, nos fueron regalados en tocantes y hondos momentos hasta llevarnos al júbilo triunfal.

Barbara Röder

Estreno de una ópera de Widmann

OTRA NUEVA BABILONIA

Bayerische Staatsoper. 27-X-2012. Widmann, **Babylon.** Anna Prohaska, Jussy Myllys, Claron McFadden, Willard White, Gabriele Schnaut, Kai Wessel. Director musical: **Kent Nagano.** Director de escena: **Carlus Padrissa.**

MÚNICH Para cumplimentar el encargo que ha abierto temporada en la Bayerische Staatsoper, Jörg Widmann (Múnich, 1973) ha contado como libretista con el escritor y filósofo Peter Sloterdijk, familiar en Alemania gracias a la pequeña pantalla, quien ha acudido a diversas fuentes religiosas para configurar su particular cosmovisión: una historia cíclica que parte de un mundo en ruinas para regresar a un caos similar, prelude del advenimiento de una nueva Babilonia que recuerda a *Blade Runner*, metáfora de las grandes urbes, tras la apocalíptica destrucción del mundo.

La *cata* de la partitura de esta ópera en 7 cuadros (la cifra cabalística ordena *Babylon*: desde la presencia del septeto a la danza ritual de las siete vulvas y otros tantos falos) la efectuó hace un año Kent Nagano, valedor del proyecto, dirigiendo la *Marcha bávaro-babilónica* a la misma orquesta con que defendió con éxito arrollador la *première* desde el foso.

Nagano, director musical de la ópera bávara, ha tenido en cuenta el peso de una nutrida percusión, concediéndole tratamiento especial: reforzando su presencia

Escena de *Babylon* de Jörg Widmann en la Ópera de Baviera

con tres palcos, proyectando el sonido desde mayor altura para conseguir los efectos que jalonan la ópera, elaborada como un *collage* polivalente. Sin radicalismos y sin despreciar los postulados contemporáneos. Recurriendo a una alquimia elemental, Widman acude a fuentes dispares. Desde el *singspiel* y el canción al circo, el cabaret o la música latina. Como nexos, la melodía que se echa en falta en los creadores contemporáneos y para el clarinetista y gran orquestador Widmann no resulta forzada, siendo uno de los aciertos de la ópera, en la que no faltan pinceladas épicas. Ni pasajes líricos como *Aber pfortner*, aria sobre violín de *Inanna* en el averno para rescatar a su amado Tammu (visión

inversa de Orfeo y Eurídice), que evoca, como algún otro pasaje de la ópera, al musical de Broadway. Destacable el esmerado trabajo en coros pequeños —hay mucho mimo en la escritura para el septeto— y grandes. De estos últimos, la grandiosidad del *Babylon Babylon* remite al también muniqués Orff.

Del panel de protagonistas, el peor parado fue Myllys, plano y con dificultades de proyección como Tammu. Bueno el contratenor Wessel como *hombre escorpión*. En el capítulo de sobresalientes, *son las mujeres de Babilonia* —dirían Perrín y Palacios— quienes dejan el pabellón más alto. Especialmente tres sopranos: Schnaut, con su excelente dicción como el Eufrates y,

por encima de todo, el agudo seco y duro de McFadden, idóneo para el Alma, o la luminosa coloratura de Prohaska para Inanna, con requerimientos similares a los de la Reina de la Noche mozartiana, de la que algo hay en las incursiones iniciáticas de Babylon.

El triunfo no se habría producido sin el acertado compromiso escénico de Carlus Padrissa, que abordó con valentía su cometido. Encontrando soluciones para traducir y clarificar el conglomerado de imágenes, fiel a la literalidad del argumento y la partitura. Recurriendo a elementos reconocibles de su lenguaje arquitectónico (con un impacto especial en el juego de las murallas vidriadas de la segunda parte) y plástico: proyecciones cibernéticas, por momentos bellísimas; delicados juegos de sombras; homenajes al *pop art* y la psicodelia; alfabetos esotéricos recuerdo de su colaboración con Plensa; impactantes efectos como la lluvia de estrellas o las cortinas de fuego y agua... Así, hasta conseguir con Babylon, su trabajo más maduro. Trascendiendo al lenguaje *furero* sin renunciar a él.

Juan Antonio Llorente

XV CONCURSO INTERNACIONAL DE VIOLA "VILLA DE LLANES"

22, 23 y 24 de agosto de 2013

XXVI CURSO
INTERNACIONAL
DE MUSICA
Llanes - Asturias
Del 17 al 31
de Agosto de 2013

Violín: *David Hevia, Sergei Fatkoulina, Anna Baget, Aitor Hevia*, Cibrán Sierra**
Viola: *Ashan Pillai, Josep Puchades**
Cello: *Aldo Mata, Helena Poggio**
Cuarteto y M. de Cámara (cuerda): *Cuarteto Quiroga**
Orquesta de Cámara: *Cuarteto Quiroga**

I FESTIVAL DE MUSICA DE VERANO. LLANES 2013

Director artístico: José Ramón Hevia
Asociación de Músicos de Asturias

C/ Monte Gamonal, 21-6º D, 33012 Oviedo, España. Información: 985 08 46 90 / 985 25 62 87

Web : www.llanesmusica.com e-mail: info@llanesmusica.com FUNDACIÓN JAPS EXCMO. AYUNTAMIENTO DE LLANES

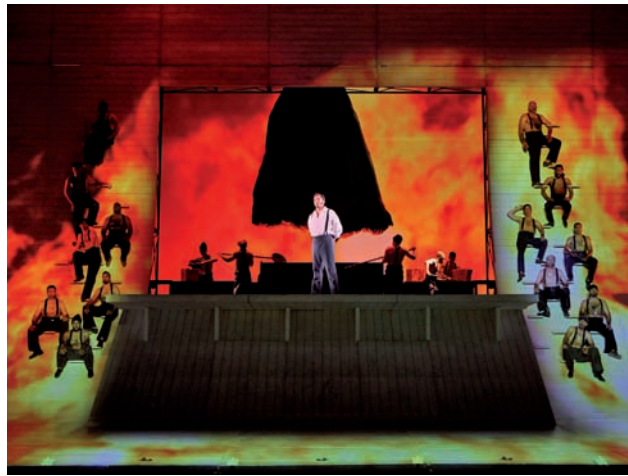
De Bellini a Heggie

TRES ÓPERAS, TRES ESTILOS

War Memorial Opera House. 18/20-X-2012. Heggie, *Moby-Dick*. Director musical: **Patrick Summers**. Director de escena: **Leonard Foglia**. Bellini, *I Capuleti e i Montecchi*. Director musical: **Riccardo Frizza**. Director de escena: **Vincent Boussard**. Wagner, *Lohengrin*. Director musical: **Nicola Luisotti**. Director de escena: **Daniel Slater**.

SAN FRANCISCO Un trío de óperas puestas en escena a mediados de octubre en tardes consecutivas confirmó el alto nivel de la que disfruta la Ópera de San Francisco entre las compañías norteamericanas. Representaron una buena mezcla —la del siglo XXI norteamericana, otra de bel canto del siglo XIX y una de Wagner— y las tres puestas en escena, todas nuevas para la compañía, ofrecieron una instructiva visión de conjunto de los actuales estilos de producción.

Moby-Dick de Jake Heggie, que tiene sólo dos años, es demasiado joven como para tener tradición interpretativa; la escenificación del director Leonard Foglia, con decorados de Robert Brill, es la única que existe y es una coproducción de tres compañías estadounidenses, más una australiana y otra canadiense. *Dead Man Walking* de Heggie, la ópera reciente más viajera de los Estados Unidos (y posiblemente del mundo), tuvo su estreno en San Francisco hace doce años; y las funciones de esta nueva ópera suya representaron para él un feliz regreso a la compañía que le dio su primera gran oportunidad. Es una partitura digna, muy accesible para los cantantes, aunque es también conservadora y desigual, con pasajes de una estimulante fuerza y hermosura seguidos por páginas de bravatas dignas del cine de exitazo a lo Hollywood o de esa genérica sentimentalidad estadounidense, y el segundo acto es inferior al primero. Pero sin duda es muy teatral, con un texto lleno de tensión y con un efectivo resumen de un discursivo Melville, ayudado espléndidamente por las atractivas proyecciones de Elaine J. McCarthy, que transformaban repetidamente



Escena de *Moby-Dick* de Jake Heggie en la Ópera de San Francisco

unos sencillos decorados en un barco o el mar. En el papel de Ahab, Jay Hunter Morris cantó con un incansable dominio y una clarísima dicción; y varios miembros del reparto original repitieron muy convincentemente los papeles que habían estrenado en Dallas: Stephen Costello como Greenhorn, Robert Orth como Stubb, Matthew O'Neill como Flask, Talise Trevigne como Pip (en travesti, ya que es la única voz femenina de la ópera); y tanto Jonathan Lemalu como Queequeg y Morgan Smith como Starbuck, destacaron por sus interpretaciones. Patrick Summers, el director musical original, se sabía la partitura mejor que nadie, salvo, quizá, el propio Heggie.

La ópera de Bellini, la noche siguiente, ofreció un placer vocal mezclado con dolor dramático. *I Capuleti e i Montecchi* es una obra de difícil logro —sin la escena del mágico encuentro de los amantes en la sala de baile o la del balcón, carece de esa satisfactoria descarga dramática, pero la producción de Vincent Boussard, compartida con Múnich, no la ayuda en absoluto, con su incesante imposición de cuadros

irrelevantes sobre la escena y otras distracciones. Los cuadros fueron a menudo muy bonitos —se le agradece al escenógrafo Vincent Lemaire que tuvieran aspecto de frescos— pero lo que ocurría dentro de ellos a menudo representaba un impedimento para los cantantes y resultaron hasta risibles. Pero con todo, la finamente cincelada Giulietta de Nicole Cabell (perjudicada por la peor de las “inspiraciones” de dirección de Boussard y con el recargado vestuario decimonónico de Christian Lacroix) y el ardiente y flexible Romeo de Joyce DiDonato consistentemente dieron un excelente *bel canto* y justificaron plenamente la recuperación de la ópera. Saimir Pirgu se mostró guapo y elegante como Tebaldo aunque algo pequeño y Eric Owens representó un lujo en el papel de Capellio. Riccardo Frizza, en el foso, tuvo mucho más oído para los *Capuleti* que mostró Boussard.

La tercera noche *Lohengrin* halló una mano más segura y autoritaria para un reto incluso más problemático que el anterior. Después de un *Lohengrin* poblado por los *Amish* estadounidenses (producción de Richard

Jones en Múnich) y otro con ratas de laboratorio (el de Hans Neuenfels en Bayreuth) no es de extrañar que la producción de Daniel Slater se desarrollara durante la revolución húngara de 1956. Lo sorprendente fue lo fluida y convincente que era —en cuanto se refiere a Wagner y también a Slater—, una vez que la premisa fuera establecida. No hubo un Brabante de libro de cuentos sino un lugar real con gente real (los decorados imponentes de Robert Innes Hopkins dieron a esa realidad una base sólida); y el objetivo declarado de Slater de humanizar la escurridiza figura del título fue un éxito gracias a un novato en el papel, Brandon Jovanovich, que se mostró persuasivamente nervioso como el novio en su noche de bodas al principio del tercer acto y luego como el angustiado héroe trágico al final. Jovanovich trajo a su primer Lohengrin una combinación casi ideal de sólida fuerza y dulzura, y cuando interprete el papel unas cuantas veces más podrá mantener las dos emociones más equilibradas. Camilla Nylund fue la hermosa y voluptuosa Elsa, que cantó con bello sonido nórdico; Petra Lang como Ortrud hizo bien su papel pese a que se notó que su voz sonó algo cansada. Kristinn Sigmundsson, que también tuvo problemas de voz, fue un Rey Heinrich autoritario; Gerd Grochowski, un excelente Telramund. El director musical de la compañía, Nicola Luisotti, dirigió su primera ópera de Wagner; la hizo con mucha lentitud y con una textura ligera y luminosa; al igual que su brillante protagonista, seguro que con unas cuantas funciones más dominará de maravilla la partitura.

Patrick Dillon

Estreno francés

DER FERNE KLANG, CIEN AÑOS DESPUÉS

Opéra Nationale du Rhin. Schreker, *Der ferne Klang*. Helena Juntunen, Will Hartmann, Martin Snell, Teresa Erbe, Stephen Owen, Stanislas de Barbeyrac, Geert Smits, Livia Budai, Patrick Bolleire. Director musical: **Marko Letonja**. Director de escena: **Stéphane Braunschweig**.

ESTRASBURGO En el cuadragésimo aniversario de su fundación, la Opéra Nationale du Rhin ha programado el estreno en Francia de una de las óperas más significativas del siglo XX: *Der ferne Klang* (El sonido lejano) de Franz Schreker (1878-1934), estrenada en Fráncfort hace cien años. Schreker puso mucho de sí mismo en esta obra, en la que se parte de que la idea de separar el arte del amor es un error funesto. El héroe, Fritz, es un compositor incapaz de resistir la llamada de un sonido inaccesible hasta el punto de que renuncia a su prometida, Grete, a quien un padre alcohólico se ha jugado a los bolos. Salvada cuando intenta suicidarse, es encontrada

de nuevo por Fritz en una casa de tolerancia en Venecia. Pero ante su condición, Fritz la abandona. Ya famoso, asiste al estreno de su propia ópera. Grete, también allí, se desmaya mientras la escucha. Aparentemente recuperada se hace conducir ante Fritz para morir en sus brazos mientras el compositor escucha, al fin, aquel sonido lejano.

En esta partitura exuberante, se encuentran huellas de Wagner y Mahler, pero también de *Der Rosenkavalier* que Strauss compuso en la misma época, y aparecen igualmente rasgos futuros de Berg y hasta de Messiaen. El espacio es una constante de la ópera, coro y orquesta actuando simultáneamente en diversos

lugares del teatro, lo que sumerge al público en un inmenso *inst r u m e n t o*. Marko Letonja pone al rojo la orquesta de la que es titular, haciéndole también susurrar, respirar, sonar sin cubrir a los cantantes. La puesta en escena y la escenografía de Stéphane Braunschweig son claras y oníricas, y ejemplar la dirección de actores. Hace, y con razón, de Grete, una hermana de Lulu. Helena Juntunen tiene el encanto, el dinamismo y la voz del papel. Will Hartmann, a pesar de un resfriado la tar-



Escena de *Der ferne Klang* de Schreker

de del estreno, es un Fritz infatigable. Martin Snell, Stephen Owen, Stanislas de Barbeyrac, Geert Smits, Livia Budai y Patrick Bolleire se imponen en la diversidad de sus múltiples personajes. El coro estuvo igualmente a la altura de la variedad de sus encarnaciones.

Bruno Serrou

Regresa la "moralidad" de Vaughan Williams

VIAJE INICIÁTICO

English National Opera. 5-XI-2012. Vaughan Williams, *The Pilgrim's Progress*. Roland Wood. Director musical: **Martyn Brabbins**. Directora de escena: **Yoshi Oida**.

LONDRES La obra de Vaughan Williams, *The Pilgrim's Progress*, la extática pero agnóstica alegoría del viaje del alma a través de la vida, fue estrenada en 1951 y no se ha vuelto a escenificar casi nunca desde entonces. Una nueva producción de la ENO, dirigida musicalmente por Martyn Brabbins y escenificada por Yoshi Oida, es la primera puesta en escena desde hace seis décadas. Ya que el compositor tardó unos 45 años en terminar su versión de la narración onírica de 1668 de John Bunyan, ¿por qué darse prisa?

Una vez dicho esto, como experiencia operística —Vaughan Williams la llamó una "moralidad"— está cargada de dificultades. Hay poca acción. El idioma es



bíblico en lugar de dramático, los personajes son modelos, no individuos. Todos los estilos musicales de Vaughan Williams son audibles desde la serenidad de *Greensleeves* y las desgarradoras armonías modales de la *Quinta Sinfonía* hasta la melancolía del solo de viola y el coro etéreo

de *Flos Campi*.

Brabbins, el héroe de la tarde, dirigió una interpretación de calidad y de corazón y apenas tuvo problemas con el enorme reparto del conjunto, el sobresaliente coro (preparado por Martin Fitzpatrick) o la chispeante orquesta de la ENO. En el

papel del Peregrino, el barítono Roland Wood se mostró digno y expresivo; su voz remontó a la orquesta y consiguió un espectro total de color tonal.

Se optó por una producción discretamente gris con toques del teatro *No* como era de esperar de la japonesa Oida, que ha trabajado con Peter Brook desde hace mucho tiempo. No se podía ponerle pegas a los decorados de Tom Schenk que se parecían a una especie de jaula oxidada, o a la sencilla vestimenta obrera que todos se llevaban. La puesta en escena, si no muy estimulante, no interfirió con las glorias de la partitura de Vaughan Williams.

Fiona Maddocks

Avanza el *Anillo* de Cassiers

COMPLEJO Y COHERENTE

Teatro alla Scala. 23-X-2012. Wagner, **Siegfried**. Lance Ryan, Nina Stemme, Peter Bronder, Terje Stensvold. Director musical: **Daniel Barenboim**. Director de escena: **Guy Cassiers**.

MILÁN A pocas semanas de distancia de las representaciones en Berlín, ha llegado a la Scala la nueva producción de *Siegfried*, segunda jornada del *Anillo del Nibelungo* coproducido por el teatro milanés y la Staatsoper de la capital alemana. Los intérpretes musicales han tenido siempre un gran éxito, pero en Berlín la dirección escénica de Cassiers suscitó posiciones encontradas entre el público y críticas a menudo negativas, mientras que en Milán se ha dado el consenso. La diferente acogida se puede explicar observando que el concepto de Cassiers y sus colaboradores está muy alejado del "teatro de director" predominante desde hace tiempo en Alemania. Más que el trabajo sobre la acción escénica de los personajes, es determinante el uso de proyecciones, de tecnologías complejas y la iluminación. Se evita además la

inmediatez de ambientaciones de subrayada actualidad, prefiriendo las sugerencias de una dimensión atemporal, envolviendo al espectador en un flujo de imágenes densas de significado, pero alusivas y abiertas a diversas posibilidades sugerentes e interpretaciones, felizmente lejanas de todo naturalismo (puede que por ello gesto, música e imágenes se colocan en planos deliberadamente disociados). *Siegfried* prosigue con coherencia el planteamiento del prólogo y la primera jornada del ciclo: Cassiers (como siempre en colaboración con Arjen Klerkx y Kurt D'Haeseleer para el vídeo, Enrico Bagnoli en escenografía e iluminación, Sidi Larbi Cherkaoui en la coreografía) retoma también el fondo que cita el gran relieve del escultor belga Jef Lambeaux (1852-1908), *Las pasiones humanas* (1889), sólo fragmentariamente reconocible, por-

que las proyecciones lo esconden o lo tornan abstracto. Para Cassiers, es una imagen de la decadencia del mundo de los dioses. Como en *El oro del Rin*, el yelmo mágico está representado por un grupo de bailarines; cuando Fafner se transforma en dragón, su ilusoria aparición es la agitación de una tela sostenida por él. Muchas imágenes son muy sugestivas, como la contorsión del espacio del antro de Mime, cuando el suelo se vuelve vertical, o el bosque formado por árboles que son columnas desnudas de hojas y ligadas por hilos que le dan un aspecto amenazador. Felizmente poética la dirección en la última escena, donde el lecho de Brunilda parece un cúmulo de cera.

Barenboim se suma a una ilustre tradición alemana en los *tempi* con frecuencia (aunque no siempre) lentos, de gran aliento épico, junto a una delicada

riqueza de colores y claros-curos, de variedad y refinamiento admirables y tensión sin concesiones. En su visión, como en la de Cassiers, son bien claros los aspectos que oscurecen en *Siegfried* los caracteres de fábula, donde el final feliz es aparente, frágil y provisional en la luminosa e incandescente conclusión.

Formidable el reparto, dominado por la Brunilda de Nina Stemme, maravillosa por su inteligencia interpretativa y extraordinaria seguridad vocal. Lance Ryan es un protagonista autorizadísimo y capaz de inteligentes matices (raros entre los intérpretes de Sigfrido). Terje Stensvold fue un firme y convincente Wotan, Peter Bronder un Mime perfecto por su impecable dicción, Johannes Martin Kränzle un siniestro Alberich, Anna Larsson una excelente Erda.

Paolo Petazzi

Para celebrar los 70 años de Barenboim

ABBADO VUELVE A LA SCALA

Milán. Teatro alla Scala. 30-X-2012. **Daniel Barenboim**, piano. Filarmónica de la Scala. Director: **Claudio Abbado**. Obras de Mahler y Chopin.

Claudio Abbado ha vuelto a Milán para dirigir la Filarmónica de la Scala, que fundase hace treinta años —a fin de intensificar con una dimensión autónoma, sobre el modelo de la Filarmónica de Viena, la actividad sinfónica de la orquesta del teatro— y ha protagonizado una memorable interpretación de la *Sexta* de Mahler, la misma obra con la que, cuando era director musical de la Scala, dio comienzo en 1969 a la primera ejecución completa en Italia de las obras orquestales del compositor austriaco. Ésta es únicamente una de

las infinitas deudas de reconocimiento que la Scala tiene en su relación con Claudio Abbado, su director musical de 1968 a 1986: es natural que su regreso después de veintiséis años haya sido un acontecimiento. Lissner ha encontrado la ocasión en los tres conciertos por los setenta años de Daniel Barenboim para transformar el segundo en la fiesta por el regreso de Abbado, con el que el incansable músico argentino-israelí ha interpretado como pianista el *Primer Concierto* de Chopin (en las otras veladas, dirigidas por Dudamel y Harding, Barenboim fue solista

en Brahms, Bartók, Chai-kovski y Beethoven, al mismo tiempo que dirigía *Siegfried* de modo maravilloso...). Para su retorno, Abbado ha querido unir a la Filarmónica una parte de los músicos de la Orquesta Mozart fundada en Bolonia en 2004, y no hubo problemas ni de fusión ni de hipertrofia sonora en su extraordinaria interpretación de la *Sexta* (1903-1904). Con intensidad increíble, Abbado sabe exaltar los caracteres, la lacepada complejidad de la construcción, la necesidad interna, la densa y visionaria coherencia del recorrido hacia el abis-

mo, con una tensión incandescente que no tiene nada de exterior sino que coincide con la profundidad del análisis y con la nítida búsqueda de esencialidad. Desde hace varios años, Abbado prefiere colocar la íntima melancolía del Andante en segundo lugar, creando con este paréntesis onírico un vértice de delicadeza e interiorización. En la primera parte de la velada, Abbado se mostró delicado y discreto en el acompañamiento de la poética interpretación de Barenboim del *Primero* de Chopin.

Paolo Petazzi

Estreno mundial de la ópera de Andrea Scartazzini sobre *El hombre de arena* de Hoffmann

ENTRE ROMANTICISMO Y CIENCIA-FICCIÓN

Theater. 20-X-2012. Scartazzini, **Der Sandmann.** Agneta Eichenholz, Ryan McKinny, Marko Spehar, Thomas Piffka, Hans Schöpflin. Director musical: **Tomas Hanus.** Director de escena: **Christof Loy.** Decorados: Barbara Pral. Vestuario: Ursula Renzenbrink.

BASILEA De aquel dulce hombre de arena que esparce granitos en los ojos de los niños para que puedan dormirse, queda aquí muy poco. El protagonista de *Der Sandmann* es un monstruo que, definitivamente, perturba en el sueño. Produce pesadillas y locura, al menos al escritor Nathaniel, quien, entre bloqueos de creatividad, ataques de pánico y delirios, trata de terminar su novela. Encontramos al mismo personal de *Los cuentos de Hoffmann* —el autor que lucha por su obra en el abismo de la vida, la musa Clara y su correspondencia en el complaciente autómatas Clarissa; Coppélius, el fabricante de robots...—, aunque el libretista Andreas Jonigk se ha mantenido deliberadamente al margen de la ópera romántica y ha trasladado la historia a nuestros días. Con ello se ha perdido la fascina-



Agneta Eichenholz y Ryan McKinny en *Der Sandmann*

ción por lo desconocido, lo oscuro y lo maligno a causa de los conocimientos de Freud & Co.: los monstruos ya no son figuras misteriosas y sobrenaturales sino los enormes traumas de nuestras almas.

Consecuentemente, el compositor suizo de 41 años Andrea Scartazzini ha evitado desde el principio las sonoridades delicadas y ha reflejado las pesadillas del

artista de una manera inquietante, que suena muy fuerte, y cuando no le basta la orquesta sinfónica al completo (bajo la atenta batuta de Tomas Hanus), aplica además la electrónica. La partitura es a menudo bastante obvia, pero en su consciente utilización de todos los medios a su alcance resulta en ocasiones refrescante, y no le falta un cierto e inteligente humor.

Esto lo ha sabido aprovechar el director de escena Christof Loy, quien se enfrentaba por primera vez a un estreno mundial, pero sin renunciar a sus señas de identidad: focalizando sobre negros decorados a los personajes con sus conflictos y reflejando hasta en el menor detalle sus pasiones evidentes y ocultas, llegando casi a la caricatura cuando Coppélius repara la muñeca automática y vemos hasta sus entresijos. En lo vocal apenas hubo nada que desear: Ryan McKinny como Nathaniel y Agneta Eichenholz como Clara/Clarissa, Marko Spehar como Lothar, Thomas Piffka como el padre y Hans Schöpflin como Coppélius se integraron con entusiasmo en la acción y lucharon con inagotables fuerzas contra las mareas sonoras de la orquesta.

Reinmar Wagner

Saldo de ideas del director suizo sobre la música de Haendel

DORMIR BARATO CON MARTHALER

Opernhaus. 4-XI-2012. Haendel-Marthaler, **Sale.** Anne Sofie von Otter, Marc Bodnar, Raphael Clamer, Malin Hartelius, Christophe Dumaux, Graham F. Valentine, Tora Augestad, Catriona Guggenbühl, Ueli Jäggi, Jürg Kienberger, Bernhard Landau. Director musical: **Laurence Cummings.** Director de escena: **Christoph Marthaler.** Decorados y Vestuario: Anna Viebrock.

ZÜRICH Christoph Marthaler y su escenógrafa favorita, Anna Viebrock, nos sitúan en unos grandes almacenes que han conocido mejores tiempos pero ahora venden su mercancía a precio de saldo, como podemos apreciar por los carteles en enormes letras rojas o la escasez de objetos en las estanterías. Sin embargo, la acción no está centrada en los cajeros o las limpiadoras, como tanto le gusta al director suizo, sino en los propietarios del comercio alrededor de su patrona, Anne Sofie

von Otter, quienes, por esta triste circunstancia, han tenido que convocar una reunión familiar. Es lógico que el coro entone el *Lascia ch'io pianga*, ese lamento a ritmo de passacaglia al que Haendel era tan aficionado a introducir en sus óperas.

Pero es igual si Marthaler retrata a empresarios o a pobres diablos, todos ellos están sometidos a una existencia rutinaria. Es cierto que encontramos algo especial en la desgracia. Sin embargo, esto lo lleva haciendo desde hace veinte años: las pau-

sas, repeticiones, momentos muertos que provocan sopor. Es igual que suene Ives, Offenbach o incluso Haendel. La música y la realidad escénica tienen muy poco que ver.

Las célebres arias de Haendel permanecen aisladas, lo que no quiere decir que no logren fascinar, sobre todo cuando son cantadas con tanto estilo y virtuosismo como demostró el contratenor Christophe Dumaux. Anne Sofie von Otter hizo gala siempre de su elegancia, aunque Malin Hartelius encontró evidentes proble-

mas en la coloratura. El director musical Laurence Cummings brilló también como tenor en el aria *Comfort ye my people* de *El Mesías*.

En su labor en el foso, el maestro británico se presentó en todo momento como un auténtico especialista. Cuando los solistas de la orquesta barroca La Scintilla sonaron en su máximo esplendor, al menos, la contribución de Haendel a este *pasticcio* no tuvo nada que ver con un saldo.

Reinmar Wagner

JOSÉ RAMÓN ENCINAR: “PROGRAMAR ME ENTUSIASMA TANTO COMO DIRIGIR”

José Ramón Encinar (Madrid, 1954) dejará a finales de esta temporada la titularidad de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. Han sido trece años de trabajo con una formación a la que ha dado una personalidad propia a través, sobre todo, de un criterio programador que la ha hecho diferente. El público ha apreciado esa labor y sus abonados saben que es posible equilibrar adecuadamente repertorio, novedad y recuperación. He aquí la charla con un maestro al que no le gusta que le encasillen y que abre una nueva etapa en su carrera.



Sus primeros maestros son gente tan distinta como Federico Sopeña y Franco Donatoni.

Fui alumno, siendo muy joven, de Historia de la Música y de Estética con Federico Sopeña. Y él es quien me aconseja ir a Siena a estudiar con Donatoni, que ha sido la personalidad que más me ha marcado como músico y en mi formación intelectual. Al volver de Italia, a principios de 1973, tras los estudios en Siena y en Milán, la idea era continuar estudiando en Alemania, sobre todo con Mauricio Kagel, que hoy es un compositor que no me interesa en exceso pero que, en su momento, sobre todo por la componente teatral de sus músicas, me atraía mucho.

Pero al final no va a Alemania.

Porque ocurrió algo no previsto. Conocí a la que hoy es mi mujer y decidí quedarme en Madrid, casarme con 20 años y hasta hoy, treinta y ocho ya. **Y empieza a dirigir.**

Ya me atraía mucho en aquel momento. Yo tenía mis miras puestas en el Grupo Koan, al que había dejado huérfano Arturo Tamayo al irse a Alemania. Estaba en el seno de Juventudes Musicales y por mediación de Ricardo Bellés me hago cargo del grupo. Fueron veinte años con el Koan, estrenando multitud de obras y con una flexibilidad tremenda, desde *Cesuras* de Luis de Pablo para seis instrumentistas hasta *Xenias pacatas I* de Francisco Guerrero que requiere treinta cuerdas. Esa andadura de veinte años fue capital para mí porque hizo que progresivamente tuviera más presencia la dirección, primero en la llamada música contemporánea, luego con los clásicos del siglo XX y poco a poco, muy poco a poco, dirigiendo orquestas convencionales.

Luego llegan la Filarmónica de Las Palmas y la Sinfónica Portuguesa.

Antes dirijo mucho en Italia, a las entonces varias orquestas de la RAI. Mi primera titularidad es, hace casi treinta años, en la Filarmónica de Gran Canaria donde trabajé duro por la música de hoy. La experiencia con la Sinfónica Portuguesa fue fundamental para curtirme. Yo ya tenía la titularidad de la ORCAM en el horizonte. Tuvimos huelgas, manifestaciones, tuve que bregar con el paso del São Carlo y el Centro Cultural de Belem al Teatro Camoens. Me preocupé de programar música portuguesa pero no le gustaba a la orquesta. Llegué a presentar mi dimisión, que no me admitió el Ministro de Cultura, me dejaron plantado, ya invitados al Festival de Alicante... En fin, me recuerda cuando Frühbeck habla de lo difícil que fue su año en Montreal pero cuánto aprendió.

¿Por qué dejó de componer?

Porque he sido siempre muy despa-

cioso, muy lento. Para mí era un sufrimiento. Gozoso, como diría Sopeña, pero sufrimiento. Una de las cosas más espantosas, no sólo profesionalmente sino psicológicamente —y eso tiene muchas lecturas—, es la página en blanco. Empezar era tremendo. Muchas veces hacía un trabajo de investigación previo a cada obra, bastante extenso, no sólo en lo musical. Un ejemplo. Mario Bortolotto me encargó en 1976, para la RAI de Nápoles, una obra cuyo pie forzado era voz y un instrumento o dos utilizando uno de los textos que surgieron de los concursos de Blois que hacía Carlos de Orleans, no recuerdo si uno suyo, quizá el *Ne hurtez*, o de François Villon, el *Je meurs de soif aupres de la fontaine*. Me dediqué a leerlo todo sobre Carlos de Orleans, la Guerra de los Cien Años, Luis XII de Francia... para una obra de cuatro minutos para soprano y arpa. No le digo nada lo que pasaba cuando se trataba de una obra para más instrumentos o para orquesta. Necesitaba mucho tiempo y la dirección, la creación de mi repertorio, me ocupaba mucho más.

¿Piensa volver a componer algún día?

No sé si volveré. Tengo proyectos en barbecho, sobre todo teatrales. Dos concretamente. Uno a raíz de un encargo de Hans Werner Henze para la segunda edición de la Biennale de Múnich y que al fin no pude hacer por falta de tiempo. Es un espectáculo de una hora de duración, una especie de ópera-ballet en dos partes, la primera casi un oratorio escénico y la segunda el ballet propiamente dicho, basada en un capítulo de un libro de Cunqueiro, que es un autor que siempre me ha apasionado: *Vida y fugas de Fanto Fantini*. Fantini hace una fuga mental de una estructura geométrica, de modo que toda mi parafernalia se puso en movimiento con textos de Luca Pacioli sobre perspectiva, de diversos tratadistas sobre el mismo tema, de filósofos varios, y teniendo en cuenta que la primera parte sería, en efecto, una disquisición sobre geometría, perspectiva y fugas y, la segunda, la fuga real de Fantini. Todo con una plantilla basada en instrumentos de percusión. Eso está ahí. No lo he descartado. Y el otro es sobre Joanot Martorell y Vargas Llosa en el que aparecieran ellos dos, Menéndez Pelayo y Martín de Riquer, que empezaría con *Il combattimento* de Monteverdi y luego Vargas Llosa y Martín de Riquer hablando sobre el duelo como fin principal de la vida... Se lo enseñé a José Luis Gómez y me dijo que vaya complicación...

Pero hay algo menos práctico y como más de fondo...

Pues que tengo dudas sobre el momento actual de la música culta. Yo

sigo muy anclado y hago distinciones entre la música culta y la música de consumo, y actitudes como las de Alex Ross no me seducen en absoluto en ese punto, no lo comparto y hasta en algún momento me parecen detestables. Es tremendo que haga el elogio de Golijov, que es el mayor escándalo de la música actual. No digo que no tenga mano pero me parece una música terrible.

¿Y el concepto de música contemporánea?

Aunque batallo mucho por muchas músicas creo efectivamente que se ha producido un hiato entre el compositor y el posible oyente que se está tratando de rellenar de muchas maneras distintas. Hay compositores españoles estupefactos que tratan de ahondar en la línea de remediar ese hiato, como David del Puerto, Jesús Rueda o Jesús Torres por ejemplo, o Jesús Navarro, más joven aún. Son músicos sólidos pero también que piensan que la música se debe oír y durante mucho tiempo. Hay una obra mía, *Tukuna*, cuyo subtítulo es "por una música procesual". Y yo he llegado a decir que no me interesa lo que suene sino el proceso. Y he repetido una frase que comparto con Luis de Pablo y con Donatoni: la composición es una forma de autoconocimiento. Y lo es, pero yo hoy, en este momento, no creo que en una sociedad como la actual tengamos derecho a manifestarnos sólo para autoconocernos. Hay un problema que resolver. No podemos vivir en el mundo, tal como está socioeconómicamente, en una torre de marfil en la que, en definitiva, estamos, están muchos compositores. Hoy día no entiendo determinadas músicas, las defiendo pero no creo que sea lo que haya que hacer. Lenguaje o no lenguaje —yo creo que no es un lenguaje—, la música es abstracta. Y problema o virtud fundamental es que es un fenómeno, transcurre en el tiempo y eso obra en contra del compositor. Quien va a una exposición dedica a cada cuadro el tiempo que quiere. En un concierto, no: dura lo que dura y el oyente no tiene una segunda oportunidad igual.

¿Ese rótulo de "contemporánea" ha perjudicado a la música de hoy, la ha metido en un gueto?

Absolutamente. En la última época del Koan ya tratábamos de unir músicas de hoy con clásicos del XX, Stravinski o Ravel. Se ha utilizado el término de una manera tan estúpida, tan absurda y tan ignorante. Recuerdo que en un concierto al que asistía como oyente una señora a mi lado ve el programa y dice "Dios mío, pero si esta obra es de 1925", y su vecina de butaca le dice: "No se preocupe que el autor está muerto". Ah, y contemporáneo es también Golijov.

A usted se le liga indefectiblemente con la música del presente.

Mi actividad como compositor y al frente del Koan ha hecho que mucha gente piense que yo sólo hago música contemporánea pese a haber hecho infinidad de repertorio. El asunto es que lo mismo como director que como programador, que es una actividad que me entusiasma tanto como la de director, tengo presentes tres factores: dónde se va a desarrollar esa actividad, a qué público se quiere llegar y de qué orquesta se dispone. Las tres cosas tienen la misma importancia. Con la ORCAM he programado como lo he hecho porque era la ORCAM y era Madrid. En otro ámbito lo hubiera hecho de forma diferente. Mi actividad sorprendería a muchos si yo programara en otra orquesta. No se puede vivir de espaldas a la sociedad que te rodea. **Cuando llega a la ORCAM, en la temporada 2000-2001, se encuentra con una orquesta de nuevo cuño, hecha en buena medida por su antecesor. ¿Qué pone de su parte para amoldarla a su forma de ser como director titular?**

En la ORCAM me encontré con un trabajo de muchos años, sobre todo del coro. El coro tenía ya una nombradía muy considerable, un coro de cámara, una formación muy peculiar en cuanto a número, que le permitía abordar un repertorio muy interesante. La orquesta se había formado con la idea de que fueran becarios, con lo cual había disparidades en cuanto a calidad, a medio camino entre lo profesional y lo estudiantil, a pesar de que muchas edades no eran ya precisamente de estudiantes. Esa labor que el maestro Groba hizo en esos años fue extraordinaria. Siempre hago hincapié en que él ensayaba por las mañanas con el coro y por la tarde con la orquesta porque era titular de las dos cosas. Yo soy responsable de las dos pero Jordi Casas ha sido director del coro y nos hemos repartido el trabajo. Cuando yo llegué me propuse partir de esa base humana, mantener a todo el mundo, no prescindir de nadie ni en orquesta ni en coro, extraer lo mejor de cada uno, repito, sin prescindir de nadie, y lo he mantenido en estos trece años para pasar de ese estadio de orquesta semiprofesional al de orquesta profesional. Eso sí, sabiendo que nos teníamos que mover en Madrid, con una orquesta que tenía ochenta y tantos abonados y conseguir, a la vez, un perfil muy definido para no entrar en competencia con orquestas con más historia, con más repertorio y más nombradía, ocupar un lugar que nos diferenciara de los demás. Y, en ese sentido, unido a que yo tengo la idea de que hay que atender a la música que se hace en cada momento y en el país en el que estás,

organicé unas temporadas que, por ejemplo, conciliaban las sinfonías de Beethoven con seis estrenos. Y no creo que sea petulancia decir que he conseguido que la ORCAM tenga un perfil muy definido y que se puede mantener, prueba de ello es que tenemos del orden de los 1700 abonados. Hemos cuidado también la discografía y hemos pasado de cinco a cuarenta discos en sellos nacionales e internacionales: Stradivarius, Deutsche Grammophon, Decca, Naxos, Verso... En estos trece años ha habido dos elementos fundamentales para poder desarrollar esta actividad: la flexibilidad y la actitud de coro y orquesta, verdaderamente asombrosas, y la colaboración de dos gerentes que han apoyado desde el principio mis ideas y con los que ha habido diálogo, siempre pidiendo permiso para meterse en el terreno del otro. Será difícil que vuelva a encontrar algo así.

¿Por qué compositor español se jugaría su reputación?

Lo hay, pero como está vivo y otros también no se lo voy a decir.

Tanta dedicación al estreno, a la música española, ha hecho que se piense que quizá a la ORCAM le falte algo de lo que el gran repertorio aporta a las orquestas.

Esa es una idea, si me permite, un poco errónea. Hemos hecho todas las sinfonías de Beethoven, Schubert, Mendelssohn... muchísimo Brahms, todos los conciertos más importantes del repertorio, todos los *lieder* de Mahler, ciclos de sinfonías de Haydn, que es aún más formativo que Mozart para una orquesta...

Se pone usted vehemente. Y eso que se está marchando...

Es que soy titular hasta el treinta de agosto. Y además, doy por hecho que con mi sucesor, Víctor Pablo Pérez, las directrices de la orquesta cambiarán, como es lógico. Llevamos un año los dos intercambiando opiniones al respecto. Hace tres o cuatro años pacté mi salida y mi opinión ha sido muy tenida en cuenta en cuanto a la designación de Víctor Pablo Pérez como mi sucesor. Es una persona con la que tengo amistad desde hace cuarenta años, tenemos muchos factores en común y estoy seguro —y lo digo para que se ría cuando lo lea— que en su etapa va a haber mucho Shostakovich. Pero hay otras cosas en las que tenemos gustos muy afines. Mi vehemencia es porque me marchó pero voy a seguir.

Como que le harán director honorario vitalicio, por lo menos.

No sé. Sólo sé que seguiré ligado a la orquesta, que tengo tres conciertos las temporadas sucesivas y una cierta responsabilidad en algunos menesteres que todavía tenemos que definir más concretamente.

Una característica de la ORCAM es la flexibilidad.

Por la orquesta han pasado verdaderos maestros. En ese sentido, y aunque la orquesta estaba muy incómoda porque tenía un carácter terrible, los ensayos con Rudolf Barshai fueron siempre clases magistrales. Harry Christophers para hacer el repertorio que quería, clásico y a veces barroco. Durante muchos años he estado programando todos los años *El Mesías* alternando un especialista en el barroco con alguien que diera una visión diferente: Garrido, Biondi, Curtis, López Banzo pero también López Cobos. Le decía antes que en la temporada 2001-2002, la segunda mía, programé todas las sinfonías de Beethoven y recordará usted que iban emparejadas con otras obras que le daban un sesgo peculiar a la propuesta, y con directores que aportaban visiones muy distintas. McCreesh o Parrott pero también Latham Koenig con una obra de Schnabel sobre Beethoven. O Diego Masson, que hizo la *Pastoral* con *The Camp Meeting* de Ives. Se trataba de que la orquesta fuera conociendo el repertorio con gente especializada pero también con otros que dieran una visión diferente.

Esa flexibilidad es también física, muy como la de algunas orquestas europeas.

Claro. No sólo un concierto un par de veces por semana sino añadir a la temporada sinfónica el Teatro de la Zarzuela. Y eso no es una desventaja sino al contrario. Yo estoy orgulloso de ello. La simultaneidad de ensayos para programas diferentes. Recuerdo que cuando estuvimos en la temporada de la Orquesta de Metz fuimos a hacer un programa con *Apoteosis del fandango* de Tomás Marco, el *Concierto para acordeón* de Jesús Torres, la *Rapsodia española* de Ravel y la *Ritirata* de Boccherini-Berio. Viaje, concierto, vuelta y al día siguiente concierto de temporada que lleva el mismo Ravel, el *Concierto para piano* de Gershwin, un estreno de Agustín Charles y la obertura de *La Clementina* de Boccherini. Y eso era posible porque nos habíamos acostumbrado a un ritmo de trabajo que yo creo que es el que debe tener una orquesta hoy en día. Eso es flexibilidad.

¿Por qué se va?

Porque las relaciones tiene un límite. Aún estoy asombrado de que después de trece años, y aunque siempre hay, naturalmente, excepciones, las relaciones mutuas con orquesta y coro sigan siendo buenísimas. Aunque muchas veces me han echado en cara en las comisiones artísticas que si soy muy dictador, aunque ellos lo piensen —y yo creo que no tienen razón— saben, y su actitud me lo confirma día a día, que en mí tienen un amigo. Ha

habido relaciones muy cercanas con algunos. Pero eso tiene una caducidad, sobre todo si hay que tomar decisiones que no son del gusto de todos. La única forma de mantener tan buena relación después de tantos años es apartándose y que empiece una nueva etapa.

Le da un poco de pena, no lo niegue.

Claro que me da pena, pero también es una *sfida* [desafío] para nuevas cosas, y a la orquesta le vendrá muy bien por lo que motiva tener una persona nueva y porque los medios de comunicación va a atender este cambio, sobre todo porque se trata de un director del prestigio de Víctor Pablo Pérez, un motivo fundamental para volver a primer plano.

¿Dejar la ORCAM supondrá para usted un cambio en su perspectiva como director, más repertorio, quizá menos estrenos, abrir nuevas vías en su carrera?

No tanto hacer más de lo que he hecho sino ahondar en esa misma línea, y siempre tratando de ser yo quien programe. Cuando me invitan y me dicen lo que hay, pues lo acepto o no. También dirijo música que no me gusta nada. Detesto *Carmina Burana* y la he hecho como cuatro veces. Pero, insisto, me gusta ser yo quien programe, hacer la propuesta completa, tanto en una orquesta como en un teatro.

¿Le gustaría hacer ópera?

Me gustaría hacer más de la que he hecho hasta ahora, y no sólo del siglo XX. En agosto dirigiré en Pésaro una nueva producción de *L'italiana in Algeri* de Rossini. Por eso he renunciado a la posibilidad de una *Traviata*. Me apetece también Puccini, cierto Verdi.

¿Se iría fuera de España?

Pues si no hubiera más remedio, la verdad es que sí. Francia me gusta e Italia es mi segunda casa. Acabo de estar en el Comunale de Bolonia, en Milán y en Turín con la Orquesta del Teatro Regio.

Hemos vivido muy buenos años en la música española, ¿se puede echar a perder con la crisis esa realidad?

En parte sí, es un momento peligroso. Y se echará a perder si no se consideran las circunstancias con serenidad, con inteligencia y con cultura. Es evidente que hemos vivido en general por encima de nuestras posibilidades reales. Y, en lo musical, en algunos lugares ha sido así pero en otros en absoluto. Y el riesgo es que las personas que tienen las riendas para dar presupuestos y posibilitar determinados proyectos públicos hagan tabula rasa y recorten a todo el mundo por igual. Que nadie lo tome a mal pero es inevitable pensar en los dos grandes teatros de ópera que tenemos en España y que son una sangría. Sería más fácil y más lógico recortar ahí que en una orquesta de una



autonomía que sólo tiene esa, como pasa en Extremadura. Todavía en la gestión de la cultura en nuestro país hay mucho ignorante y mucha ignorancia musical. Yo confío en que las personas que tienen la posibilidad de que los proyectos avancen tengan muchísimo tacto para saber de dónde se recorta porque el destrozo sería terrible. Los mejores años culturalmente hablando fueron sin duda los primeros cuatro del Partido Socialista. Yo desconfiaba de la creación de auditorios sin contenido y fue, sin embargo, un éxito absoluto. La mayoría están muy bien utilizados y han creado puestos de trabajo y se han dedicado a su sociedad. Hay un ejemplo clarísimo en Galicia, lo que era antes y lo que se vive hoy, en La Coruña por ejemplo, con su orquesta y las

orquestas jóvenes —y el trabajo en eso de Víctor Pablo Pérez. Lo vivido ahí es increíble, con un público caluroso que siente las orquestas como algo propio. Y sin aquella política de auditorios no se hubiera podido conseguir.

¿Cuales han sido sus modelos como director de orquesta?

Hay muchos. Envidiar, creo, a nadie. Hombre, puntualmente sí, claro, cuando dices: “mira éste, lo que ha conseguido”. Admirar, en su momento, hoy bastante menos, a Celibidache. Verdadera adoración por Carlos Kleiber, por Abbado. Me gustaba mucho el tipo *Kapellmeister* como Sawallisch. En mi generación están Chailly, Salonen y Semion Bichkov. Juanjo Mena me parece un extraordinario director, que ha crecido y crecerá todavía mucho.

¿Y algo suyo que cualquier colega envidiaría?

Pues no tengo ni idea. Hace tiempo me elogiaban la paciencia en el trabajo, en los ensayos, pero como aquí en la ORCAM, que está llena de amigos, tantas veces me han dicho que estoy siempre regañando... Pero es que la tarea del titular es también decir todos los defectos para remediarlos. Luego ellos mismos me dan la razón. Tras todos los conciertos les felicito y les digo lo bueno y lo malo, pero lo bueno se les olvida.

Usted ha confesado abiertamente que no es humilde.

Paso de la humildad, de la autocrítica, a veces exagerada, a momentos de soberbia. La sociedad paulina en la que vivimos hace que determinadas cosas estén mal vistas. Si hago bien algo y digo que lo hago bien, pues se supone que no soy humilde, pero eso según San Pablo. Y es un error. Fernando Savater habla de eso en un libro precioso que se llama *Humanismo impenitente*. Puedo decir que creo que si miras las programaciones de la mayoría de las orquestas españolas de hace trece años y las de ahora, el modelo nuestro ha calado por ahí. Si digo que estoy orgulloso de ello dirán “qué poco humilde” pero la humildad es muy relativa. No: humilde no soy. La humildad muchas veces es bastante cínica. Se me malinterpretó cuando hace años, en la entrega de los premios de la Comunidad de Madrid, empecé diciendo que creía que, considerando que se me daba sobre todo por el trabajo en la ORCAM, era un premio que creía merecer. Y añadí, además, que —y si me equivoco meto la pata hasta el fondo y quizá me equivoqué— habría quien lo mereciera tanto como yo pero no más si se trataba de valorar el apoyo a la música española en la programación de estos años. Eso no es ser humilde.

LOS DISCOS EXCEPCIONALES DEL MES DE DICIEMBRE



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.



BRUCKNER: Sinfonía nº 4.
FILARMÓNICA DE MÚNICH.
Director: SERGIU CELIBIDACHE.
ARTHAUS 101645

La versión de la *Romántica* es soberbia, de una intensidad espiritual y una coherencia absolutas, con unos *tempi* amplios *ma non troppo*, de una vitalidad y animación sorprendentes. **E.P.A.** Pg. 48



BRUCKNER: Sinfonía nº 7.
FILARMÓNICA DE BERLÍN.
Director: SERGIU CELIBIDACHE.
EUROARTS 2011408

Paladeada y amplia, de tiempos morosos y cuidados la alquimia del maestro opera efectiva desde el primer compás, con esos dos primeros movimientos majestuosos, contenidos, intensos y sublimes. **E.P.A.** Pg. 48



HEGGIE: Dead man walking.
JOYCE DIDONATO, PHILIP CUTLIP, FEDERICA VON STADE, MEASHA BRUEGGERGOSMAN, HÉCTOR VÁSQUEZ, BEAU GIBSON. CORO Y ORQUESTA DE LA ÓPERA DE HOUSTON.
Director: PATRICK SUMMERS.
2 CD VIRGIN 6024632 5

Es una auténtica obra de arte para el teatro lírico. Una maravilla, de nuevo. **S.M.B.** Pg. 59



MARTÍNEZ: Obertura en do mayor. Il primo amore. Concerto para clave en mi mayor. e.a.
NÚRIA RIAL, soprano. LA FLORIDANA.
Directora: NICOLETA PARASCHIVESCU.
DEUTSCHE HARMONIA MUNDI
88697885792

La de Martínez es música a la moda, resultando equilibrada, serena, clara, muy disfrutable. **P.J.V.** Pg. 61



MOZART: Concieros para piano nºs 9 K. 271 "Jeunehomme" y 21 K. 467. ORQUESTA DE CLEVELAND.
Directora y piano: MITSUKO UCHIDA.
DECCA 478 3539

Los rotundos acordes, nada camerísticos, plenos y redondos, nos alegran el oído, y las evoluciones de Uchida, ligera, elástica, sabiamente contrastada, resultan impecables. **A.R.** Pg. 62



RAVEL: Obras completas para piano. ALICE ADER, piano.
2 CD FUGA LIBERA FUG592

Alice Ader lleva la integral Ravel a su lógica más coherente, y lo hace con el arte de los virtuosos que rozan las teclas y consiguen sonidos más matizados. Como si fuera nuevo, completamente nuevo. **S.M.B.** Pg. 65



SCARLATTI: Vivi felice.
DIEGO ARES, clave.
PAN 10258

Que Diego Ares haya titulado así esta gozosa antología sobre las sonatas del napolitano va más allá de la simple anécdota. Se trata de una interpretación jovial, directa, sin ambages; y nítida, lúcida, colorista, grácil, viva... *feliz*. **P.d.P.** Pg. 65



SCHUBERT: Cuartetos nº 13, nº 14 y nº 15. CUARTETO ARTEMIS.
2 CD VIRGIN 5099960251220

Pulcritud, agilidad, inteligencia, mesura, introspección y valentía. El equilibrio instrumental es óptimo, guiado por un sentido democrático del reparto de protagonismos y el sentido del color llevado a cotas superlativas. **J.G.-R.** Pg. 66



SCHUBERT: Quinteto para cuerdas en do mayor op. 163 D. 956. CUARTETO ARCANTO.
OLIVIER MARRON, violonchelo.
HARMONIA MUNDI HMC 902106

Una tímbrica basada en la adopción de usos derivados del mundo historicista. Una gama dinámica, sinceramente impresionante por variedad. Impresionante, de verdad. **J.G.-R.** Pg. 66



SCHUMANN: Concieros para violín WoO 23 y op. 129. Fantasía op. 131. ANTHONY MARWOOD, violín; SINFÓNICA DE LA BBC ESCOCESA. Director: DOUGLAS BOYD.
HYPERION CDA67847

Un sonido carnoso y tornasolado, una técnica espléndida, un fraseo tremendamente comunicativo y ardiente... **J.T.S.** Pg. 67



ARIAS PARA GUADAGNI. Obras de Haendel, Hasse, Smith, Arne, Gluck y Guadagni.
IESTYN DAVIES, contratenor.
ARCANGELO. Director: JONATHAN COHEN.
HYPERION CDA67924

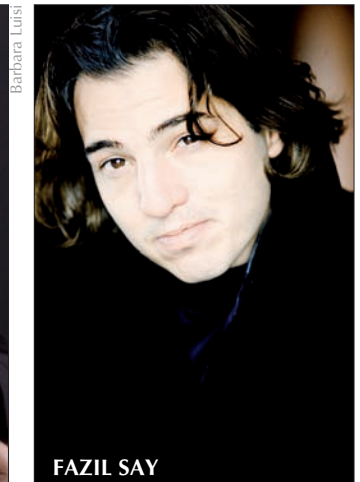
La combinación de claridad y un muy considerable peso dota a su timbre de una belleza inconfundible. **A.B.M.** Pg. 72



SERGIU CELIBIDACHE



FABIO LUISI



FAZIL SAY

ORQUESTAS Y NOVEDADES

No para la avalancha de discos en tiempo de crisis. Y siguen las orquestas tratando de ser protagonistas de la actualidad discográfica a través de sus propios sellos. Ferysa va a distribuir en España las grabaciones de dos de ellas: la Sinfónica de Viena y la Real Filarmónica de Liverpool. La primera se estrena con presente y pasado. Aquél con una *Primera* de Mahler dirigida por su titular Fabio Luisi, que dejará tal cargo al final de la presente temporada. Y éste con una *Primera* de Brahms dirigida por Sergiu Celibidache. La orquesta británica abre el fuego con una curiosidad, *Un marie à la mode*, de Offenbach, que junto a *Les fables de La Fontaine* conforma un disco alejado del repertorio en el que mejor conocíamos a su director, Vasili Petrenko, triunfador discográfico con la música de Shostakovich. Antes que Viena y Liverpool, la Sinfónica de Basilea —aún sin distribución española— bajo la dirección de su titular, el norteamericano Dennis Russell Davies —bruckneriano de pro y revelador de tantas obras del repertorio del siglo XX—, anunciaba su sello con un par de registros bien diferentes. En uno se reúnen las *Sinfonías Tercera* y *Quinta* de Schubert y en el otro la *Primera* y *Tercera "Litúrgica"* de Honegger. Cambiando de tercio, el piano estará presente entre las novedades más próximas con un disco de Alexander Tharaud para Virgin que, titulado *El buey sobre el tejado*, presenta un repertorio que va de la opereta al jazz y del clásico al charleston. También para la firma británica, David Fray —a quien conocen los asistentes al Ciclo de Jóvenes Intérpretes de la Fundación Scherzo— protagoniza en enero del próximo año un lanzamiento bachiano con su grabación de las *Partitas nº 2* y *nº 6* y la *Toccata en do menor BWV 911*. Y siguiendo con Virgin, pero esta vez en la música de cámara, también para enero se anuncia un interesante disco del Cuarteto Ebène con música de Fanny y Felix Mendelssohn que incluye los *Cuartetos op. 13* y *op. 80* de éste y otro de su hermana que revela las mutuas influencias entre ellos. Y para cerrar con otro sello nuevo, el australiano Atoll —al cierre de estas líneas sin distribución en España. De sus cuatro novedades destacan dos, a saber, las *Doce Fantasías para violín solo* de Telemann en la versión de Lara Hall y unas cuantas obras para cuerdas de ese estupendo compositor australiano que fue Douglas Lilburn, entre ellas su *Cuarteto en mi menor* de 1946 y su *Trío* de un año antes.

SUMARIO

ACTUALIDAD:	
Orquestas y novedades	43
REFERENCIAS:	
Beethoven: Trío nº7, "Archiduque". E.P.A.	44
ESTUDIOS:	
Decca: Cien años de Solti. L.S.	46
Últimos Bruckner de Celibidache. E.P.A.	48
Brillante Orfeo de La Fura. S.M.B.	49
CMajor: En el comienzo de todo. F.F.	49
REEDICIONES:	
Newton: Casi todo veneciano. P.d.P.	50
RCA/Sony: Gratas sorpresas. J.T.S.	51
DISCOS de la A a la Z	52
DVD de la A a la Z	76
ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS.	78

Ludwig van Beethoven

TRÍO Nº 7 EN SI BEMOL MAYOR OP. 97

“ARCHIDUQUE”

REFERENCIAS

Llamado así a causa de su dedicatoria al Archiducado Rodolfo, amigo, discípulo y mecenas de Beethoven, y quizá también como reconocimiento a la nobleza de la propia música, el *Trío en si bemol mayor* fue escrito durante el primer trimestre de 1811 y sigue muy de cerca al *Undécimo Cuarteto*. Su primera ejecución tuvo lugar en un concierto benéfico en Viena el 11 de abril de 1814 con el propio Beethoven al piano, Schuppanzigh al violín y Linke al violonchelo, siendo una de las últimas veces en las que el compositor tocó en público. Fue publicado con el número de *Opus 97* por Steiner en

fugato y un enérgico vals. El movimiento lento está en re mayor y consiste en una serie de variaciones sobre una de las más sencillas y sublimes melodías de Beethoven. Al contrario que los finales en forma sonata de otros tríos de madurez del compositor, este último se halla en la forma supuestamente menos seria del rondó: pero en la práctica es un movimiento construido con la misma amplitud y poderío que cualquiera de sus compañeros.

La discografía del *Archiducado* es relativamente amplia. Hay algunas versiones clásicas que actualmente están descatalogadas y son de difícil localización (Rubinstein, Heifetz, Feuermann, en RCA),

trío formado por Alfred Cortot, Jacques Thibaud y Pau Casals fue a la vez un pionero y un modelo del género. Afinidades amistosas acercaron a estos tres solistas y fue el placer de tocar juntos lo que les reunió. Fue desde su primer encuentro en 1906 cuando decidieron verse al menos un mes cada año para volver a tocar en conjunto, y apenas acababa de nacer la grabación eléctrica cuando ya grabaron el *Trío en si bemol* de Schubert. Esta profunda colaboración duró más de treinta años. Por lo que respecta a este registro del *Archiducado*, fue grabado los días 18 y 19 de noviembre y 3 de diciembre de 1928 en la Small Queen's Hall de Londres, una versión cálida, apasionada,

legendario pianista interviene como solista, director y excelente músico de cámara al lado del violinista Wolfgang Schneiderhan y del chelista Enrico Mainardi. El *Archiducado* fue interpretado en el Mozarteum el 9 de agosto de 1952 con el *Trío K. 548* de Mozart en la primera parte. Ambos fueron grabados por los micrófonos de la radio austríaca ORF y forman parte de este álbum que ahora traemos a estas líneas. Este 'trío de maestros', como fueron calificados estos tres músicos por la prensa internacional después del concierto en el Mozarteum, conecta su versión con la tradición centroeuropea, con expresividad, efusión, idioma, estructura y estilo pro-



diciembre de 1816. El violinista y compositor Louis Spohr estuvo en un ensayo anterior al estreno y señaló que “debido a su sordera, apenas quedaba ya nada del virtuosismo del artista que había sido anteriormente tan admirado”. La envergadura del primer movimiento se pone de manifiesto desde el comienzo con una melodía amplia, lírica, tocada por el piano. El segundo tema está en la poco convencional tonalidad de sol mayor. Después de una de las secciones de desarrollo mejores y con una concepción más orgánica, el primer tema se vuelve a exponer en una versión delicadamente ornamentada. El Scherzo se ensancha gradualmente hasta convertirse en un movimiento a escala sorprendentemente grande, con una sección del trío que alterna entre dos ideas diferentes, un

otras más recientes que aunque no aparezcan comentadas no por ello dejan de tener su importancia (Trío Beaux Arts en Philips), y otras actuales que ya han sido estudiadas suficientemente en las páginas de discos de nuestra revista. Por ello, proponemos estas ocho recreaciones en diversas aproximaciones por orden cronológico de grabación que seguramente satisfarán a toda clase de aficionados.

Cortot-Thibaud-Casals, EMI, 1928, 36'. Este registro histórico, de sorprendente buen sonido para el temprano año de grabación, fue publicado en un álbum de tres CDs de la serie *Références* de EMI acoplado con otros *Tríos* de Haydn, Schubert, Mendelssohn, y Schumann, más otras obras de Beethoven y Brahms por los mismos intérpretes. El

romántica, de maravillosa cohesión y también de una natural y mágica expresividad. Es un modo de aproximación que quizá no sea apto para todo el mundo y posiblemente su fraseo, sus *portamenti* y su concepción general pertenecen a otros tiempos. Pero este testimonio es un documento excepcional y elocuente de tres enormes músicos cuya escucha es obligatoria para todo aquel que tenga la más mínima sensibilidad. El álbum entero con las obras citadas es preferible a la edición aislada (*Archiducado* con el *Trío D. 898* de Schubert).

Fischer-Schneiderhan-Mainardi, Orfeo, 1952, 44'. Forma parte de un álbum dedicado a conciertos en vivo dados por Edwin Fischer en el Festival de Salzburgo entre 1946 y 1954 en los que el

pianos de esos años. Son, quizá, más introspectivos y profundos que los de Cortot-Thibaud-Casals que hemos visto más arriba, más naturales y espontáneos, pero ambos, éstos y aquéllos, son un testimonio inapreciable de grandes intérpretes recreando gran música. El álbum se completa con otras obras de Mozart, Beethoven, Schumann y Brahms.

Gilels-Kogan-Rostropovich, Deutsche Grammophon, 1956, 44'. Reeditado en 2008 en un álbum doble de la serie *Original Masters* de Deutsche Grammophon con otros *Tríos* de Haydn y Schumann, además del *Primer Cuarteto con piano* de Fauré con la viola de Rudolf Barshai. Este inolvidable conjunto, cada uno de cuyos miembros era un solista de excepción,



traduce con verdadero aliento poético e impetuosa aliento auténtico campo de experimentación que es el *Archiduque*, con un virtuosismo, exactitud rítmica, precisión dinámica y aliento romántico que hacen de esta versión una de las principales a tener en cuenta en la fonografía de la obra. El inconveniente de la añeja grabación soviética de 1956 en sonido mono (la que hemos visto arriba de Cortot-Thibaud-Casals es mejor que ésta a pesar de ser casi treinta años anterior) queda paliado en cierto sentido por el cuidado reprocesado que han hecho de ella los ingenieros de la Deutsche Grammophon en esta colección de *Original Masters* que, creemos recordar, no fue publicado en España, aunque lo pueden encontrar sin problemas a través de internet.

Istomin-Stern-Rose, Sony, 1965, 40'. El extraordinario violinista Isaac Stern fue el promotor de este trío completado por el pianista Eugene

Istomin y por el chelista Leonard Rose. Los tres tienen una abundante discografía, entre la que destaca el integral de los *Tríos* de Beethoven grabados entre 1965 y 1970 (además de alguna película como la de los tres *Tríos* de Brahms publicada en la serie *Archiv* de EMI). El *Archiduque* fue el primer registro de la serie hecho en

—ver más abajo. El perfecto equilibrio instrumental, su cálida efusión, su matizada sonoridad y su compenetración hacen de esta versión una de las principales a tener en cuenta entre todas las que se comentan, en cualquier caso una de las que hay que elegir sin dudar entre las grabaciones estereofónicas. El extrovertido Stern queda equilibrado por el toque profundo y cálido de Rose y el imaginativo de Istomin. Sólo está disponible en un álbum de 4 CDs con todos los *Tríos* de Beethoven.

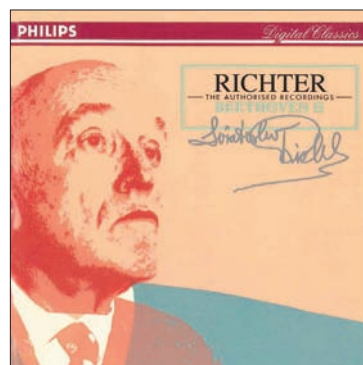
Kempff-Szeryng-Fournier, Deutsche Grammophon, 1970, 45'. Forma parte de la excelente y completísima *Edición Beethoven* de Deutsche Grammophon, publicado en el volumen 9 con todas las obras compuestas por el músico de Bonn para esta formación de piano, violín y violonchelo. Wilhelm Kempff, Henryk Szeryng y Pierre Fournier son los tres formidables solistas para el *Archiduque*, una versión que sigue el hilo de la tradición, profunda y equilibrada, enérgica y brillante, conectada con la de Fischer-Schneiderhan-Mainardi que hemos visto más arriba, pero ésta mejor tocada, grabada y preferible en el aspecto técnico, al fin y a la postre es una cuidada grabación de estudio frente a la citada del Festival de Salzburgo. A pesar de la fuerte personalidad de cada solista, la compenetración es absoluta y da la impresión de un sólido conjunto de cámara acostumbrado a tocar juntos sin nin-

1970, el álbum de los *Tríos* de Beethoven por Daniel Barenboim, Pinchas Zukerman y Jacqueline du Pré ha sido siempre el favorito de muchos aficionados entre los que el firmante se cuenta, sobre todo en lo que respecta al *Archiduque* y a los dos *Tríos op. 70*, extraordinarias recreaciones, espontáneas, naturales y expresivas sin que por ello falten los debidos matices de profundidad y contraste imprescindibles en la traducción de una obra como ésta. Al ser la primera versión del *Archiduque* que conoció quien esto les cuenta a principios de los setenta, se ha quedado en mis gustos musicales como la favorita entre todas las que se comentan, teniendo que añadir esas características de brillo, virtuosismo, idioma y profundidad expresiva que siempre definen las recreaciones de los grandes músicos.

Ashkenazi-Perlman-Harrell, EMI, 1975, 40'. Los tres solistas reseñados grabaron a lo largo de cinco años en diversos lugares toda la música para piano, violín y violonchelo de Beethoven en grabaciones frescas, claras, ricas y espontáneas. Actualmente se pueden encontrar en dos álbumes dobles de precio económico. Como se ha dicho más arriba, la crítica británica dice que este conjunto lidera el campo en este repertorio, lo mismo por su soberbio virtuosismo que por su idioma y estilo. Sin embargo, a nuestro juicio, la homogeneidad, la espontánea naturalidad, la

en la Edición Philips dedicada a las grabaciones autorizadas de Sviatoslav Richter, esta versión del *Archiduque* recoge la grabación hecha por el gran pianista junto con dos miembros del Cuarteto Borodin, Mikhail Kopelman y Valentin Berlinski (en el álbum sólo consta que la versión se grabó en Rusia, sin especificar fecha ni lugar. Digamos que el resto de obras de Beethoven de este álbum fueron hechas en 1986 y 1992, suponemos por aproximación que el *Archiduque* fue grabado en esas fechas. En cualquier caso, es un registro de los últimos años del pianista ucraniano). Como siempre con estos artistas (recordemos su profunda y paladeada versión de la schubertiana *Trucha*, allí con el Cuarteto Borodin), asistimos a una versión contrastada, intensa, expresiva, con el estimulante, poético y majestuoso piano de Richter haciendo de guía infalible en el discurso de esta obra. Aquí todavía se profundiza más que en el de Gilels-Kogan-Rostropovich, que ya es decir, al menos da la impresión de que el conjunto de cámara es más idóneo que el de los tres espectaculares solistas citados. Sin duda, una de las grandes interpretaciones a tener en cuenta en la fonografía de esta obra, de expresividad romántica y profunda (el álbum actualmente se puede adquirir a través de internet a precio razonable).

En resumen, el firmante se quedaría con la clásica de Cortot-Thibaud-Casals (EMI), con la relativamente moderna de



1965 para la entonces CBS, reprocesado ahora por Sony en un buen sonido en CD, una versión precisa y expresiva con un glorioso movimiento lento, según la crítica británica a la altura de los, para ella, mejores traductores de la obra que son Ashkenazi-Perlman-Harrell (EMI) (cfr. *The Penguin Guide to Compact Disc*)

gún problema. Posiblemente sea este el álbum más completo y el preferible entre todos los que comentamos, independiente de que alguno prefiera otra versión en concreto.

Barenboim-Zukerman-Du Pré, EMI, 1970, 40'. Reeditado en múltiples ocasiones desde su grabación original en 1969-

convicción interpretativa de la música de cámara en el sentido más alto y más noble de la versión anterior, no se logra aquí. A pesar de todo, excelente recreación que se recomienda sin ninguna salvedad importante.

Richter-Kopelman-Berlinski, Philips, 42'. Publicado

Barenboim-Zukerman-Du Pré (también EMI) y con la de Richter y miembros del Borodin (Philips), sin que por ello haya que menospreciar al resto de las excelentes versiones comentadas. Cualquiera de ellas, en definitiva, hará un papel importante en sus discotecas.

Decca

CIEN AÑOS DE SOLTI



Georg Solti (Budapest, 1912-Antibes, 1997) no fue un mago del sonido como Karajan, ni un requintado analizador de la fenomenología musical como Celibidache, ni un exigente con corazón de oro como Giulini, ni un genio de la comunicación como Bernstein, por hablar sólo de maestros de su generación. Y, sin embargo, poseía todas esas cualidades, cada una en la medida suficiente como para que la suma diera un artista de enorme categoría, generoso como pocos en su entrega a la música. Probablemente no haya habido un maestro más versátil que este húngaro tenaz e intuitivo, que pasó lo suyo tratando de salvar el pellejo en su Hungría natal hasta conseguir huir a Suiza durante la Segunda Guerra Mundial para, desde allí, y tras unas cuantas peripecias, comenzar a armar una carrera que cualquier aficionado conoce bien y conocerá mejor si se hace con un ejemplar de sus *Memorias* (Madrid, Acento, 1998), escritas en colaboración con el musicólogo americano Harvey Sachs y verdaderamente interesantes.

Solti fue un director todo terreno, de esos que no hacen nada mal, casi todo lo hacen bien y unas cuantas cosas de manera verdaderamente extraordinaria. Quizá su presencia constante entre las novedades discográficas, su falta de pereza para grabar, hayan podido hacer pensar de él al aficionado medio que se trataba más bien de un estupendo artesano que del maestro de enorme categoría que era sin duda. Solti no fue sólo una suerte de seguro de vida para orquestas, solistas y público en general sino, pura y simplemente, uno de los verdaderamente grandes.

Ahora que se cumplen

cient años de su nacimiento, Decca lanza una edición conmemorativa en la que se pone en evidencia esa categoría del maestro húngaro a través, fundamentalmente, de su trabajo como director operístico. Es decir, en un terreno en el que el juicio global de lo que se ofrece no depende sólo del director sino también de los cantantes, elegidos, es verdad, o al menos aceptados, por él. No olvidemos, sin embargo, a la hora del recuerdo, que ahí siguen, en muchos casos reempaquetadas en series económicas, sus formidables lecturas de las sinfonías de Mahler —un compositor que no le gustaba y en quien le animó a entrar nada menos que Adorno, recomendándole empezar por la *Novena*—, Beethoven, Brahms, Schumann, Chaikovski, Elgar o Bruckner, sin olvidar, desde luego, ese prodigio que constituye su acercamiento a las últimas de Haydn. El caso es que, como decíamos, la edición del centenario comprende las óperas de Mozart, Verdi y Wagner grabadas por Solti, así como un álbum dedicado a Bartók y otro con lo que podríamos llamar miscelánea. Vayamos por partes, y aunque muchos lectores tendrán no ya estos discos sino también su idea hecha de las versiones de Solti, los más jóvenes tienen la oportunidad de hacerse con ello a precio muy barato, teniendo en cuenta, además, que algunas de estas grabaciones nunca han aparecido en serie económica.

El Mozart de Solti tiene el peso suficiente para no ser ni demasiado alado ni más sólido de lo necesario, es un justo medio del que surge la virtud. Al margen del valor de los cantantes, generalmente muy alto pero no siempre ideal, el trabajo del director es de enorme solvencia, la que parte del

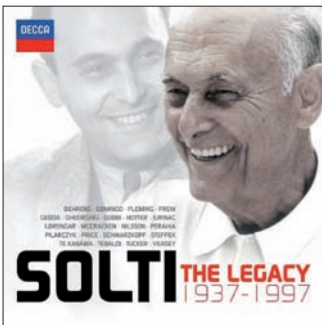
conocimiento del estilo y de lo bueno de la técnica. Quizá en *Così fan tutte* sea donde se dé la mejor muestra mozartiana del maestro, unido a un reparto excelente en que nos encontramos con la impagable pareja de hermanas que formaron Lorengar y Berganza y el sensacional Don Alfonso de Bacquier. En *Las bodas de Figaro* no está Solti tan extraordinariamente fino pero el reparto —Allen, Te Kanawa, Ramey— mantiene un equilibrio admirable y hace de la versión un estupendo complemento de las más grandes. Magnífico el trabajo del director en un *Don Giovanni* que merecería haber tenido más suerte crítica pero sobre el que pesa algún error de reparto como la Doña Elvira de Sylvia Sass. Muy bueno *Un rapto en el serrallo*, que fue siempre una de sus óperas fetiche y gran *La flauta mágica*, con el Papageno de Prey. Quizá se eche de menos el no haber considerado un poco el último Mozart de Solti, cuando grabó *Così* y *Flautista* con cantantes jóvenes y brillantes mientras él se acercaba a sus ochenta años sin perder un átomo de brillantez. El álbum se completa con unas cuantas obras de cámara y el *Concierto n.º 20*, siempre con Solti al piano. Ojo a una perla: la *Sonata K. 454* con Kulenkampff al violín (15 CD 0289 478 3703 9).

Verdi ha sido otro autor predilecto de Solti y sus grabaciones se benefician de esa amplia paleta orquestal del húngaro que le lleva a graduar y colorear el drama de forma admirable. Cree, sin duda, en esta música y sabe dónde está lo mejor de ella. Aquí están, como referencias indudables, el *Ballo in maschera* con Nilsson, Bergonzi y McNeil, el trabajo del director es de enorme solvencia, la que parte del

Bumbry, Tebaldi, Fischer-Dieskau— o la legendaria *Aida* con Leontine Price y Jon Vickers. Un punto por debajo el *Otello* —con un Cossutta muy aguerido— y excelente el maestro en una *Falstaff* que le viene grande a Geraint Evans y con unos comprimarios de la categoría de Kraus o Freni. El *Simon Boccanegra* adolece de falta de cantantes ad hoc por más que Nucci lo haga muy bien y el propio Solti consiga la atmósfera precisa sin llegar al milagro de Abbado. Interesante *Traviata* con Gheorghiu y Alagna, entonces dos voces frescas y convincentes. Y, como bonus, coros con el de la Sinfónica de Chicago (16 CD 0289 478 3705 3).

En la música de Richard Strauss, Solti vuelve a sentar cátedra con sus armas habituales, del oficio a la inspiración, y volviendo a mostrar que es un director capaz de controlar la situación y, a partir de ahí, emocional sin aspavientos. Su *Rosenkavalier* ha debido sufrir la competencia del inconmensurable Carlos Kleiber y la muy certera idea que de la pieza tenía Karajan pero su versión es impecable, hasta exquisita por momentos, gracias a un maravilloso trío de féminas protagonistas: Crespín, Minton y Donath. La *Arabella* es simplemente maravillosa —remito al lector a la discografía de la obra firmada por Jesús Trujillo Sevilla en el n.º 268 de SCHERZO—, con Della Casa, Gueden y Dermota. El personaje principal de *Ariadne auf Naxos* no era el ideal para Leontine Price pero por si hiciera falta algo más que el trabajo de Solti, de nuevo ejemplar, para que esta grabación mereciera la pena, ahí está la Zerbinetta de la joven Gruberova. En *La mujer sin sombra* aparece quien quizá hubiera sido la Ariadne ideal

para Solti: Hildegard Behrens. *Elektra* no ha sido superada desde que Nilsson y Solti firmaran su grabación de 1967.



hallamos las versiones tan positivamente valoradas siempre de la música orquestal de su compatriota o de los concierto para violín y piano —con Chung y Ashkenazi— aunque maestros como Reiner, Dorati o Fricsay hayan llegado más lejos. Lo más flojo, curiosamente, es *El castillo de*

La soprano sueca no podía ser la Salomé ideal y por eso no se alcanzaron —exactamente en ese papel, pues el resto, como la dirección, es excelente— aquellas cimas en la ópera homónima (15 CD 0289 478 37046).

Referirnos por lo menudo al Anillo soltiano es inútil por ser terreno bien conocido. Magníficamente dirigido a una sensacional Filarmónica de Viena —la única orquesta con la que grabó Wagner, excepto en el caso de *El Holandés*—, con un reparto inmejorable en su tiempo y en muchos tiempos, Solti lo plantea con una naturalidad pasmosa, siendo la suya una lectura clara, directa, intensa, incandescente por momentos y siempre de una pertinencia narrativa absoluta. Primerísima opción para quien no conozca la obra o quiera una versión, en el mejor sentido de la palabra, para todos los públicos. A ella se suman, en la misma caja, *El Holandés errante* —con Sinfónica de Chicago y un Norman Bailey que no da la talla—, un magnífico *Lobengrin*, un *Tannhäuser* —versión de París— excepcional, un *Los maestros cantores* en los que baja algo el pistón de la tensión teatral, un *Tristán e Isolda* con una pareja protagonista —Nilsson y Uhl— descompensada y un *Parsifal* tan extraordinariamente dirigido como cantado —se es injusto al olvidarlo simplemente porque se piensa que Solti fue un director poco espiritual, por decirlo así, cuando una lectura como la suya revela la obra sin trampa ninguna (36 CD 0289 478 3707 7).

Bartók por Solti es una garantía de idioma y de alma, de conocimiento de las fuentes pero también de filtro a través de la peripecia del exilio. En la caja correspondiente

Barbazul, donde no se alcanza nunca por parte de la batuta la intensidad necesaria y Kováts y Sass no aportan nada especial a sus papeles. La serie bartokiana se completa con un disco con obras de Kodály y Weiner más ese reencuentro con la *Cantata profana* —una obra que le emocionaba mucho en sus últimos años— y que será, con la Orquesta del Festival de Budapest, la postrera grabación discográfica del maestro (6 CD 0289 478 3706 0).

Y llegamos al final con un precioso doble álbum titulado *Solti. The Legacy, 1937-1997* que recoge distintos fragmentos de óperas dirigidas por Solti y tomadas en vivo en los teatros en los que han jalonado su carrera —Múnich, Fráncfort, Londres y Chicago con escapadas a París y Bayreuth— acompañando a cantantes como Goeltz, Gedda, Schwarzkopf, Gobbi, Jurinac, Domingo, McCracken, Lorengar o Fleming entre otros. Junto a ello —hay verdaderas joyas—, el *Concierto K. 365* de Mozart con Murray Perahia, fragmentos de los ensayos de la grabación de *Las bodas de Figaro* y dos curiosidades como su acompañamiento al piano al tenor Max Lichtegegg o su refitelería actuación tocando el glockenspiel en *La flauta mágica* que Toscanini dirigiera en Salzburgo en 1937. Ah, y un Hans Hotter de ochenta y tres años le dedicada *An Die Musik* en Buckingham Palace, con Jeffrey Tate al piano (2 CD 478 4884).

Dicho lo cual, cualquiera de las cajas que constituyen este lanzamiento del centenario de Solti son perfectamente recomendables. ¿Una sola, de todos modos? Pues uno diría que dos: Wagner y Strauss.

Luis Suñén

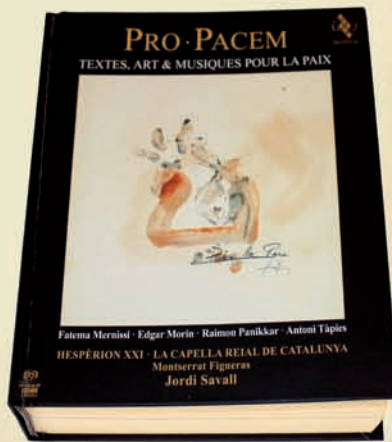
NUEVO
LIBRO-DISCO



PRO·PACEM

Textos, arte & músicas por la Paz

De Gilles Binchois (s. XV) a Arvo Pärt: 550 años de músicas inspiradas por la Paz en un Libro-disco de 1.200 páginas con textos de Fatema Mernissi, Edgar Morin, Raimon Panikkar y Antoni Tàpies en castellano, catalán, inglés, francés, alemán, italiano, árabe y hebreo
Portada: Antoni Tàpies, Per la pau I, 1981.



Ref. AVSA9894

HESPÈRION XXI
LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA
Montserrat Figueras
Jordi Savall

CAMPAÑA ESPECIAL
DESCUENTOS
EN TODOS LOS TÍTULOS
DE ALIA VOX

*El gran arte de la música
en las mejores ediciones*

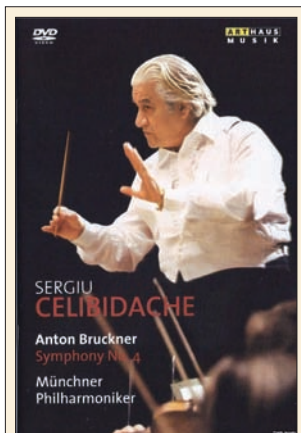
¡EN TU TIENDA HABITUAL DE MÚSICA!

*Campana válida del 15 de noviembre al 15 de enero

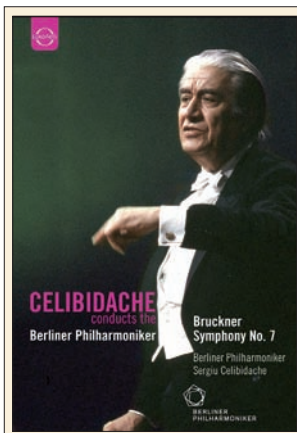
www.alia-vox.com
ALIA VOX - Sonjade S.L.
T 93 594 47 67 - F 93 594 47 70
Avda. Bartomeu, 11 - 08193 Bellaterra
aliavox@alia-vox.com

Sergiu Celibidache

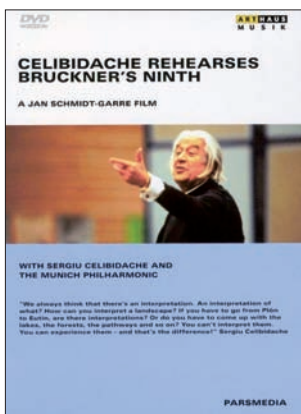
ÚLTIMOS BRUCKNER DE CELIBIDACHE



BRUCKNER:
Sinfonía nº 4.
FILARMÓNICA DE MÚNICH.
Director: SERGIU CELIBIDACHE.
Director de vídeo: KLAUS
LINDEMANN.
ARTHAUS 101645 (Ferysa). 1983.
112'. **PN**



BRUCKNER:
Sinfonía nº 7.
FILARMÓNICA DE BERLÍN.
Director: SERGIU CELIBIDACHE.
Director de vídeo: RODNEY
GREENBERG.
EUROARTS 2011408 (Ferysa). 1992.
144'. **PN**



Sinfonía nº 9 (ensayos).
FILARMÓNICA DE MÚNICH. Director:
SERGIU CELIBIDACHE. Director de
vídeo: JAN SCHMIDT-GARRE.
ARTHAUS 101555 (Ferysa). 1991. 58'.
PN

La *Cuarta* está filmada en la Herkulesaal de Múnich en 1983, cuando el maestro contaba 71 años y todavía dirigía de pie, en condiciones físicas y anímicas envidiables (fue después, en 1984-1985, cuando su salud comenzó a deteriorarse y tuvo que empezar a dirigir sentado a partir de 1990). La obra, la única programada en este concierto (82'), viene acompañada en este DVD con una entrevista en francés (30', con subtítulos en inglés y alemán, en la que el maestro casi no deja pre-

guntar a la periodista, pues él mismo se hace y se contesta todas las cuestiones) en la que Celibidache habla de sus sempiternos dilemas tantas veces comentados en estas páginas. La versión de la *Romántica* es soberbia, posiblemente la mejor, en cualquier caso, la más impactante de las cuatro que conocemos de él (DG, EMI y Sony, todas comentadas en estas páginas en su momento), de una intensidad espiritual y una coherencia absolutas, con unos *tempi* amplios *ma non troppo*, de una vitalidad y animación sorprendentes, con una sonoridad de conjunto jamás puesta así en cualquier otra recreación de la obra. Hasta la más insignificante transición está controlada y la coda final, "la más grande de toda la literatura sinfónica", asombra, admira y emociona al oyente en su profunda dimensión. La orquesta está absolutamente entregada (el firmante todavía recuerda una espectacular *Novena* de Bruckner con *Mattías el pintor* de Hindemith en la

primera parte, vista *in situ* en la Herkulesaal en esos años, posiblemente el concierto más emocionante en mi larga vida de aficionado), y la cuidada filmación y el buen sonido hacen de este documento un testimonio impagable del director bruckneriano más grande de todos los tiempos. En el libreto viene un buen artículo de Patrick Lang sobre Celibidache y Bruckner.

El 31 de marzo y el 1 de abril de 1992, Celibidache volvió a dirigir la Filarmónica de Berlín después de 38 años, dando con ella dos conciertos con una sola obra: la *Séptima* de Bruckner, que es la recreación filmada que ahora podemos ver en este DVD, todavía más refinada y contrastada que la que tiene con Múnich (Sony) —desde el comienzo, el oyente se sentirá absolutamente fascinado con el bellísimo sonido de los chelos, de una sensualidad, brillo y riqueza incomparables. Celibidache, un verdadero genio del sonido, busca en el corazón mismo de la música las mezclas y el equilibrio de la materia sonora gracias a su profundo conocimiento de la acústica y las frecuencias instrumentales. Ya es sabido que cada ensayo era una preparación larga y exigente para que cada músico diese lo mejor de sí mismo (en este caso, podemos ver un documental de 54 minutos con varias secuencias de ensayos subtituladas en inglés), y aquí lo consigue una vez más con esta versión en la que el oyente se encuentra atrapado en un universo particular. Paladeada y amplia, de tiempos morosos y cuidados (ya es sabido que estos tiempos no tienen nada que ver con el tiempo de los relojes), la alquimia del maestro opera efectiva desde el primer compás, con esos dos primeros movimientos majestuosos, contenidos, intensos y sublimes que dejarán al oyente literalmente boquiabierto (Celibidache incluye platillos, timba-

les y triángulo en el clímax del Adagio, un añadido que seguramente no estaba hecho por el compositor, sino que se adivina la mano de Nikisch o Schalk). Recalquemos de nuevo la espléndida coda final con una perfecta claridad de exposición entre el tema principal y el acompañamiento de las cuerdas. Buenos sonido y filmación (sorprendente ver a un político español en primera fila siguiendo con atención el transcurso de esta velada. Uno ya pensaba que no dábamos el suficiente nivel).

El último DVD recoge los ensayos del Adagio de la *Novena* de Bruckner filmados en Múnich en 1991 a lo largo de varias secuencias de casi una hora de duración. El tiempo transcurre para el espectador en un parpadeo y se echa de menos, claro está, que no haya nada de los dos primeros movimientos. Con subtítulos en varios idiomas (español incluido), este testimonio es otro documento impagable de este inmenso bruckneriano que desmenuza minuciosamente cualquier recoveco de la partitura, transmitiendo a la orquesta con efectiva claridad cualquiera de sus deseos. En el transcurso de estos ensayos, se intercalan secuencias de otras películas del realizador (Jan Schmidt-Garre) en las que el maestro habla de sus habituales temas (en una de ellas vemos a Celibidache en el Monasterio de San Florián visitando la celda donde Bruckner vivía y componía). En fin, un documento pedagógico en el que "la cara del director es la pantalla donde la música se proyecta", un film de índole cultural de obligada adquisición para cualquier interesado en el compositor, el director o en ambos. En internet pueden conseguir estos dos últimos DVDs (el de Berlín y éste de los ensayos) a precio muy razonable.

En suma, *Cuarta* y *Séptima* son dos cumbres indisensibles en la fonografía bruckneriana. El DVD de ensayos quizá esté destinado a un público más específico, pero se recomienda con entusiasmo para cualquier sensibilidad que muestre afinidades y conecte con la obra o el director.

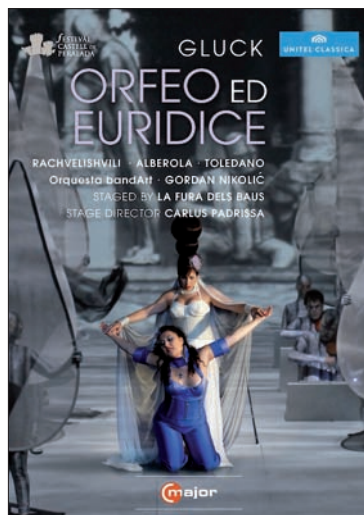
Enrique Pérez Adrián

www.hmtienda.es

la tienda on-line de armonía mundi ibérica

Gordan Nikolic

BRILLANTE ORFEO DE LA FURA

**GLUCK: Orfeo ed Euridice.**

ANITA RACHVELISHVILI (Orfeo), MAITE ALBEROLA (Eurídice), AUXILIADORA TOLEDANO (Amore), ALINE VINCENT (danza). CORO DE CÁMARA DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA. BANDART. Director musical: GORDAN NIKOLIC. Director de escena: CARLUS PADRISSA. Figurines: AITZIBER SANZ. Vídeo: DAVID CID, SAGAR FORNIES. Director de vídeo: TIZIANO MANCINI. CMAJOR 710308 (Ferysa). 2011. 110'.

▶▶▶

Nos habían llegado noticias, pero había que verlo para comprender la verdadera dimensión de este espectáculo. Estamos ante una propuesta sobre todo visual de la bella ópera de Gluck, ópera para tres cantantes (dos, sobre todo) y coro, y para un conjunto que los haga agitarse y

bailar a todos ellos. La musicalidad con sabor de época está ahí, garantizada por el conjunto bandArt. El compromiso de músicos y escena es tal que los instrumentistas forman parte del conjunto como extras, como espíritus de los ínfimos y de los Campos Elíseos. Para moverse por el escenario sin partitura, los profesores no sólo se han disfrazado y han participado con entusiasmo de “la movida”, sino que han tenido que trabajar más que de costumbre, porque la música había que llevarla aprendida si eras de

los músicos móviles (los violonchelos, por ejemplo, no se pueden mover por el escenario como los violines, está claro, pero alguno se mueve por el Hades). En la medida en que se prescindía de cuerpo de baile en una ópera que tantas danzas tiene, puede decirse antes lo que vemos que el propio conjunto orquestal asume la coreografía.

El concepto de ciclorama queda superado por procedimientos como el que llevan a cabo La Fura y Padriisa en este montaje, apoyados en un despliegue visual que impresionante, que hipnotiza y que está al servicio de una manera muy dinámica de entender esta ópera. Una secuencia de imágenes inunda el escenario, que entre músicos y el pequeño coro y los dos protagonis-

tas siempre está lleno. Las imágenes muestran un horror al vacío, lo asumen y colman todo. Padriisa lleva por los aires a la bailarina que dobla el Amor y a la propia protagonista: si vuela el Amor, ha de volar Orfeo. Muchas de las imágenes del ciclorama pueden resultar gratuitas, otras traen un poco de realismo a la borrachera de luz y color de la propuesta (la huida del Hades de la pareja). A veces se llega a imágenes realmente curiosas, como danza de brazos que salen de los ventanucos durante el Ballo (Andante) del segundo acto. En fin, para bien casi siempre, y para regular en algunos casos, el ciclorama (el vídeo, los interactivos) es la escenografía, de manera más rotunda que los músicos como cuerpo de baile.

Mas no por eso se han descuidado las voces en Perejada, porque se trata de tres grandes protagonistas femeninas, voces bellas, voces que, además, son muy jóvenes. Como la voz potente y de gran cuerpo de la georgiana Anita Rachvelishvili, de brillante centro, de muy poderosos bajos. No olvidemos que en esta ópera de tres cantantes, sólo la mezzo que interpreta Orfeo aparece en los tres actos. Maite Alberola es otra voz de brillante porvenir, fuerte, de bello esmalte y amplio alcance (la tesitura inferior parece sencillamente envidiable). Su Eurídice será felizmente recordada gracias a esta filmación. En fin, difícilmente se

puede encontrar una soprano tan adecuada para el papel del Amor como la joven Auxiliadora Toledano, por belleza de timbre, por centro y agudos.

¿Conocen ustedes la versión francesa de esta ópera en la puesta en escena de Bob Wilson, con Bozena, Berden y Petibon? (Arthaus). Bien, pues siendo excelente aquella propuesta de Perelada, son la noche y el día. Hay que conocer ambas, quiero decir. Es posible que Padriisa haya tenido muy en cuenta el montaje de Wilson, sobre todo para no caer en nada semejante, para hacer otra cosa, una propuesta distinta, opuesta, y sin embargo al servicio de Gluck. No es posible comparar ahora esas completas diferencias, que empiezan porque en ambos casos se prescinde de cuerpo de baile y las numerosas escenas danzadas se resuelven de “otra manera”. O que sigue en que en ninguno de los dos casos se intenta travestir a Orfeo: en ambos casos es un personaje femenino con “letra” masculina, aunque las diferencias simplemente físicas entre ambas intérpretes (aquella Kozena, esta Rachvelishvili) sean notorias. Comparen, contrasten, y además adviertan que la Fura y bandArt usan la versión italiana, mientras que Wilson y Gardiner, en el Châtelet, escenificaron, lógicamente, la versión francesa. Disfrutarán con el doble despliegue.

Santiago Martín Bermúdez

Cmajor

EN EL COMIENZO DEL TODO

El Regio de Parma, cual propio Bayreuth, es el escenario más cualificado para rendir homenaje a Verdi con motivo del próximo bicentenario. En tal sentido, tiene la intención de editar el completo sus óperas, 26 en total (por lo cual ¿quedarán en el tintero *Jerusalem* o *Avoldo*?) en colaboración con Unital Classica (Cmajor, distribuidor: Ferysa). La aventura acaba de iniciarse con sus tres primeros títulos. De *Oberto* la videografía ya contaba con el inventivo montaje de Ignacio García

para la ABAO 2007 (Opus Arte), socia indispensable con Parma para el *Tutto Verdi!* Con las huestes parmesanas trasladadas al teatro de Busseto en octubre del mismo 2007, el nuevo *Oberto* (720008) encuentra en Antonello Allemandi con su sapiencia directiva y su seriedad profesional un buen concertador y animador del montaje de Pier' Alli quien, experimentado y en cuádruple compromiso (actores, escenario, figurines, iluminación), sabe adaptarse a las limitaciones de un escenario minúscu-

lo. Tiene más categoría la versión contemporánea bilbaína, pero ésta gana en encanto, en candorosa ingenuidad que no le queda mal del todo a la música verdiana. Vocalmente domina Fabio Sartori, Riccardo de pletórica sonoridad que le permite orillar a menudo una interpretación superficial y monótona. La joven Francesca Sassu, voz interesante y temperamento meridional a los que suma el fervor y la lozanía asociadas a la edad, pinta una Leonora plausible aunque susceptible de profundización.

Buen cantante es Giovanni Battista Parodi y su Oberto está resuelto con honestidad, vocal y dramáticamente, pero la demasiada claridad y liviandad de medios obra en contra de una caracterización que incluso físicamente no está muy matizada. Hermosa y sensual, vocalmente hablando, la Cuniza de Mariana Pencheva resulta notablemente lograda.

Un giorno di regno (720208) recoge la divertida realización de Pier Luigi Pizzi que desde 1997 (también captada en DVD por Hardy Classic



que llega paralelamente al mercado), con múltiples repeticiones posteriores lleva camino de convertirse en un clásico. Un bellissimo y respetuoso espectáculo que se enriquece con las partes danzables coreografiadas por Luca Veggetti. Donato Renzetti aplica agilidad y complicidad en armonía con lo que ocurre en escena, dominada por la fascinante presencia de la Marquesa del Poggio, cuya actuación es de un atractivo imponderable. Como mejor, ejemplo su *cabaletta* en una bañera, uno de los momentos más divertidos y sensuales que pueden disfrutarse. Paolo Bordogna, un lleno de recursos, inmejorable La

Rocca y Andrea Porta (el Barone) demuestran que lo suyo es este repertorio cómico en el que basan preferentemente su carrera. Guido Loconsolo es un importante Belfiore por voz y presencia e Ivan Magri hace lo que puede con un Edoardo que le va mucho por voz aunque evidencie problemas de emisión y línea. Deliciosa la Giulietta de Alessandra Marianelli, aunque quizás el papel merezca una soprano más lírica que ligera por lo que la cantante parece tener a menudo problemas de incomodidad.

El *Nabucco* (720408) descrito por Daniele Abbado con una medida dirección de actores y con la bien diferenciada

cultura entre judíos y babilónicos, tarea bien facilitada por los decorados y vestuario de Luigi Perego, da cuenta con sencillez y suficiencia de lo que ocurre en la obra verdiana, apoyado desde el foso por la incandescente y sutil batuta de Michele Mariotti. Dimitra Theodossiou, superados los momentos más peliagudos gracias a astucia, oficio y dominio de cuanto posee, consigue en el resto un retrato muy expresivo, íntimo, patético de la terrible Abigail, intercalando *pianissimi* realmente muy sugestivos. Leo Nucci, está de más decirlo, pese a sus 67 años (la toma es de octubre de 2009) sigue

siendo un formidable Nabucco, aunque podría (porque puede) una mayor matización canora. Bruno Ribeiro pone valentía y buena voluntad en un juvenil Ismaele y Anna Maria Chiuri un atractivo sonido mezzosopranil. Riccardo Zanellato no tan apurado como suele ocurrir con la

mayoría de sus colegas en las incómodas notas agudas y menos en las graves, apoya su definición de Zaccaria en un incisivo y agresivo fraseo. La orquesta y el coro parmesanos, éste sobre todo en *Nabucco*, con un *Va pensiero* cantado con una impresionante hondura, conscientes de su responsabilidad, dan de sí lo mejor en las tres entregas. Mejoras todas que añaden una introducción a cada obra (inglés, italiano; las óperas tienen subtítulos en español) magníficamente aderezada con complementarios documentos gráficos.

Fernando Fraga

Newton

CASI TODO VENECIANO

Nueva remesa de reediciones de Newton Classics (distribuidor: Cat Music) junto con una grabación reciente, en concreto, de



2010: la de algunas de las sonatas en trío de Galuppi por la Accademia Vivaldiana di Venezia (88802121). Exquisitas, a propósito. Diríamos que este artículo agrupamos discos en torno a Venecia y a compositores venecianos si no fuera por Locatelli y sus celeberrimos caprichos, certeramente ejecutados por el violinista brasileño Emmanuele Baldini (8802128). Bueno, en cualquier caso, la influencia veneciana y particularmente la vivaldiana sí se pueden rastrear en el bergamasco. Diríamos entonces que además de



Venecia hablamos de Barroco, pero aclarando que uno de los álbumes, el triple dedicado a San Marcos, incluye en uno de sus discos las recogidas lamentaciones de Jeremías del *quattrocentista* Johannes de Quadris además de valiosos ejemplos de cantos aquileenses medievales, floridos supervivientes de la postrera homogeneización gregoriana.



soberbia *Messa Concertata* a dos coros de Cavalli, y por el otro, a piezas sacras de este y

demás egregios más o menos contemporáneos relacionados de un modo u otro con la basílica, entre los que están Grandi, Legrenzi, Rovetta y, cómo no, Monteverdi (8802119). Hablamos de 1989: es evidente que ha llovido mucho y que podemos encontrar interpretaciones de repertorios similares mucho más depuradas y profesionales, sobre todo, a la hora de recoger satisfactoriamente la polioralidad en las tomas de sonido. Ahora bien, algunas piezas no han vuelto a grabarse y también hay que valorar que la voluntad historicista era ya muy palpable y solvente; eso sí, más por la grácil agilidad de las masas que por esos vibratos tan pesantes de los solistas. Para el gusto de quien escribe, sin embargo, no han envejecido igual de bien las sonatas para flauta de Marcello por el Trío Legrenzi (8802123), con un metal en primer plano que le sonará

demasiado punzante a todo melómano curtido sobre la madera dieciochesca. Y de Legrenzi es precisamente el disco que aún nos falta por comentar, un disco al que, siendo también de 1991, le ocurre exactamente lo contrario: es más, para que quede claro que no me deje llevar por el prejuicio progresista,



diré que los Sonatori de la Gioiosa Marca del grandissimo Andrea Marcon (8802134) ya ofrecían por entonces un nivel más visionario, sutil, delicado que, verbigracia, el del modernísimo e historicistísimo Galuppi que agasajaba yo mismo al comenzar estas líneas.

Pablo del Pozo

RCA/Sony Masters

GRATAS SORPRESAS

Sony y RCA (distribuidor: Sony-BMG) siguen deparándonos muy gratas sorpresas con su serie Masters, publicando cajas monográficas a precio muy ventajoso y con buenos reprocesados.

Empecemos por el desconcertante estudio dedicado al pianista austroamericano (11 CD Sony 88691988302). Serkin fue siem-



pre para mí un misterio, nunca supe reconocer realmente su voz. En muchas de las tomas de los 50 y 60, el sonido de Serkin es percetivo, no demasiado rico en armónicos y bastante monodoro, su fraseo es mecánico y alicorto en dinámicas, su expresión peca de una excesiva contención y su discurso resulta envarado... Aunque no infalible, su técnica es férrea, exponiendo los pasajes rápidos con gran claridad. Esta imagen, sin embargo, se difumina considerablemente en los registros de los 70 (se diría que la merma de facultades físicas influye positivamente en la expresión, mucho más reflexiva, y en la musicalidad, más depurada y rica). Los *Conciertos n.ºs 1, 2 y 4*, con Ormandy y la Orquesta de Filadelfia, fueron grabados entre 1962 y 1965. El *Primero* y el *Segundo* son asertivos, cortantes, enjutos, con unos *tempi* poco dados a la contemplación... Serkin llega a aturdir por su veloz prestidigitación. Afortunadamente, en el *Cuarto Concierto*, solista y director se remansan y eligen un fraseo más amplio y detallado. Aunque las *Sonatas n.ºs 1 y 6* (del 70) son también duras y frías como témpanos, en algunos de los registros posteriores se puede apreciar en el pianista una intermitente transformación que se traduce en una superior madurez artística, una mayor amplitud de miras y una óptica mucho más abierta y plural. También se enriquecen las agógicas, los acentos y la gama de timbres. En esta semi-integral de *Sonatas* (grabada para el catálogo de CBS entre 1962-1976) hay de todo y, siempre en su estilo, Serkin logra alcanzar indudables cotas de belleza, comu-

nicatividad, coherencia y lógica interna en la *Claro de Luna*, la *Op. 27, n.º 1*, la *Waldstein* (globalmente, uno de sus mayores logros en este repertorio) o, a pesar de sus ya obvias limitaciones técnicas, la *n.º 30* del 76, cuyo conmovedor último movimiento constituye una revelación de su arte más elevado y quintaesenciado. Las versiones de los *Conciertos Tercero y Quinto*, con Bernstein y los filarmónicos neoyorquinos (de 1962 y 1964, respectivamente), son otro cantar, ya que se benefician del cálido temperamento del director: son versiones, quizá menos perfeccionistas, pero mucho más libres y soñadoras que las que grabara con Ormandy. El *Tercero* es reconcentrado y hondo (el *Adagio* es especialmente hermoso) y el *Quinto* pasional e impulsivo. La *Fantasia Coral*, con idénticos orquesta y director, participa de parecidos presupuestos expresivos.



Esta colección de Sony y RCA rescata los *Cuartetos* de Beethoven (a los que se añade el *Quinteto op. 29* del mismo compositor, con Zukerman, ya incluido en la edición original) que el Tokio String Quartet grabara para el segundo de estos sellos entre 1989 y 1992 (9 CD RCA 88691975782). Es un retrato de Beethoven atormentado, borrascoso, revulsivo, de una intensidad expresiva sin descanso, de una arraigada emoción y una grandeza insobornable, en una suma perfecta de expresión y análisis (polifónico y arquitectónico). El derroche de virtuosismo y la belleza de sonido del conjunto japonés dejan la garganta seca (escuchen con atención, por ejemplo, el primer tiempo del *Cuarteto de "Las arpas"*, una de las mayores exhibiciones jamás llevadas al disco en este ámbito). Para un servidor, ésta sigue siendo "la" integral de los *Cuartetos* de Beethoven, por encima, incluso, de la también extraordinaria que la misma agrupación grabara más recientemente para Harmonia Mundi. Soy de los que piensan que aquella fue la mejor época del Tokio, los 14

años en los que el gigantesco Peter Oundjian ocupó el primer atril, no sólo por el nivel individual del excelso instrumentista sino también por la compenetración, la exigencia técnica y la iluminación intelectual alcanzados por el conjunto globalmente.



Las *Sinfonías Londinenses* de Bernstein con la Filarmónica de Nueva York (5 CD Sony 88691991762) fueron grabadas entre 1970 y 1975 —salvo la *n.º 104*, que data de 1958, y la *n.º 102*, de 1962. Como saben los lectores de SCHERZO estas versiones siempre gozaron del beneplácito de los críticos de la casa. Son interpretaciones juveniles, enérgicas, entusiastas, tremendamente musicales... En todas ellas brilla, con mayor o menor intensidad, el donaire, el sentido del humor, la frescura del Bernstein de los 70. Son especialmente destacables los últimos tiempos, en los que el director transmite a las claras su pasión y su placer por la vida (un buen ejemplo de ello es el arrollador *Finale de la n.º 94*: es un sólo ejemplo). El conjunto norteamericano es muy eficiente, aunque mejorable (empezando por el concertino y el primer violonchelo). Un álbum muy disfrutable, aunque no desbanque las colecciones de Colin Davis con el Concertgebouw (Philips) y Solti con la Filarmónica de Londres (Decca), paradigmas de elegancia, finura y riqueza de texturas orquestales e implicación emocional.



Además de un experimentado repertorio (su *Linzertorte* ha sido premiada en numerosos concursos gastronómicos), Richard Stoltzman es, quizá, junto con Sabine Meyer, el más grande clarinetista que haya dado la contemporaneidad. Y ello queda ampliamente demostrado en los 10 CDs contenidos en este álbum (RCA 88691989112), registrados

entre 1980 y 1999. El timbre pluriforme (de terso y bellísimo terciopelo, flotante o incisivo), el fraseo neumático y espacioso, el *vibrato* maleable, la técnica superlativa y la musicalidad, a menudo, de otro mundo son características consustanciales al arte de Stoltzman. Cuando se alía con artistas que saben extraer de él lo mejor de sí mismo, el instrumentista acaricia el cielo. Es el caso de los prodigiosos e inalcanzables *Quintetos con clarinete* de Brahms y Weber del Tokio. Lo mismo cabe decir con respecto al *Quinteto con clarinete* mozartiano con el mismo conjunto, no tan estremecedor como el de Meyer con el Hagen (Medici Arts DVD) pero musicalmente comparable: de hecho, para quien esto escribe, estos dos registros constituyen las cimas interpretativas conocidas del *K. 581* del salzburgués. También son excepcionales, sencillamente maravillosos, el *Kegelstatt* mozartiano, el *Trío op. 11* de Beethoven y el *Trío op. 114* de Brahms, grabados en compañía de Emanuel Ax y Yo-Yo Ma. Son dignas de mención, además, las *Sonatas op. 120* de Brahms o la *Sonata de Poulenc*, arrolladoras, con unos espléndidos Richard Goode e Irma Vallecillo, respectivamente. En estos discos también tenemos oportunidad de descubrir su anecdótica, aunque consistente, faceta de director: el *Concierto para clarinete* mozartiano, grabado en 1990 junto a la Orquesta Inglesa de Cámara (versión, por cierto, muy notable, con un tiempo central hermosísimo, a pesar de algún discutible ornamento de su cosecha en la parte solista). El álbum también nos da una idea bastante precisa de la amplitud del repertorio del instrumentista norteamericano, que se extiende desde el clasicismo a la música contemporánea (del mencionado Mozart a Lutoslawski, pasando por Weber, Rossini, Saint-Saëns, Nielsen, Stravinski o Bernstein), engrosándolo con arreglos de composiciones camerísticas o concertantes destinadas a otros instrumentos como el fagot o la flauta (Mozart de nuevo) y el violonchelo o el violín (Schubert).

Jesús Trujillo Sevilla

DISCOS

CRÍTICAS de la A a la Z

BACH:
Fantasia cromática y fuga BWV 903. Toccata en mi menor BWV 914. Partita en do menor BWV 826. Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo BWV 992. IGNACIO PREGO, clave. VERSO VRS 2125 (Diverdi). 2012. 53'. DDD. **PN**



España no ha sido hasta hace bien poco caladero de clavecinistas. Sin embargo, algunos de los de la hornada más reciente atesoran un talento fuera de lo común. Nombres como Diego Ares, Aarón Zapico, Dani Espasa, Alejandro Casal, Jordan Fumadó o Yago Mahúgo brillan con intensidad en el panorama de la música antigua. A ellos debemos añadir ahora el de Ignacio Prego, quien a finales del pasado mes de agosto conquistaba en la localidad norteamericana de Maryland el primer premio de la prestigiosa Westfield International Harpsichord Competition. Prego se formó como pianista y se especializó más tarde en el clave. Su anterior registro discográfico estaba dedicado a Prokofiev, Casadó y Webern, compartiendo protagonismo con otro joven prodigio nacional, Josetxu Obregón, capaz de tocar con la misma maestría el violonchelo moderno que el barroco. El teclista madrileño hace aquí su debut en solitario, con un programa íntegramente consagrado a Johann Sebastian Bach. Diríamos que es un pequeño recorrido cronológico por su universo clavecinístico: comienza con una obra de juventud, el *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* (del año 1703), homenaje a su hermano Johann Jacob con ocasión de su incorporación, como oboísta, a la banda militar de Carlos XII de Suecia (soplaban vientos bélicos en la

Europa del Báltico, inmersa en la Gran Guerra del Norte de la que saldría consolidada Rusia como potencia hegemónica); prosigue con la *Toccata en mi menor, BWV 914* (de 1706), y con la *Fantasia cromática y fuga en re menor, BWV 903* (de 1720), para concluir con la *Partita en do menor, BWV 826* (de 1726). Prego evidencia un dominio formidable del complejo tejido contrapuntístico bachiano, pero al mismo tiempo demuestra una apabullante elegancia, que se plasma muy especialmente en la etérea *Segunda Partita*. A la rotundidad de la grabación ayuda sobremanera el bello sonido del instrumento, una copia de un Blanchet-Taskin realizada por Rafael Marijuán.

Eduardo Torrico

BARTÓK:
Sonata para violín solo. 44 Dúos para dos violines. ANTAL ZALAI, VALERI OISTRAKH, violines. BRILLIANT 9270 (Cat Music). 2011. 80'. DDD. **PE**



Este segundo volumen de las obras para violín de Bartók incluye dos obras maestras amplias y de auténtica envergadura. Por una parte una de sus últimas creaciones, la *Sonata para Menuhin*; y por otra los *44 Dúos* en cuatro libros de principios de la década de 1930. Hay que llamar la atención sobre esta secuencia de miniaturas que contrastan entre sí, y en las que destacan el lirismo doliente de algunas piezas y la suprema estilización de líneas de folclore tanto danzante como cantáble. Hay que advertir que, aquí, el folclore no es imaginado, sino de procedencia real, de toda Europa Central, menos la parte germana, y con el añadido de Arabia; es decir, un acervo popular en el

que trabajaba Bartók desde años antes, sin distingos de nacionalismo húngaro excluyente, justo cuando en su país se vivía la dictadura reaccionaria (no fascista) del almirante Horthy.

Hay unas cuantas versiones grabadas de estas maravillas. Por citar unas cuantas integrales, recordemos las lecturas de Wanda Wilkomirska y Mihály Szücs que formaron parte de la antigua *Edición Bartók* de Hungaroton (centenario de 1981), y que para los que estábamos en edad aún juvenil nos supuso el descubrimiento de la serie en su integridad; las de Gertler y Suk (Supraphon: Gertler grabó para este sello checo su ciclo violinístico del compositor húngaro); nada menos que Perlman y Zukerman tienen sus *44 Dúos* (EMI); y de nuevo dos húngaros, Barnabás Kelemen y Katalin Kokas, otra vez Hungaroton. Atención a esta recomendación, que sale del alma de quien escucha esto: si usted no tiene estas obras bartokianas en su discoteca, es el momento ideal, ya que Zalai y el joven Oistrakh son dos virtuosos de primer orden y llevan a cabo unas lecturas tensas y de gran musicalidad, tanto en los grandes desarrollos de los cuatro movimientos de la *Sonata* como en las miniaturas para dos violines. Y se trata de un disco especialmente económico, pese a ser registro reciente; que, además, suena con brillo y mucha verdad, aunque eso es algo habitual hoy día. En fin, uno de esos discos para no pasar de largo.

Santiago Martín Bermúdez

BIZET:
Carmen. MAGDALENA KOZENA (Carmen), JONAS KAUFMANN (Don José), GENIA KÜHMEIER (Micaela), KOSTAS SMORIGINAS (Escamillo). CORO Y CORO INFANTIL DE LA ÓPERA ALEMANA DE BERLÍN. FILARMÓNICA DE BERLÍN. Director: SIMON RATTLE. 2 CD EMI 40288. 2012. 150'. DDD. **PN**

TIPO DE GRABACIÓN DISCOGRÁFICA

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

PRECIO DE VENTA AL PÚBLICO DEL DISCO

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



Como la mayoría de sopranos fijan su mejor reto artístico en interpretar Norma o Violletta Valéry, las mezzos tienen el suyo en Carmen. Además, tras haberlo cantado Berganza la puerta quedó bien abierta para multitud de sucesivas compañeras (Vivica Genaux, por ejemplo, está a punto de debutarlo). No extraña que una cantante tan valiosa como Kozena, en plenitud vocal y en un momento profesional de esplendor, se midiera con la cautivante gitana bizeziana. El Festival de Pascua de Salzburgo (esta grabación de estudio es contemporánea a estas funciones), con la abrigada protección en el foso de su marido y con un equipo esmeradamente elegido, se evidenció el marco despejado para tan arriesgado debut. Kozena canta muy bien siendo una exquisita intérprete de cámara, educada escénicamente en el repertorio barroco y clásico, aunque si evitara la tendencia a fijar el sonido en bastantes notas, las consecuencias canoras se elevarían de calidad; la voz demasiado clara (incluso asexual) y el centro algo estrecho la limitan un poco, compensando esas posibles carencias con un registro suficiente pese a que los extremos del mismo le falte rotundidad sobre todo en el grave; dramáticamente, marca con detalle, nítida y escrupulosamente, la psicología del personaje, aunque el retrato en conjunto, con tanta elaboración previa, pueda perder espontaneidad. No es la Carmen ideal, pero es digna, respetable y nunca hace el ridículo. Kühmeier tiene la voz y exhibe el canto necesario para definir una Micaela de calidad. No es el caso del limitado Escamillo, de francés aproximativo de Smoriginas que pierde en disco lo que en escena le apoya, un físico agradecido y una enderezada actuación. Dos gitanillas de nivel (Christina Lands-hamer, Rachel Frenkel) y el tercer Remendado discográfico de Jean-Paul Fouchécourt dignifican una grabación donde Rattle y Kaufmann la elevan extraordinariamente. La Filarmónica de Berlín suena admirablemente (el registro es técnicamente espléndido), pero no se trata solamente del hedonismo sonoro de la batuta, hay narración, definición de atmósferas, *crescendo* dramático y climas teatrales. El Don José de Kaufmann, ya conocido por la anterior lectura videográfica (Londres, 2006) con una

Carmen a su altura, Antonacci, es aquí aún más concluyente. La voz está muy bien captada, el canto es aún más refinado y detallado, la estatura del personaje en su reconocible evolución de un acto a otro (seductor en lo lírico, imponente en lo trágico) marcada de forma insuperable. Podríanse destacar multitud de detalles, de canto y sensibilidad ejecutiva, como para pergeñar como mínimo un opúsculo. Hoy no tiene rival.

Fernando Fraga

BONONCINI:

Messa a cinque concertata en sol menor. Stabat mater a quattro en do menor. CONCERTO ITALIANO. Director: RINALDO ALESSANDRINI. NÁIVE OP 30537 (Diverdi). 2012. 80'. DDD. **PN**



La música antigua sigue siendo un filón inagotable. No hay día que pase que no se redescubra un compositor o una obra. Eso sucede con la monumental *Messa a cinque concertata en sol menor* de Antonio Maria Bononcini que aquí nos presenta Rinaldo Alessandrini (la *première* mundial tuvo lugar en la Konzerthaus de Viena en enero de 2012 y ésta es una grabación en directo de aquel concierto). Hijo de un notable músico, Giovanni Maria, del que recibió sus primeras lecciones musicales, Antonio Maria destacó como compositor y como violonchelista, pero no pudo evitar que su carrera quedara un tanto opacada por la figura de su hermano mayor, Giovanni Battista. Ambos trabajaron juntos durante algún tiempo, principalmente en la corte de Viena, y acaso por ello existen no pocas dudas en la atribución de varias de sus obras. Escribió música para la escena y, en menor medida, sacra (en este apartado de su producción, cuatro oratorios) e instrumental. Esta misa ha sido hallada en la biblioteca del Conservatorio de Florencia y, aunque nada se indica al respecto en las notas de la carpetilla, se supone que fue escrita entre 1705 y 1713, cuando ejercía de Kapellmeister en Viena (de ahí, el interés de la ORF austríaca en patrocinar su estreno y grabación discográfica). Tanto en ella como en el *Stabat Mater en do menor* (conocido, sí, pero también hartamente infrecuente) evidencia una técnica contrapuntística extremadamente densa. En

la misa, resulta chocante la ausencia de arias solistas, pues los pasajes corales se van alternando con dúos, tríos y cuartetos. Se intenta, inevitablemente, buscar alguna reminiscencia de otros compositores italianos coetáneos (Vivaldi, Caldara, Lotti...), si bien no resulta fácil encontrarla. El propio Alessandrini se atreve incluso a comparar esta misa con la de Bach, pero no hay duda que se trata de una exageración fuera de lugar. Al valor intrínseco de la música hay que añadir un brillante desempeño vocal e instrumental, lo que hace recomendable la adquisición.

Eduardo Torrico

BRAHMS:

Lieder. Vol. 4. ROBERT HOLL, bajo-barítono; GRAHAM JOHNSON, piano. HYPERION CDJ 33124 (Harmonia Mundi). 2010. 76'. DDD. **PN**



Un menú variado, donde priman las invenciones del Brahms más grave y melancólico, sirven a Holl para mostrar sus medios de brillante oscuridad, de timbre entintado y sólida homogeneidad de color en todos los registros. Su dicción es clara y alerta y sus intenciones, muy cuidadosas y efectivas. Es capaz de transitar por matices que van del reticente patetismo a la alegría reticente, propias del lenguaje brahmsiano. Johnson, uno de los maestros del género, lo escucha, admite sus tiempos, dialoga con él, lo acompaña en los momentos en que el piano, modesto, se queda al fondo.

Pasa a primer plano una memorable versión de los *Cuatro cantos serios op. 121*, obra espinosa, referencial, única en el repertorio y hasta se diría que única en el catálogo de Brahms. Su recitación, sus esbozadas gesticulaciones melódicas y el sesgo meditativo y nocturno que las identifica, pasan a Holl un encargo que cumple magistralmente, aun poniendo en fila tantos ejemplos de fuste en la historia discográfica.

En el otro extremo, puede estar amable e ingenuo con algo de canto infantil (*De vuelta a casa, En el mar*), sentimental (*Tus ojos azules, Como melodías pasan*), sutilmente sensual (*Oda sáfica*) o patético, una vez más (*Anhelos de muerte, Sin casa ni patria*). Brahms es muchos Brahms y Holl sabe y puede.

Blas Matamoro

CABEZÓN:

Obras de música. HARMONICES MUNDI. LA MORANDA. CUARTETO ITALIANO DE VIOLAS DA GAMBA. Clave, órgano y director: CLAUDIO ASTRONIO. 7 CD BRILLIANT 94346 (Cat Music). 1997-2011. 455'. DDD. **PN**



El clavecinista, organista y director Claudio Astronio había comenzado a grabar para el sello Stradivarius la integral de las *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, el monumental recopilatorio de obras de Antonio de Cabezón que hizo editar en 1978, doce años después de su muerte, su hijo Hernando. Aunque estuvo precedida por la edición en 1957 de Venegas de Henestrosa titulada *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela*, constituye la más importante edición de música instrumental realizada en el siglo XVI.

Dando por bueno que Cabezón nació en 1510, hace un par de años se cumplió el quinto centenario y quizás este fue buen aliciente para que Astronio terminara en el sello Brilliant la interrumpida grabación, que consta de un total de siete discos. Aunque no es la primera edición integral que se graba, pues este honor corresponde a la hecha hace ya bastantes años por el clavecinista, organista y pianista burgalés Antonio Bacioreo en Hispavox, es de agradecer a Claudio Astronio tanto su edición de las *Obras de música* como haber finalizado su grabación, que ahora se puede adquirir al atractivo precio de Brilliant, atractivo considerable tratándose de siete discos.

Pocas veces se ha conseguido el objetivo de enseñar deleitando como tan claramente lo consiguió el gran músico ciego, casi hay que esperar a Bach para alcanzar algo semejante. Desde los dúos para principiantes hasta las diferencias o discantes puede el oyente ir disfrutando placenteramente y el alumno ir aprendiendo. Aunque siguiendo un orden diferente al que aparece en la edición de 1578, Claudio Astronio ha ido dejando constancia grabada de la magna obra, bien como teclista de órgano, realejo o clave, bien dirigiendo al conjunto de cuerdas Harmonices Mundi o al de metales La Moranda. Puede esto último ser discutible si se deja llevar por la literalidad del título, pero está muy arraigado en la práctica ejercida por los ministriles

tanto de bajas como de altas. También se puede poner la objeción de que la edición no es absolutamente completa, pero tampoco Brilliant es el CSIC, pongamos por caso. En conclusión, recomendable de todo punto por la importancia histórica de la obra, por el deleite musical que genera y por su precio de adquisición.

José Luis Fernández

CAGE:

As it is. ALEXEI LUBIMOV, piano; NATALIA PSCHENITSCHNIKOVA, voz. ECM 476 4933 (Diverdi). 2011. 72'. DDD. **PN**



Con el título general de *As it is*, aparece en el sello ECM una nueva entrega de la música de John Cage, justamente, en el año de su centenario. La firma discográfica alemana no se separa un ápice de su filosofía, considerando prioritario la edición de discos en los que las obras en programa no muestren nunca un lado claramente experimental, cuidando de que el oyente no se vea removido en su interior por insidiosas sonoridades modernas. El Cage escogido para esta ocasión es, naturalmente, el del primer período, el de las piezas de tono naïfs para piano o piano preparado. El acierto de ECM es combinar estas obras de corta duración con piezas vocales, que aun siendo igualmente simples de escritura, muestran un lado poco conocido, tal vez, del músico en esa etapa, la de los años 40, esto es, el gusto por poner música a textos de autores que, en un principio, parecen estar fuera del ámbito de los intereses de Cage, como son los casos de Gertrude Stein y E. E. Cummings. Las piezas en cuestión son *Three songs* y *Five songs*. La escritura no es nada novedosa, pues aquí Cage todavía no emplea, por ejemplo, la técnica de los *mesostics*. Incluso la tercera pieza para voz, *Nowth upon nacht*, que está basada en textos del autor más querido por Cage, James Joyce, conserva muchos lazos con el pasado, pues se inserta en la tradición del Lied. Curiosamente, es en *She is asleep*, con su canto onomatopéyico, donde la voz es tratada con mayor compromiso con la modernidad. Es este el mejor momento de un disco que guarda pocas sorpresas, al ser un programa ya demasiado tran-

Renaud Capuçon, Daniel Harding

CAMINO DE LA CIMA

BRAHMS: Concierto para violín en re mayor op. 77.
BERG: Concierto para violín.

RENAUD CAPUÇON, violín.
FILARMÓNICA DE VIENA. Director: DANIEL HARDING.
VIRGIN 9733962 (EMI). 2011. 67'. DDD. **PN**

Renaud Capuçon se afianza día a día como uno de los violinistas más importantes del presente. Para alcanzar la cumbre debe antes abordar, con lecturas personales, las obras magnas de la literatura concertante. Da un paso considerable en tal dirección con este disco que contiene dos piezas muy representativas de la historia del género, separadas apenas por algo más de medio siglo y todo un abismo estético, perteneciendo como lo hacen a una misma tradición. Capuçon está soberbio por afinación —sus notas más agudas son estratosféricas—, solidez de acordes y elegancia del fraseo. Defiende

con sobrado virtuosismo la cadencia de Fritz Kreisler. Se entrega a fondo al canto en el tema lírico del Allegro non troppo inicial, si bien aquí Harding apenas parece seguirle. El director extrae una sensacional respuesta de su orquesta, como era de esperar, y desde luego mejora su actuación en esta obra si se compara su acompañamiento con el de Isabelle Faust (Harmonia Mundi), bien que el comienzo del primer tiempo suene un tanto pesante y el clímax de esta misma secuencia se antoje insuficiente. Aporta, eso sí, claridad, por ejemplo en la perceptibilidad de la familia de las maderas. Muy íntimo y poético —con un Harding más sensible— el maravilloso Adagio, donde Capuçon efectúa todo un *crecendo* de pasión. Vibrante, el Finale. Solista y director sintonizan perfectamente al abordar la composición de Berg, cuyo misterioso



enunciado de apertura es ya un síntoma del acertado rumbo que va a seguir la lectura. Capuçon potencia los valores más líricos de la obra sobre el fondo de una lógica construcción de Harding y una exposición transparente. La batuta no alcanza tal vez a comunicar todo el sentido trágico del comienzo del segundo tiempo, pero contribuye eficazmente con el violinista a crear el sentido consolador del recorrido final. Magnífico disco.

Enrique Martínez Miura

sitado. Las piezas *Dream, A room, Prelude for meditation* o *Music for Marcel Duchamp*, aunque están servidas por unos intérpretes excelentes, poco pueden aportar al conocimiento de un período, el primero y el más sencillo de escucha de todo Cage, para el aficionado a esta estética musical.

Francisco Ramos

CASELLA:
Concierto para orquesta. A notte alta. Fragmentos sinfónicos de "La donna serpente". FILARMÓNICA DE LA BBC. Director: GIANANDREA NOSEDA. CHANDOS 10712 (Harmonia Mundi). 2011. 73'. DDD. **PN**



Una buena muestra del olvido insólito a que ha estado sometido el legado orquestal de Casella podría simbolizarlo este *Concierto para orquesta* compuesto en 1937 para celebrar el 50 aniversario de la Orquesta del Concertgebouw, que, sorprendentemente, nunca había sido grabado hasta la fecha. Obra de gran virtuosismo instrumental, en la que destaca su formidable *Passacaglia* central,

constituye un importante jalón en la historia del género, equidistante entre el escrito por Hindemith en 1925, a cuya escritura neoclásica remite, y el celeberrimo de Bartók. La lúgubre y programática *A notte alta* (1921), recientemente grabada —y no menos bien— por La Vecchia (Naxos, 2009), que podría considerarse como la particular *Noche transfigurada* de Casella, revela la influencia que en éste tuvo la música vienesa del cambio de siglo.

Pero probablemente la música más original del turinés se encuentre en los *Fragmentos sinfónicos de "La donna serpente"*, seis breves piezas agrupadas en dos series, extraídas de la ópera concluida en 1931 a partir de la misma fábula de Carlo Gozzi que, un siglo antes, inspirara a Wagner *Las hadas*. Páginas de gran seducción sonora (desde la misteriosa *Musica dil sogno di re Altidor* a la rutilante *Battaglia final*), en las que el autor despliega toda su maestría orquestadora, muy bien expuesta por Noseda y la Filarmónica de la BBC en este su segundo monográfico Casella para Chandos.

Habrà que esperar a escuchar el último registro de La Vecchia en su revelador ciclo para Naxos, que incluye también el *Concierto para orquesta* (grabado casi a la par que éste) jun-

to con otras dos primicias discográficas (la *Suite en do mayor* y *Pagine di guerra*), para inclinar la balanza por uno de los dos. Mientras tanto, la grabación de Noseda constituye una elección plenamente recomendable.

Juan Manuel Viana

CHERUBINI:

Arias y oberturas. MARIA GRAZIA SCHIAVO, soprano. AUSER MUSICI. Director: CARLO IPATA. HYPERION CDA67893 (Harmonia Mundi). 2010. 58'. DDD. **PN**



Se reúnen en este CD un puñado de arias pertenecientes a la década de 1780, es decir, aquella en que florentino Luigi Cherubini, nacido en 1760, dio el salto internacional: primero a Londres, donde no consiguió un éxito completo; luego a París, en cuya escena musical sí ocupó el primer plano hasta su muerte en 1842. Todavía no nos hallamos, por tanto, ante el Cherubini que iba a despertar la admiración encendida de, entre otros, Beethoven, sino ante un contemporáneo bastante retrasado con respecto al Mozart final. No faltan aquí, sin embargo,

páginas en las que se adivinan capacidades más tarde brillantemente desarrolladas para la invención musical ajustada a los textos. De las vocales destaca *Ti lascio adorato mio ben, scena e rondeau* compuesta para Mll. Baletti donde la voz muy naturalmente proyectada de Maria Grazia Schiavo lleva a sus últimas consecuencias expresivas una facilidad para la *coloratura* que, por ejemplo en *Turbata ai dubbj accenti* (de *Ifigenia in Aulide*) y *Qual da venti combattuta* (de *Armida abbandonata*), se antoja meramente exhibida a mayor gloria de la intérprete, no de la música. En *Auser Musici* encuentra un apoyo de considerables precisión y compromiso expresivo, las mismas cualidades que también se aprecian en las *sinfonie* de *Il Giulio Sabino*, *Armida abbandonata*, *Mesen-zio, re d'Etruria* y, seguramente la música más memorable de todo el disco, la obertura de *Démophon*.

Alfredo Brotons Muñoz

CHOPIN:

24 Preludios op. 28. 2 Nocturnos op. 27. 4 Mazurcas op. 30. Scherzo n° 2 op. 31.
MAURIZIO POLLINI, piano.
DEUTSCHE GRAMMOPHON 4779530
(Universal). 2011. 60'. DDD.



Pollini vuelve a llevar al disco los *24 Preludios*, el *Scherzo n° 2* y los *2 Nocturnos op. 27* (grabados previamente en 1974, 1991 y 2005, respectivamente). Por tanto, sólo son novedad en este CD, registrado en la Herkulesaal muniquesa en verano del pasado año, las *4 Mazurcas op. 30* (sólo conocíamos su interpretación de las *Op. 33*, de 2008). Lamentablemente, hay que decir que ninguna de las versiones aquí recogidas puede igualarse a lo ya conocido. Técnicamente, Pollini sigue estando aún en posesión de un mecanismo de llamativa precisión, aunque no tan infalible como antaño (la mano izquierda del *Preludio n° 24*, por ejemplo, es bastante confusa). El milanés es un gran artista y, por supuesto, que, desde el punto de vista musical, sabe aguzar nuestro ingenio con algunas de sus propuestas acentuales o métricas. Pero los *tempi* elegidos ahora por Pollini son mucho más trepidantes. Un ejemplo muy gráfico: los legendarios *Nocturnos* de 1975 casi alcanzaban los 37 minutos de duración frente a los

más de 42 de Magaloff (Philips, Newton), los 41 exactos de Arrau (Philips), los más de 39 de Ashkenazi (Decca) o los casi 38 de Barenboim (EMI). Esta nueva interpretación bordea los 33, superando incluso en concisión a Cortot (EMI) o Argerich (DG). Y a esa velocidad se escapan muchas cosas, créanme. ¿Dónde está la emoción de sus antiguos *Preludios*, de las *Sonatas*, de los *Estudios*, de las *Polonesas*, del incandescente *Primer Concierto* que le catapultó a la fama...? Sinceramente, yo soy incapaz de encontrarla. Resulta, además, un poco atosigante, casi claustrofóbica la audición de este *Op. 28*, no sólo por la ya anunciada premura de los *tempi*, sino también por su atmósfera cerrada, por la ausencia de aire entre una pieza y otra, y por el fraseo comprimido y asfíxico. Los *Nocturnos op. 27* se ven aquejados de un parecido mal. Su versión de 6 años antes tiene mucha más magia, mucho más vuelo melódico y poesía. De lo ya grabado con anterioridad, lo que más me convence es el *Scherzo n° 2*, aunque no tenga la musculatura de su anterior registro. Las *Mazurcas op. 30* son también de lo mejor de este nuevo disco de Pollini, son las músicas más francas, poéticas y vividas de cuantas aquí se recogen y están tocadas con mucha mayor flexibilidad, imaginación y parsimonia que los *Preludios* o los *Nocturnos*. Desde el punto de vista tímbrico tampoco son éstos sus registros más acertados (recordarán ustedes la épica, el mordiente, la grosor, los trazos sombríos... de sus incommensurables y mencionadas *Polonesas*, por ejemplo). El sonido del milanés es más cavemoso que antaño.

Jesús Trujillo Sevilla

CORDERO:

Concierto festivo. Ínsula. Concertino tropical. PEPE ROMERO, guitarra; GUILLERMO FIGUEROA, violín. I SOLISTI DI ZAGREB.
NAXOS 572707 (Ferysa). 2009-2010.
52'. DDD.



No parece tener ningún parentesco Ernesto Cordero con el gran músico panameño Roque Cordero, uno de los mayores compositores de Centroamérica. Aunque nació en Nueva York en 1946, Ernesto se crió en Puerto Rico. Inició estudios superiores en el Conservatorio de Puerto Rico y los continuó en el Real Conserva-

Lang Lang

SENSIBILIDAD

CHOPIN: Estudios op. 25. Dos nocturnos op. 55. Gran vals brillante op. 18. Andante spianato y gran polonesa op. 22. Nocturno op. post. Vals del minuto. LANG LANG, piano.
SONY 88725449132 (Sony-BMG).
2012. 73'. DDD.



Lang Lang vuelve a Chopin. De él ya conocemos una magnífica versión de los dos conciertos con Mehta al frente de la Filarmónica de Viena (DG), grabación que incomprensiblemente pasó casi inadvertida. Y aquí tenemos ahora los *Estudios, op. 28*, el *Gran vals brillante* y el *Andante spianato y gran polonesa* como parte más espectacular del programa más tres nocturnos —que es donde hallamos quizá al mejor Lang Lang— y, para terminar, el *Vals del minuto* —que le dura un poco más del doble que lo que indica el título, como a casi todo el mundo. Ciertamente Lang Lang ha logrado merecidísima fama por su técnica apabullante y no hay nada que se le resista pero a algunos —quizá a muchos si se le escuchara sin prejuicios— nos interesa más el Lang Lang lírico, que hace cantar al piano de un modo absolutamente magistral. Recordemos su reciente grabación del schumanniano *Widmung* según la transcrip-

ción de Liszt y, sin ir más lejos, fijémonos en estos nocturnos o en el *Andante spianato* que precede a la polonesa. Por supuesto que también encontramos aquí, como siempre, a un Lang Lang brillantísimo y de gran virtuosismo, que es el que todo el mundo espera, pero ya hace algún tiempo que el pianista chino viene demostrando una sensibilidad exquisita y aquí tenemos muestras de ello. También en los *Estudios* encontramos al Lang Lang cantabile, algo lógico ya que va sobrado de técnica y se permite hacer que ese Chopin más exigente también cante, y no lo decimos solamente por el número 7, que es una auténtica maravilla y que le va como anillo al dedo, sino por cualquiera de los restantes. Un recital chopiniano para enmarcar.

Josep Pascual

25.000 páginas a golpe de click!!

WWT - Scherzo se

scherzo
HEMEROTECA
EN FORMATO PDF

Agenda
Actualidad
Dossieres
Opinión
Críticas de discos
Jazz
Educación
Entrevistas
Reportajes
Libros

torio de Madrid, diplomándose en 1971. Siguió ampliando su formación con Roberto Caggiano en Roma y finalmente con Julián Orbón en Nueva York. Sus estudios de guitarra los ha realizado con Jorge Rubiano y Regino Sáinz de la Maza en España y posteriormente con Alirio Díaz y Claudio de Angelis.

Compositor prolífico, es autor de hasta ocho conciertos (cuatro de guitarra, dos de violín, uno para flauta piccolo y otro para el "cuatro" puertorriqueño).


Este disco nos ofrece el *Concierto festivo* (2003) para guitarra y orquesta de cuerda; la suite concertante *Ínsula*, para violín y la misma formación instrumental; y finalmente el *Concertino tropical*, para violín y orquesta de cuerdas. En todas las obras interviene el célebre grupo I solisti di Zagreb que fundara, pronto hará 60 años, el maestro milanés Antonio Janigro. Los solistas de Zagreb han actuado con admirables instrumentistas de fama internacional a lo largo de esas seis décadas, y ostentan numerosas distinciones.

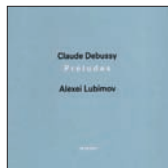
En este disco dedicado a Ernesto Cordero, cuentan con el director y violinista Guillermo Figueroa, muy seguro y virtuoso en las dos obras concertantes para violín; y con el célebre guitarrista español Pepe Romero, solista del espléndido *Concierto festivo* que Cordero le ha dedicado. Estamos convencidos de que muy pronto esta obra entrará en el repertorio, como lo han hecho los conciertos para guitarra de Villa-Lobos, de Bacarisse y por supuesto, los de Joaquín Rodrigo.

Ernesto Cordero se deja llevar por distintas manifestaciones de la cultura musical caribeña y no olvida aspectos de la cultura guitarrística hispana. Romero define el *Concierto festivo* como una fiesta nupcial donde se casan el extraordinario conocimiento de la guitarra y la inspiración divina del singular maestro Ernesto Cordero. Y así es, como también nos sorprende el virtuosismo de las dos obras para violín solista, muy bien interpretadas por Guillermo Figueroa con un Stradivarius de fines del siglo XVII.

Un disco, en fin, que dice mucho del nuevo repertorio que se va forjando en la América hispana, no siempre apreciado por estos lares. Y sin embargo escuchan movimientos como el Adagio con vivacitate del *Concierto festivo* o el Adagio malinconico del *Concertino tropical* y verán que la cosa va en serio. Y un aplauso a I Solisti di Zagreb.

Andrés Ruiz Tarazona


DEBUSSY:
Preludios. 3 Nocturnos. Preludio a la siesta de un fauno. ALEXEI LUBIMOV, piano; ALEXEI ZUEV, piano. 2 CD ECM 2241/42 (Diverdi). 2011. 115'. DDD.  PN



Un Debussy apacible e intenso por parte de Alexi Lubimov, ruso tranquilo: esas dos secuencias cumbre que son los *Preludios* tienen aroma y complejidad de sentidos, pero todo dentro de un discurso que desoye el clamor. Es Debussy en su origen, sí, pero más sutil que de costumbre, más intensidad interior y menos volumen sonoro. La creación de climas permite prescindir del relato, porque el clima ya sugiere su propia historia, que no es cuento, sino imagen sonora. Raras veces se permite Lubimov algo parecido al énfasis, aunque le marquen un forte; así, *La catedral sumergida*, del segundo cuaderno de *Preludios*, coloca frente a frente el repentino forte con el sosiego del "calme" indicado. Es una doble integral muy distinta a otras, que no va a sustituir a tantas piezas maestras del sonido grabado en el gusto del aficionado, pero que puede crear una tendencia, el principio de una historia. La opción de Lubimov, de por sí, proviene de esos Debussy con pocas brumas y pedales, y tiene al silencio como tendencia, como referencia. Como si fuera base del despliegue y del argumento.

Para contraste (nuevo) Lubimov invita a su compatriota Alexei Zuev, que también parece un ruso tranquilo, y propician auges sonoros con los *Nocturnos* reducidos por Ravel a dos pianistas; y el *Fauno* en reducción del propio Debussy. Hay no sólo una reducción instrumental, sino también una deliberada reducción de los sinfónico por parte de los pianistas, que tamizan las imágenes y las reducen a acuarelas sonoras de entidad más camerística. Algo de todo ello sugiere Lubimov en sus notas al contar las circunstancias en que se consiguieron los dos pianos que sirvieron para este registro, un Steinway de 1913 de la Embajada de Polonia en Bruselas que debió de tocar Paderewski en su día; y un Bechstein de 1925. Es un doble CD de veras exquisito; el refinamiento sonoro de Debussy se multiplica, mas también su sentido de la medida: Lubimov y Zuev son virtuosos, pero rehúyen el alarde, el preciosismo. Mucha belleza.

Santiago Martín Bermúdez

ENESCU:
Trío en sol menor. Trío en la menor. Serenata lejana. STÉNIK KHOURDOÏAN, violín; LAURA BURUIANA, violonchelo; MARA DOBRESKO, piano. ZIG-ZAG ZZT303 (Diverdi). 2011. 55'. DDD.  PN



El *Trío en sol menor* de Georges Enescu (1881-1955) es una partitura de joven estudiante, aplicado e inspirado, una obra con gracia y en la que se advierten mimesis de lo contemporáneo, esto es, el tardorromanticismo brahmsiano, schumanniano, etc. Es una "bonita obra" en cuatro movimientos muy bien dispuestos, por decirlo así, en cuanto a equilibrio y exposición. Resultó recuperada a finales del siglo XX desde las partes de cada voz, pero durante un siglo se pensó que era una de las obras perdidas del gran compositor rumano. Ahora bien, el *Trío en la menor*, que también se creía perdido, es ya una obra realmente bella, una pieza maestra en sólo tres movimientos, más intensos y concisos, una pequeña maravilla en la que los motivos populares rumanos se alternan con un discurso sonoro de resonancia centroeuropea, aunque, como bien sabemos (y no sólo por Bartók o Janáček), una cosa no quita la otra. La obra estuvo perdida hasta los años sesenta. En medio se ubica la *Serenata lejana*, apenas cinco minutos, como si fuera un movimiento más de este recital, un título sugestivo que podría dar título al álbum. También esta pieza es un rescate entre documentos perdidos; ¡hay que ver, Enescu, demonio de hombre...! El *Trío Brancusi* está compuesta por excelentes instrumentistas, las tres muy jóvenes: la francesa Sténik Khourdoïan y las rumanas Laura Buruiana y Mara Dobresko (violín, violonchelo, piano). Vale la pena todo el recital, pero esos tres movimientos del *Trío en la menor*, poco más de veinte minutos, son una joya.


Santiago Martín Bermúdez

GÓRECKI:
Pequeña réquiem para una polca. Concierto-Cantata. Concierto para clave (versión para piano). Tres danzas. CAROL WINCENC, flauta; ANNA GÓRECKA, piano. FILARMÓNICA DE VARSOVIA. Director: ANTONI WIT. NAXOS 8.572872 (Ferysa). 2011. 69'. DDD.  PE



Henryk Górecki es el compositor que mejor ha sabido vestir de trascendencia la nada más absoluta. Y si no, aquí está este *Pequeño réquiem para una polca* (1993) para demostrarlo. En un primer momento suena a Arvo Pärt, pero es sólo una sensación pasajera, pues el estonio, incluso en sus horas más bajas, tiene siempre mucha más enjundia, intención e inventiva que el polaco. De hecho, la obra es una ñoñería que tira de espaldas, y eso que se esfuerza por dar la sensación de ser algo tremendamente espiritual, como si de la música de otras esferas se tratara. Tampoco levanta el vuelo el *Concierto-Cantata* (1992) para flauta y orquesta que, como la obra anterior, deriva entre forzados e irritantes contrastes entre trascendencia y banalidad, minimalismo machacón presuntamente expresionista y neotonalismo sentimental. Mejor, en todo caso, el aforsístico *Concierto para clave* (1980), cuya fuerza motórica no deja espacio a espiritualidad ni meditación alguna, y las *Tres danzas* (1973), imaginativas en su tratamiento del folclore y de una frescura que se agradece, aunque en el fondo aporten poco. Esforzadas interpretaciones de Wit y las solistas, una de las cuales, la pianista Anna Górecka, es hija del compositor.

Juan Carlos Moreno

GRUNDMAN:
Sobreviviendo al suicidio de un hijo. Boceto de Dios. CUARTETO BRODSKY. SUSANA CORDÓN, soprano; JAIME FERNÁNDEZ, percusión. NON PROFIT MUSIC NPM 1201 (Diverdi). 2012. 48'. DDD.  PN



leyendo el historial de Jorge Grundman en el disco que vamos a comentar nos damos cuenta que se trata de un hombre polifacético. Son tantas las actividades llevadas a cabo por Grundman que nos admira lo bien que ha aprovechado el tiempo. Buena parte de ellas tienen relación con el mundo del sonido. Grundman ha estudiado muchos años con Joaquín Soriano, lo que hace pensar que, además de compositor es pianista. Mas las obras incluidas en este disco son para cuarteto de cuerda. La primera, *Sobreviviendo al suicidio de un hijo*, es un cuarteto de cuerda en

tres movimientos. En la segunda, además del cuarteto de cuerda interviene un percusionista y una soprano, sobre un texto de Jorge Grundman Isla, que puede ser el compositor (¿además poeta?) o un hijo suyo.

Las dos obras se encuadran por el autor bajo el epígrafe "narrativa musical", aunque al final de la presentación que de sí mismo hace en la carpeta del disco, afirma: "Sólo pretendo contar historias, O, mejor dicho, ponerles música".

Grundman busca, ante todo, con su música, algo que sea sentimental y emotivo, pues para él no es necesario aportar novedad en el arte sino emoción. El arte, para él, no debería tener fecha de caducidad, aunque eso no impida investigar y avanzar. Ambas actitudes deben coexistir y de hecho, sus obras lo demuestran bien. No les falta personalidad ni enfoques nuevos, por ejemplo la percusión en un cuarteto de cuerda o el tratamiento de la voz en la segunda obra del disco, la titulada *Bocetos de Dios*, que nos cuenta la historia de amor entre un niño con síndrome de Down y una niña autista.

Estamos pues ante dos obras que nos llevan a situaciones extremas, en el primero de los casos, el suicidio de un hijo, muy duras. De ahí que tanto el primero como el tercer movimiento (*Mirando las fotografías de su infancia y Su habitación como él la dejó* sean no ya tristes y dolorosos sino, en el caso del final, realmente desolados.

La interpretación del Cuarteto Brodsky, merecedor de un premio a nivel oficial por su trabajo en pro de la música de cámara española, es realmente magistral. Merecen también un fuerte aplauso el percusionista Jaime Fernández Soriano y la soprano Susana Córdón, al abordar un extenso texto en inglés de fuerte tensión y donde, antes de entonar las tres palabras "Time went by..." ha de realizar bellas y arriesgadas vocalizaciones.

En fin, un disco que se escucha con agrado y emoción en ciertos momentos y cumple bien con el objetivo de la Fundación Non Profit Music, apoyar el arte musical y si es posible, encaminarlo hacia la solidaridad en acciones sociales y humanitarias.

Andrés Ruiz Tarazona

GUBAIDULINA:
Música de cámara con contrabajo.
 MARTIN HEINZE, contrabajo. KLANGART BERLIN AND FRIENDS.
 NEOS 111106-08 (Diverdi). 2011. 188'.
 DDD. **N PN**



Al conocedor de la música de Gubaidulina puede causarle sorpresa que su obra de cámara con contrabajo ocupe tres discos de duración normal: aclaremos desde el primer momento que el repertorio incluido, que se inicia, siguiendo un estricto orden cronológico de redacción, en 1965 —*Cinco estudios para arpa, contrabajo y percusión*— y culmina en 2010 —con una adaptación de *Silenzio*—, añade a la nómina original toda una serie de versiones de obras en que, en su forma primitiva, figuraba el violonchelo, a las que aporta, en ocasiones, un toque de aspereza bienvenido (*In Croce*). Aunque no se nos indica expresamente —de hecho, cabría reprochar la brevedad y carácter general de las notas, así como la falta de los textos cantados—, la cronología de estas versiones apunta al protagonismo del contrabajo de la Filarmónica berlinesa Martin Heinze como su impulsor, con frutos más que notorios en el ámbito cualitativo de la interpretación, a lo que también contribuye la exacta expresividad de la voz de Vanessa Barkowski (*Ein Engel* y, sobre todo, *Galgenlieder*) y la presencia al bayán de Elsbeth Moser, conspicua colaboradora de la compositora de Chistopol.

Junto a composiciones que podríamos juzgar menos interesantes (*Sonata para contrabajo y piano*, 1975; *Quasi boquetus*, 1984-2008) o incluso fallidas (*Pentimento*, 2007), deshilvanada y previsible en su estructura y planteamiento tímbrico, el recorrido permite forjarse una imagen múltiple de Gubaidulina, que se incorpora a los terrenos de la vanguardia (*Cinco estudios...*), se deja influir por el jazz —*Pantomima*, 1966, de dimensión casi escénica—, explora nuevas técnicas instrumentales (*Ocho estudios*, 1974, concebidos originalmente para violonchelo) o reclama una dimensión espiritual de notable impresión emocional en *In Croce* (1979), *Silenzio* (1991) o *Ein Engel* (1994).

Incluso hay lugar para el humor, eso sí, distanciado, en el ciclo vocal *Galgenlieder à 3* (1996), que actualiza el espíritu del *Pierrot lunaire* en su escritura vocal, siguiendo la naturaleza alucinada y sarcástica de los textos de Morgenstern en números de gran impacto, como *Der Tanz*: una faceta mucho menos conocida de una creadora imprescindible para comprender nuestro tiempo.

Germán Gan Quesada

Puccini
LA BOHÈME
 Anna Netrebko · Piotr Beczala
 Nino Machaidze · Massimo Cavalletti
 Alessio Arduini · Carlo Colombara
 Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor
 Wiener Philharmoniker
 Daniele Gatti
 Stage Director Damiano Michieletto
 Video Director Brian Large

ANNA NETREBKO / PIOTR BECZALA

PUCCINI: LA BOHÈME

DANIELE GATTI

Deutsche Grammophon presenta la nueva producción de Damiano Michieletto de *La Bohème* grabada en el Festival de Salzburgo de 2012. Daniele Gatti dirige a Anna Netrebko, Piotr Beczala, Nino Machaidze y Massimo Cavalletti en una versión de perfecto equilibrio entre sentimiento y sentimentalismo, fuerza y fragilidad.

1 DVD / 1 BLU-RAY
 ANNA NETREBKO / PIOTR BECZALA / NINO MACHAIDZE / MASSIMO CAVALLETTI / ALESSIO ARDUINI / CARLO COLOMBARA
 KONZERTVEREINIGUNG WIENER STAATSOBERNCHOR / WIENER PHILHARMONIKER / DANIELE GATTI
 DAMIANO MICHIELETTA, DIRECTOR DE ESCENA
 FESTIVAL DE SALZBURGO 2012

UNIVERSAL CLASSICO 3000
 www.fnac.es

También disponible en formato digital: www.universalclasico.es

HAENDEL:

Saúl HWV 53. CHRISTOPHER PURVES (Saul), SARAH CONNOLLY (David), ROBERT MURRAY (Jonathan), ELIZABETH ATHERTON (Merab), JOËLLE HARVEY. THE SIXTEEN. Director: HARRY CHRISTOPHERS. 3 CD CORO COR16103 (Harmonia Mundi). 2012. 153'. DDD. **PN**



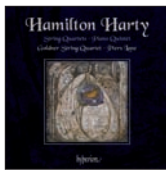
Excepción hecha de *El Mesías*, del que existe una interminable lista de grabaciones,

Saúl es, junto con *Israel en Egipto*, el oratorio haendeliano mejor tratado por la industria discográfica. Ciñéndonos sólo a versiones historicistas, reseñemos las que nos han legado directores como Harnoncourt, Gardiner, Neumann, McCreech o Jacobs, al margen de otras de menor fuste. Harry Christophers pasa, con razón, por ser uno de los más cualificados directores haendelianos de nuestro tiempo y ahí están para testificarlo sus lecturas de *Sansón*, *Israel en Egipto*, *Esther*, *Alexander's Feast* y, por supuesto, *El Mesías* (aceptable la primera en Hyperion y superlativa la segunda en Coro), siempre al frente de The Sixteen, su coro y su orquesta de toda la vida (aunque ésta haya figurado en alguna ocasión con distinto nombre). Lo que tiene de novedoso este *Saúl* que ahora nos presenta el director inglés es un elenco vocal formado por jóvenes y talentosos valores, en el que también aparecen el veterano barítono Christopher Purves y la no menos veterana mezzosoprano Sarah Connolly, acaso la cantante totémica de Christophers. Estrenado en el verano de 1738, con libreto de Charles Jennens (el colaborador favorito de Haendel), la trama, basada en el *Primer Libro* de Samuel, narra las relaciones entre los que habrían de ser los dos primeros reyes de Israel. Según el susodicho profeta, David era un pastor a quien Dios le había ungido con el don de ser un notable tañedor de arpa, gracias a lo cual se había ganado el favor de Saúl (en el momento en que transcurre la acción, a David aún no se le había pasado por la cabeza lo de tener que fulminar al gigante Goliat de una pedrada en la testa). Sin atreverme a decir que esté mal, a Purves le falta carácter en el dramático rol protagonista de Saúl. En cambio, Connolly está conmovedora en su papel de David. Buen trabajo del resto del reparto, así como de coro y orquesta.

Eduardo Torrico

HARTY:

Cuartetos n.ºs 1 y 2. Quinteto con piano en fa mayor. PIERS LANE, piano. CUARTETO GOLDNER. 2 CD HYPERION CDA67927 (Harmonia Mundi). 2012. 83'. DDD. **PE**



El norirlandés Hamilton Hartly (1879-1941) fue famoso en el Reino Unido porque dio un impulso importante a la Orquesta Hallé durante sus años de titularidad como director de la misma y, durante una época y en el resto del mundo, porque hizo un par de arreglos de la *Water Music* y la *Music for the Royal Fireworks* de Haendel que obtuvieron cierto predicamento entre las orquestas. Su *An Irish Symphony* es la más famosa de sus composiciones y hoy su trabajo creador vive en una penumbra con algo de limbo de los justos. Esta recuperación de sus dos cuartetos y el *Quinteto con piano* nos devuelve a un creador de raigambre postromántica —el *Quinteto*, bajo ese prisma, es estupendamente previsible— al que de vez en cuando le aflora el gusto por el folclore de su tierra. Todo excelentemente armado, con una inspiración suficiente si no arrebatadora y, desde luego, interesantísimo para quien no conozca esa página de la música británica. Piers Lane es el competente pianista de siempre y el Cuarteto Goldner parece amar de verdad esta música a tenor de cómo la expone.

Claire Vaquero Williams

HAYDN:

Sonatas. VOL. III. MARC-ANDRÉ HAMELIN, piano. 2 CD HYPERION CDA67882 (Harmonia Mundi). 2011. 158'. DDD. **PN**



Terceira entrega de la integral de sonatas para piano de Haydn que está llevando a cabo el polifacético pianista canadiense Marc-André Hamelin. Esta vez el ramillete lo componen once sonatas repartidas en dos discos que muestran a un intérprete en forma que, según las circunstancias y valga la redundancia, da forma a las obras con humor y precisión, nitidez y una claridad sonora más que notable. El pianista vuelve a mostrar una personalidad definida, firmando un

Haydn lleno de ímpetu y vivacidad, donde los detalles quedan excelentemente detallados, con una idea que básicamente siempre es la misma: articulación y dicción a base poco pedal y buenos dedos. El fraseo de Hamelin se basa en la pulcritud y la clarividencia más que en un cultivo del sonido preponderante: la inspiración convive con el equilibrio emocional. Es un Haydn más cerebral que exaltado, respetuoso con la partitura, regular, imparable en cierta forma, pero de una eficacia asombrosa. El resultado convence porque la música encuentra en este intérprete a un transmisor cuidadoso, lúcido y acertado en lo general. Cierto es que podría desearse más belleza sonora, más variedad tímbrica; pero también lo es que el orden y la observancia de la partitura, al tiempo que la uniformidad y la minuciosidad son elementos excelentes a tener en cuenta. Puede decirse que estamos ante unas versiones ejemplares, aunque en ellas no haya lugar para la pluralidad o la vehemencia bien razonada.

Emili Blasco

HAYDN:

La Creación. AMANDA FORSYTHE, soprano; KEITH JAMESON, tenor; KEVIN DEAS, bajo-barítono; BOSTON BAROQUE. Director: MARTIN PEARLMAN. 2 CD LINN CKD 401 (LR Music). 2011. 96'. DDD. **PN**



Ya abundan las versiones de *La Creación* con instrumentos originales: Christie (Virgin), Gardiner (Archiv), Harnoncourt y Hengelbrock (DHM), Hogwood (L'Oiseau-Lyre), Jacobs (Harmonia Mundi), Sigiswald Kuijken (Accent), McCreech (Archiv), Weil (Sony)... Digamos, por tanto, que ya existe una tradición sería de interpretar esta partitura haydniana con criterios históricamente informados. Cabe decir que la presente no es una versión más en su género, pues está dirigida con mucho fervor y considerable tino. Por supuesto, la sonoridad de Boston Baroque es la de una orquesta de instrumentos originales, de notable calidad tímbrica (aunque las trompas naturales son mejorables), menor en número que otras de instrumentos modernos o modernizados. En este sentido, Pearlman se ciñe a los presu-

puestos en teoría utilizados por el propio Haydn durante su interpretación ante Lord Nelson, concierto acaecido en Esterházy en 1800. Así, la cuerda se distribuye en el siguiente esquema: 6/5/4/4/2. A esto añadimos maderas a 2 (salvo las flautas, a 3, a las cuales se suma un contrafagot) y metales a dos (menos los trombones, a 3). Y el coro va como sigue: 7/6/6/6. Como es habitual, el fortepiano sustituye al antiguo clave en los recitativos. Como es costumbre —también— en este tipo de agrupaciones, la sección de cuerda es sometida a una reducción drástica del *vibrato*, (que un servidor, sinceramente, hubiera preferido menos drástica, para optimizar el empaque de la mencionada sección). La claridad de las líneas es así muy pronunciada. Aunque el dato no figura en el libretto adjunto, el temperamento es el habitual en estos casos (la=415 Hz). Aunque los *tempi* son muy enérgicos, éstos están seleccionados con prudencia y criterios meramente dramáticos y musicales. Pearlman demuestra más respeto por Haydn que algunos de sus colegas, no superando los resultados artísticos a los argumentos meramente musicológicos o comerciales. Su dirección alterna inteligentemente atmósferas y sentimientos. Los solistas son solventes. El director norteamericano prefiere voces vibradas a planas. Del trío seleccionado por él, compuesto por cantantes con instrumentos juveniles y agradables, destaca la soprano Amanda Forsythe, soprano lírico-ligera de timbre adolescente y fino fraseo.

Jesús Trujillo Sevilla

HUMET:

Niwa. LONDON SINFONIETTA. Director: NICHOLAS COLLON. NEU RECORDS EE067F (Diverdi) 2012. 54'. DDD. **PN**

Música del no ésser. Concert per piano i conjunt instrumental.

JORDI MASÓ, piano. JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE CATALUÑA. ORQUESTA DE CÁMARA DEL AUDITORIO DE ZARAGOZA GRUPO "ENIGMA". SINFÓNICA DE BARCELONA Y NACIONAL DE CATALUÑA. GRUPO INSTRUMENTAL BCN216. Directores: MANEL VALDIVIESO, JUAN JOSÉ OLIVES, PABLO GONZÁLEZ, ERNEST MARTÍNEZ IZQUIERDO. TRITÓ TD0084 (Diverdi). 2010. 61'. DDD. **PN**

El compositor catalán Ramon Humet (n. 1968) se estrena en el medio discográfico con dos compactos, uno, producido por



el sello Tritó y el otro, por una firma de reciente creación, Neu Records, interesada en la difusión de la obra moderna. Lo llamativo de este nuevo sello está en la propia presentación del CD, un *digipack* tan atractivo en el diseño como poco práctico para la consulta, pues toda la información sobre el músico y las obras se encuentra en distintos e incómodos despleables. Con el título general de *Niwa*, este disco de Neu sorprende por el tratamiento del color sonoro por parte de Humet, quien siente una fuerte influencia de la música tradicional de Japón en la pieza de obertura, *Quatre jardins zen*, de 2008, para tres percussionistas. Hay tres *tracks* en el disco con el título *Silence*, que consiste en unos breves segundos de pausa entre los temas, lo que equivale a decir que Humet asume el presente programa como una unidad. *Jardí de baikus* intenta potenciar esa fascinación por el sonido, mientras que la conclusiva *Pètals*, para conjunto de cámara, es de una escritura que, deudora del legado clásico occidental, se mueve entre texturas muy refinadas. En el disco de Tritó, el estilo de Humet se hace más ecléctico. Su dominio de la gran forma es evidente, pero no desde un tono conservacionista. En este ciclo, llamado *Música del no èsser*, compuesto por cuatro piezas, Humet juega con los timbres de la orquesta sinfónica al estilo de los renovadores del neoclasicismo (se piensa en Dutilleux, en el gusto por los tonos pastel del Lutoslawski de las dos últimas sinfonías), pero también con las técnicas desarrolladas por Messiaen en la pieza que abre este conjunto, *Sol de primavera*.

Francisco Ramos

KABALEVSKI:

Conciertos para piano n°s 1-4. Fantasía en fa menor sobre Schubert. Rapsodia. MICHAEL

KORSTICK, piano. FILARMÓNICA DE LA NDR DE HANNOVER. Director: ALUN FRANCIS. 2 CD CPO 777 658-2 (Diverdi). 2010. 116'. DDD. PN

A diferencia de Shostakovich, ese otro Dimitri que fue Kabalevski siempre supo estar a buenas con el poder. Y eso es algo que, una vez caía la Unión

Patrick Summers

MEJOR TODAVÍA



HEGGIE: *Dead man walking*. JOYCE

DiDONATO (Hermana Helen Prejean), PHILIP CUTLIP (Joseph De Rocher), FREDERICA VON STADE (Mrs. Patrick De Rocher), MEASHA BRUEGGERGOSMAN (Hermana Rose), HÉCTOR VÁSQUEZ (George Benton), BEAU GIBSON (Padre Grenville). CORO Y ORQUESTA DE LA ÓPERA DE HOUSTON. Director: PATRICK SUMMERS. 2 CD VIRGIN 6024632 5 (EMI). 2011. 142'. DDD. PN

Sorprendente. La primera ópera de Jake Heggie, *Dead man walking*, llega al disco por segunda vez. El mismo director de orquesta, Patrick Summers, dirige ahora al conjunto de la Ópera de Houston, uno de los centros más importantes de creación operística nueva de Estados Unidos. Y Houston está en Texas, y en Texas se aplica la pena de muerte se diría que con especial entusiasmo, así que poner esta ópera allí no es lo mismo que verla en otro estado de la Unión. Hace años reseñábamos aquí la referencia de Erato, con Susan Graham, Joseph De Rocher, Theresa Hamm-Smith y Frederica von Stade al frente del reparto. Continúa Von Stade en el papel de la infortunada madre del condenado, y el resto del reparto no tiene nada que envidiar al de aquel estreno del año 2000.

Once años después, regresa esta hermosa ópera con un nuevo reparto del lujo, una orquesta insuperable, un coro

que domina la “doble militancia” folk-culta (para una música con elementos que no han de confundirse con el jazz, pero que alimentan también al jazz desde hace un siglo). *Dead man walking* es una ópera emocionante, y no sólo por su libreto (basado en el libro testimonio de Sor Helen Prejean, que dio lugar a la espléndida película de Tim Robbins, con Susan Sarandon y Sean Penn en 1995), sino por la secuencia musical rica y abierta a todo, aunque desde luego ajena a coartadas de supuesta vanguardia. Ya avanzábamos entonces las características de esta ópera, y a ella nos referíamos en la parte del dossier sobre música en Estados Unidos dedicada a la ópera norteamericana (SCHERZO n° 250, 2010).

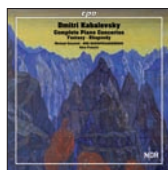
Pues bien, es una verdadera satisfacción poder valorar igual o aún mejor una obra que entonces nos sorprendía y conmocionaba: la música popular, la intensidad dramática y lírica de ese canto y su secuencia progresiva, la verdad teatral y además documental expuesta y a veces disimulada entre vocalidades y métricas irregulares. Y todo con las voces nuevas y eficaces, muy bellas de Joyce DiDonato, Philip Cutlip, la increíble Measha Brueggergosman, y desde luego Frederica von Stade. Summers vuelve a acertar en esta ópera por la que se ve apostó fuerte en su día, y que ha debido de devolverle de manera generosa su envite. Así se compone ópera



(no es la única manera, desde luego): el compositor domina la composición para la voz, eso lo primero; el compositor domina alguna base sonora real (el folk, lo que sea, no estamos proponiendo los coros y danzas, por favor), el compositor tiene algo que decir, contar, expresar y sabe contarlo teatralmente sobre todo mediante la música; tiene que basarse en el escrito de un buen libretista, que no sea necesariamente él mismo: aquí, Terrence McNally, nada menos.

En este fonograma todo se conjuga para bien. Está uno tentado de decir: esta lectura es mejor aún que la de 2000, pero no se puede ser tan tajante, caramba. Es una auténtica obra de arte para el teatro lírico, cantada y tocada con ese tipo de fuerza grácil que todo lo mide y que se diría que todo lo puede, desde el lirismo hasta el estallido de emociones, desde la plenitud sonora de todos los elementos hasta la larga, muy larga fermata de la escena de la ejecución. Una maravilla, de nuevo.

Santiago Martín Bermúdez



Soviética, le ha acabado pasando factura, en el sentido de que su obra se ha visto relegada por la de otros músicos entonces malditos o ignorados por el régimen socialista, como el hoy recuperado Mieczyslaw Weinberg. No obstante, ello no debe hacernos caer en el error de pensar que Kabalevski no fue más que un simple oportunista sin talento. Lo que cuenta es la valoración de la obra. Y si se hace así, de inmediato se aprecia que fue un muy buen compositor. Y un tipo muy inteligente, capaz de “pescar” en las partituras de sus colegas para extraer ideas que luego llevaba a su pro-

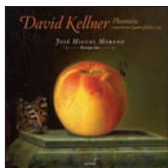
pia música con sobrada habilidad. Así, Rachmaninov y Prokofiev resuenan en el juvenil *Concierto para piano n° 1* (1929) y de nuevo, más el segundo, en el *Concierto n° 2* (1935). Y, sin embargo, es difícil resistirse a cualquiera de los dos, sobre todo al segundo, una pieza de bravura espectacular para el pianista. El resto del programa hay que reconocer que no presenta tanto interés: tanto la *Rapsodia* (1964) sobre la canción *Años escolares* (puro realismo socialista), como los *Conciertos n° 3* (1952) y *n° 4* (1978) tienen un valor básicamente pedagógico, destinados como están a jóvenes estudiantes (el artífice del estreno del *Terce-ro* fue un quinceañero Vladimir Ashkenazi), mientras que la *Fantasía en fa menor sobre Schubert*

(1961) es poco más que una vistosa adaptación para piano y orquesta del *D. 940* para piano a cuatro manos del vienés. Estas cuatro son obras que vale la pena escuchar, pero que quedan empujadas ante el ímpetu arrollador de los dos primeros conciertos, la perla de este álbum excelentemente interpretado por Michael Korstick y Alun Francis. En inglés y alemán, las extensas y completísimas notas firmadas por Charles K. Tomicik (CPO es de las pocas discográficas que no racanean en este aspecto, al contrario) son la mejor introducción para conocer las luces y sombras de ese buen compositor que fue Dimitri Kabalevski.

Juan Carlos Moreno

KELLNER:

Piezas y fantasías para laúd. JOSÉ MIGUEL MORENO, laúd barroco. GLOSSA GCD 920112 (Diverdi). 2011. 61'. DDD. **PN**



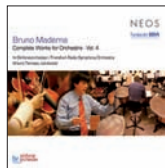
Amantes del laúd barroco, estamos de enhorabuena. Hasta ahora David Kellner (c. 1670-

1748) era casi exclusivamente carne de antología por una única obra, la celeberrima *campanella*, ciertamente resultona, que compusiera evocando las resonancias de un carillón, en concreto, aquel que regentó su autor en una iglesia de Estocolmo durante las tres últimas décadas de su vida. Incluida en las *XVI Auserlertene Lauten-Stücke* para laúd de once órdenes, que en realidad son diecisiete, publicadas en Hamburgo en la tardía fecha de 1747 (es decir, con Kellner octogenario y a sólo un año de su muerte). Son muy pocos los discos dedicados por completo a la colección, que no es sino la integral laúdística conservada del lipsisense. Si además tenemos en cuenta que el maestro de ceremonias no es otro que José Miguel Moreno, pues a la alegría de la rareza se suma, como ustedes comprenderán, el disfrute de su siempre tan embelesante tañido: esa limpieza en la pulsación tan increíble, ese sentido del fraseo tan natural, el intimismo y la introspección como ideales estéticos de primer orden. De inmediato, la escucha de estas piezas hará fácil comprender que muchas de ellas, halladas también en manuscritos sueltos, se hayan atribuido por su estilo a Silvius Leopold Weiss; como tampoco que todas le vayan cual anillo al dedo a Moreno, ilustre embajador del más importante laudista barroco. A destacar: entre el racimo de danzas y la *campanella* sobresalen, ante todo, las seis extensas fantasías que le dan título al álbum, verdaderos ejemplos de exploración formal, libertad declamatoria y rapsódica imaginación.

Pablo del Pozo

MADERNA:

Obras completas para orquesta. Vol. 4. KONRAD GRAF, ANDREAS HEPP, BURKHARD ROGGENBRÜCK, ANDREAS BOETTGER, percusión; ALEJANDRO RUTKAUSKAS, violín. HR-SINFONIEORCHESTER. SINFÓNICA DE LA RADIO DE FRÁNCFORT. Director: ARTURO TAMAYO. NEOS 10936 (Diverdi). 2006-2007. 78'. DDD. **PN**



Alcanza su cuarta entrega la colección sinfónica de Maderna iniciada por Neos en 2009, siempre bajo la dirección conocedora de Arturo Tamayo y con la prestación muy destacada de la orquesta de Fráncfort; y se ahonda en la senda emprendida en el volumen anterior, entregándonos cuatro obras de plena madurez del maestro veneciano, de la que la sexta de sus 'serenatas', *Amanda* (1966), constituye más que un preámbulo, en el que encontramos ya la conjunción entre sonoridades abstractas y ritmos casi danzables, la inteligencia tímbrica (violín solista, conjunto de cuerda pulsada) y la fluidez del discurso formal que caracterizan ese período final de su obra.

Entronca con *Amanda*, en su concepto sutil interrumpido por momentos de violencia sonora a cargo de percusión o metales, el camerístico *Giardino religioso* (1972) —en una versión mucho más demorada y profunda que la de Zender (Col Legno, 2000)— y la introspección (oigamos, por ejemplo, los solos de oboe) de la contrastada *Aura*, del mismo año, con un episodio final de imprevista belleza, digno de una antología de la sonoridad orquestal de la vanguardia de posguerra, tan en entredicho en los últimos tiempos.

Como *pièce de resistance*, *Quadriivium* (1969), en interpretación que resiste la competencia de registros de referencia, como los dirigidos por el propio compositor (Stradivarius, 1989; ORF, 2006) o Sinopoli (DG, 1980 y 2005; Brilliant, 2010), y que revela una fascinante convivencia entre secciones plenamente controladas y otras en que lo aleatorio determina un flujo libre e inagotable en que caben tanto el espacio lírico de las tensas superficies de la cuerda como la inquietud resonante de la percusión metálica.

La recuperación paulatina de la música de Maderna es ya un hecho discográfico, aunque los auditorios aún se resistan a su programación habitual, como lo es también el compromiso con ella de Tamayo y del sello Neos, al que sólo cabe pedirle no desista en completar esta necesaria integral. Esperemos, pues, pronto el *Divertimento* (1957), las tres *Entropie* o la *Juilliard Serenade* (1970-1971): por pedir, que no quede...

Germán Gan Quesada

MAHLER:

Sinfonía nº 9 en re mayor.

SINFÓNICA DE LONDRES. Director: VALERI GERGIEV. LSO 0668 (Harmonia Mundi). 2011. 80'. SACD. **PN**



El ciclo Mahler de Gergiev es una de esas oportunidades desaprovechadas de poder hacer algo bueno o muy bueno y, sin embargo, dejarlo en resultados mediocres. Lo que llevábamos escuchado hasta ahora nos dejaba regusto de insatisfacción, unas veces por lo que parecían prisas, otras por desajustes del concierto registrado, otras por congestión dinámica en las tomas sonoras... En fin, que la cosa iba saliendo adelante a trancas y barrancas. Llegados al final con esta *Novena*, el episodio de insatisfacción se repite. Uno se pregunta por qué siendo la Sinfónica de Londres una orquesta no precisamente manca y Gergiev un director con tal nivel de prestigio la cosa resulta tan insípida. No existe en la grabación un especial encanto, ni a nivel sonoro ni expresivo; más bien, un efecto de rutina profesionalizada. En cuanto a compromiso emocional, ni soñar. Los atriles tocan, la obra se reconoce, pero no nos parece que eso deba ser suficiente. No, al menos, para, tratándose de una obra de tanta entidad y calado, lanzar un registro sin valorar previamente si aporta algo a una abarrotada historia fonográfica. En concierto, esta lectura pudo ser plausible, no vamos a negarlo, pero como registro sonoro es un disco del montón. Francamente —y ésta es una opinión aún más subjetiva pero suficientemente elocuente para que el lector se forje una idea adecuada— es como si se hubiese afrontado la grabación de una sinfonía más —¿de todo el ciclo incluso?— porque había que hacerlo, porque tocaba salir al mercado con ese producto *ad hoc*, pero no hubiese detrás la más mínima ilusión ni energía en el proyecto.

Juan García-Rico

MANCINI:

12 Conciertos para flauta dulce.

CORINA MARTI, flauta dulce. CAPELLA TIBERINA. Directores: PAOLO PERRONE, ALEXANDRA NIGITO. 2 CD BRILLIANT 94324 (Cat Music). 2011. 116'. DDD. **PN**

El teatral y virtuoso estilo napolitano está muy presente en estos doce conciertos para flauta



dulce, cuerdas y continuo de Francesco Mancini que se han conservado en un manuscrito fechado en Nápoles en 1725 y que contiene otras doce obras del mismo género salidas de la mano de Scarlatti, Sarro o Valentini. No en vano, Mancini fue un célebre compositor de óperas y el teatro contaminado de forma indisoluble su música instrumental. Los conciertos de Mancini pudieron ser escritos en torno a 1715. Presentan cuatro o cinco movimientos (el segundo o el tercero suele ser una fuga estricta) y en ellos la forma *ritornello* se usa todavía de forma un tanto arcaica, sin el carácter que en aquellos años le había impuesto ya Vivaldi, cuya influencia tardó en llegar al sur de Italia.

La flautista Corina Marti y la, para mí hasta ahora desconocida, Capella Tiberina que dirigen su concertino Paolo Perrone y su clavecinista Alexandra Nigito, hacen versiones que enfatizan ese carácter teatral, apoyándose para ello en contrastes muy marcados y acentos contundentes. Son interpretaciones con orgánicos variables: algunos conciertos presentan acompañamiento de solistas y otros incluyen hasta seis violines. No he sido capaz de averiguar a qué se deben estos cambios de criterio, aunque quizá sea solo una forma más de conseguir una variedad que también se impulsa desde un continuo muy participativo, con una cuerda pulsada siempre muy presente. Música de puro divertimento, con un componente virtuosístico que está a salvo en las manos de Corina Marti y de sus compañeros.

Pablo J. Vayón

MARCHAND:

Suites y piezas para clave.

CHRISTOPHE ROUSSET, clave. AMBRONAY 032 (Harmonia Mundi). 2012. 69'. DDD. **PN**



Pasar a la historia por un duelo musical al que no acudes tiene su aquel. Si el oponente plantado es el mismísimo Bach, tu nombre saldrá mentado por doquier para los restos, pero siempre por el mismo y humillante motivo. Tampoco están nada claras éstas u otras circunstancias de su vida. La historiografía alemana se

ensañó con el francés, y no sabremos nunca hasta dónde fueron las cosas verdaderas o mentiras, exageraciones o flageolaciones varias. De seguro que fue un gran intérprete, eso no lo pone nadie en duda, aunque claro, en este caso la duda vendría por aquella costumbre de magnificar al enemigo que ya practicaban los faraones. Ahora bien, fue un tanto vago a la hora de publicar obras, y que estas suites que presenta ahora Rousset junto a algunas piezas sueltas, aunque de enorme calidad —de hecho recuerdan por momentos a alguna tocata de las del propio Bach—, no reflejan en absoluto lo bueno que realmente era improvisando. Lo del no duelo en Leipzig tiene muchísimas variantes; algunos hasta lo pintan escuchando a su oponente a escondidas, cual *voyeur* musical dieciochesco. Quién sabe. Célebres es también el relato de su anterior osadía ante el mismísimo Luis XIV: este le habría obligado a ceder la mitad del sueldo a su mujer, en plena disputa de separación, y Marchand interrumpió a la mitad la música de un oficio real, diciéndole al rey que la llamara a ella para terminar de dirigirlo. Se ganó el exilio, y tras lo de Bach, la vuelta a Francia pero por la puerta pequeña. Amigos no parecía tener muchos, pero sí admiradores. Entre ellos se contó Rameau, que completa el registro con una suite en la que desborde ese aire cristalino y puntillista de entre las obras para teclado de su autor. Marchand y Rameau, unidos por el siempre infalible Rousset y por el majestuoso clave Donzelague de Lyon, ciudad que fue natal del primero y estancia temporal del segundo.

Pablo del Pozo

MENDELSSOHN:

Elías. ROSEMARY JOSHUA, soprano; SARAH CONNOLLY, mezzo; ROBERT MURRAY, tenor; SIMON KEENLYSIDE, barítono. CORO FILARMÓNICO DE WROCLAW. GABRIELI YOUNG SINGERS' SCHEME. GABRIELI CONSORT & PLAYERS. Director: PAUL MCCREESH. 2 CD SIGNUM SIGCD300 (Harmonia Mundi). 2012. 136'. DDD. **PN**



Si no me falla la memoria fue Christoph Spering quien abrió la espita historicista con respecto a los oratorios mendelssohnianos en 1995 con su grabación de *Paulus* (Opus

Nicoleta Paraschivescu

LA ESPAÑOLA DE VIENA



MARTÍNEZ:

Obertura en do mayor. Il primo amore. Concierto para clave en mi mayor. Sonata para clave en la mayor. Berenice, ah che fai? NÚRIA RIAL, soprano. LA FLORIDANA. Directora: NICOLETTA PARASCHIVESCU. DEUTSCHE HARMONIA MUNDI 88697885792 (Sony-BMG). 2011. 65'. DDD. **PN**

Aunque su nombre ya es conocido por cualquier melómano medianamente informado, poca ocasión hay de escuchar música de Mariana Martínez (1744-1812), la hija vienesa de un militar y diplomático español que vivió en Nápoles antes de trasladarse a Viena, presumiblemente por su apoyo al candidato austriaco en la Guerra de Sucesión. Puesta desde niña bajo la custodia formativa de Metastasio, de la que acabaría siendo amante (pese a la diferencia de edad, que se acercaba al medio siglo) y heredera, tuvo los mejores profesores imaginables (Porpora, Hasse, Haydn...). Fue reconocida como cantante y clavecinista además de como compositora notable, lo que la llevó entre otras cosas a ser académica de la célebre Filarmónica boloñesa. Se sabe que escribió mucho, aunque no todo se ha conservado, y muy poco se ha grabado.

Este CD variopinto y monográfico incluye tres piezas instrumentales y dos vocales, de las cuales sólo había sido registrada antes la *Sonata*

para clave en la mayor, de hacia 1765, una de las tres que han sobrevivido de las 31 de las que hablaba Anton Schmid en 1846. La *Obertura en do mayor* (1770) es una auténtica sinfonía en el característico estilo teatral napolitano en tres movimientos y el *Concierto para clave en mi mayor* (1766) es uno de los cuatro que hoy se conocen de los doce que se sabe escribió para sus propias actuaciones. En 1767 escribió Martínez una colección de 24 arias para "suo diletto" sobre textos de Metastasio, de donde sale *Berenice, ah che fai?* Aunque la cantata *Il primo amore* es algo más tardía (1778), como se verá es toda música escrita en época relativamente temprana (entre los 21 y los 34 años de la artista) y en un momento crucial de la historia de la música, el del desarrollo y difusión del estilo clásico, que Mariana Martínez vivió en primera línea. Acaso sin la trascendencia de la mejor música de Haydn y Mozart (¿qué compositor de su tiempo podía compararseles sin sufrir en el cotejo?), la de Martínez es música a la moda, tanto en el terreno estructural y formal como en el expresivo, resultando equilibrada, serena, clara, muy disfrutable.

Dirigido por la clavecinista Nicoletta Paraschivescu, que asume la interpretación de la *Sonata* y el *Concierto*, el conjunto La Floridiana cuenta en sus filas con algunos célebres instrumentistas barrocos. Paraschivescu asume también las tesis del movimiento OVPP



(One Voice Per Part), por lo que su grupo se compone de dos violines, una viola, un violonchelo, un contrabajo, dos traversos, dos oboes, dos trompas y un fagot junto al clave. Sus versiones se ajustan al paradigma actual de los conjuntos con instrumental de época: son incisivas y bien articuladas, pero sin estridencias ni contrastes extremos, respetando siempre la respiración natural de la frase, lo que parece desde luego imprescindible para el acompañamiento a las dos piezas vocales, en las que la española Núria Rial muestra lo mejor de sus medios. Partiendo de un registro de soprano ligera, limpio y cristalino, la voz de Rial ha evolucionado hacia un mayor peso. La homogeneidad y la claridad de su línea es virtud bien apreciable, sin tirantes ni apuros en los extremos de la tesitura, aunque lo mejor sigue siendo esa naturalidad en la emisión, ese *legato* tan franco, ese gusto delicadísimo del canto a flor de labios. Oírla en estas obras de un virtuosismo típico de la época resulta un auténtico placer.

Pablo J. Vayón

111). No es nueva por tanto esta táctica de aproximarse con criterios musicológicos históricamente informados a esta parcela tan concreta del repertorio coral romántico. En este lujoso álbum (cuyo formato se acerca al del disco-libro) Paul McCreesh intenta emular el mastodónico estreno del portentoso oratorio del hamburgués, acaecido en el Birmingham Town Hall en 1846. Para aproximarse al ideal de aquellas colosales ejecuciones victorianas, McCreesh ha reunido en el escenario original alrededor de 400 músicos. La disposición del coro resultante de la suma del Gabrieli Consort con los Gabrieli Young Singers' Scheme y el Coro Filarmónico

de Wrocław responde al posterior esquema: 91/71/66/66. En los Gabrieli Players la cuerda se distribuye del siguiente modo: 24/22/20/16/10, a lo que hay que añadir maderas a 4, metales a 2 o a 4, etc. Unos presupuestos, sin duda, imponentes. McCreesh dirige con un ímpetu y un dramatismo feroces, revelándose como un magnífico concertador de grandes masas corales. Aun teniendo en cuenta sus peculiaridades tímbricas, los Gabrieli Players suenan aguerridos. La complicada y reverberante grabación (efectuada en el mentado Birmingham Town Hall en febrero de 2012 con algunas tomas suplementarias recogidas previamente en el Watford

Colosseum en el verano de 2011) no ayuda a detallar las virtudes tímbricas de cada una de las secciones del conjunto en los pasajes en *tutti* pero las coloraciones generales son muy atractivas (a veces las frecuencias más graves del órgano del Birmingham Town Hall retumban demasiado). El cuarteto solista es de una calidad variable. Lo mejor: el barítono Simon Keenlyside (artista de armas vocales no apabullantes pero refinado intérprete: aquí la memoria del recientemente desaparecido Dietrich Fischer-Dieskau, Elías con un aura sobrenatural inalcanzable, hace estragos) y la mezzosoprano Sarah Connolly (a pesar del apurado

The Lord Hath exalted thee, cantante de talento, propietaria de una atractiva y expresiva voz lírica de pigmentos dorados y considerable igualdad). Junto a ellos hallamos a la convincente soprano lírico-ligera Rosemary Joshua y, por último, a Robert Murray, tenor ligero, de voz blanca y temblorosa, divisiones tímbricas y engolamientos varios... Un bello experimento, aunque Frühbeck de Burgos, el mencionado Dieskau, Gwyneth Jones, Janet Baker y Nicolai Gedda (EMI, 1968) permanezcan imbatidos me temo que por mucho tiempo.

Jesús Trujillo Sevilla

MESSIAEN:

Sinfonía Turangalila. STEVEN OSBORNE, piano; CYNTHIA MILLAR, ONDAS MARTENOT. FILARMÓNICA DE BERGEN. Director: JUANJO MENA. HYPERION CDA67816 (Harmonia Mundi). 2011. 77'. DDD. PN



No debería sorprendernos, pero nos sorprende. Tenemos una formación y un director

en alza, lo que en los tiempos que corren es algo más que insólito. Bergen, en una Noruega que resulta más legendaria que hace sólo unos años porque la vemos inmune (ya no aislada) al contagio continental, se permite una orquesta en cada vez mejor forma. Juanjo Mena, en localidades musicales tan distintas como Bilbao, Génova, Milán, París, Oslo..., se ha forjado el nombre de quien trabaja las orquestas para que sean instrumentos lo más cercanos posibles al virtuosismo dúctil, versátil, propicio a lo creativo. Es tal vez ésa la gran cualidad de Juanjo Mena como director y, en consecuencia, no debería sorprendernos que la Orquesta de Bergen lo tenga como principal director invitado. Tampoco debería sorprender que Hyperion y Mena trabajen juntos por primera vez. Pero lo que sí sorprende, francamente, es que la obra elegida para la presentación sea la *Sinfonía Turangalila*. No porque sea una obra de especial dificultad, sino por la complejidad de los elementos y efectivos que la componen. Y por la competencia temible que hay no sé si en eso que ya avergüenza llamar mercado o en la historia de la fonografía de las últimas tres o cuatro décadas: un goteo lento pero permanente de referencias mayores. Pues bien, llega ahora

Mitsuko Uchida, Christian Zacharias

PENETRAR EN MOZART



MOZART:
Conciertos para piano
n°s 9 K. 271

“Jeunehomme” y 21 K. 467.
ORQUESTA DE CLEVELAND. Directora y piano: MITSUKO UCHIDA.
DECCA 478 3539 (Universal). 2012.
63'. DDD. PN

Conciertos para piano n°s 12 K. 414 y 26 K. 537 “de la Coronación”. ORQUESTA DE CÁMARA DE LAUSANA. Director y piano: CHRISTIAN ZACHARIAS.
MDG 940 1759-6 (Diverdi). 2009. 54'. DDD. PN

Dos visiones de Mozart distintas pero complementarias; dos maneras de tocar y de dirigir. Vemos interesante un estudio en paralelo, aunque las obras interpretadas no sean las mismas. Estamos ante dos pianistas-directores que están desarrollando una integral de estas composiciones. Los frutos cosechados son en ambos casos de alto interés y aportan nuevas y valiosas ideas.

Zacharias tiene un estilo siempre diáfano, de sonoridades claras, que contagia a la orquesta, que se muestra animada, vital, y de la que obtiene presteza y ataques precisos. Concede a las texturas nerviosismo y un aire permanentemente *staccato*, con acentuaciones ligeras, pasajeramente secas y fulgurantes. Lo que no impide que en el *Larghetto* del *Concierto n° 26*, sea reproducido con un hermoso lirismo, del que está ausente el sabor meditativo. Hay una cuestión, apreciable especialmente en el *Allegro* inicial, que hemos detectado otras veces en el pianista: por momentos, la digitación pierde nitidez en virtud de un apresuramiento en la reproducción que impide que todas las notas de un pasaje sean apreciadas. Aparecen ligadas en

este registro, y nos sorprende (aunque no debería sorprendernos) que se trate de una nueva versión ineludible. El mundo de Messiaen queda recreado ahora, aquí, con la magia de sus colores, las exigencias de sus *tempi* y sus matices del fortissimo hasta poco menos que el silencio, la expresión de exaltaciones que se valen de todo eso, mas también de una rítmica que parece endiablaba, y que acaso no lo es, porque Messiaen nunca tuvo

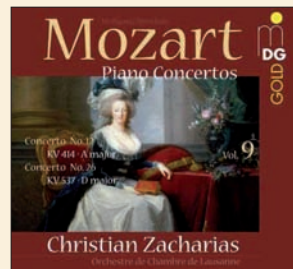


exceso en su raudo caminar.

Pero el discurso es siempre enérgico y luminoso y además nos procura un instante maravilloso en la cadencia: durante unos compases se escucha, cantando uno de los temas principales, el delicado sonido de una celesta, que tiene también algo de armónica de cristal. Nada se dice en las notas que acompañan a la grabación, que queda enriquecida aquí respecto a la antigua edición de Johann André, que trató de completar una partitura cuyo movimiento lento solamente tenía la parte de la mano derecha. De la recreación del *Concierto n° 12* únicamente cabe decir que es radiante.

Mitsuko Uchida nos brinda un Mozart más sereno, de más largo alcance, en el que todo está soldado y ligado con naturalidad y en el que se cuenta con la participación de una orquesta de fábula, superior a la buena pero no excepcional de Lausanne. Las maderas de los americanos son satinadas y cálidas y las cuerdas suenan sedosas y siempre afinadas y flexibles, incluso acariciadoras, así en el *Andante* del *n° 21*, tocado con una línea inmaculada en la que no faltan los reguladores, los claroscuros enriquecedores; sin que por ello se pierda el norte rítmico que da vida a ese legendario y en ocasiones maltratado movimiento, frecuentemente tocado

tratos con el diablo, y esto debería ser bien sabido. Pero la línea del pianista, aquí el excelente Steven Osborne, ¿qué es, sino diabólica? A su lado, las ondas Martenot —aquí, en los dedos mágicos de Cynthia Millar— sirven para proteger y arropar al solista y hasta a los conjuntos camerísticos que a veces se desprenden del *tutti* y tocan solos (mas no desamparados, ahí está Juanjo, ahí está Cynthia, y el propio Osborne, que se entro-



con un exceso de azúcar.

Los rotundos acordes, nada camerísticos, plenos y redondos, nos alegran el oído, y las evoluciones de Uchida, ligera como una paloma, elástica, sabiamente contrastada, de dicción variada y llena de sentido, resultan impecables, sin que apreciemos roces o emborronamientos. Todo está en su sitio. Este estilo límpido y poético nos proporciona los mayores goces en esos pasajes a media voz del *Concierto n° 9*, en cuyo *Allegro* Uchida vuela y se muestra magistral en el manejo de las notas picadiligadas. Es tenue pero presente. El *Andantino*, ese curioso recitativo lírico en menor, la pianista, secundada por sus instrumentistas, extrae ese toque doliente y casi desesperado de unos compases que para Messiaen eran nada menos que “una meditación sobre la muerte”. Además, en todo momento, la intérprete se revela fantástica e incluso se adorna graciosamente en el *Allegro vivace assai* del *K. 467*. Y recuerda los tiempos de Casadesu y Szell con la misma formación. Grandes interpretaciones también aquellas, aunque de otro signo.

Por tanto, dos discos que nos sumergen en el alma transida y a veces alegre del más auténtico Mozart.

Arturo Reverter

mete y compromete). El resultado es un registro feliz, una lectura bella, que desde ahora estará junto a esa secuencia en la que destacan Rosbaud, Previn, Chung, Nagano, Wit, Chailly, Ozawa, Rattle, Solonen... Juanjo Mena y la Filarmónica de Bergen pueden estar muy satisfechos de este feliz resultado, de esta primera colaboración conjunta con Hyperion.

Santiago Martín Bermúdez

MOZART:

Misa en do mayor K. 337. Sonata de la Epístola en do mayor K. 336; Regina caeli K. 108 Vespere solennes de Domenica K. 321. LYNDIA RUSSELL, soprano; LINA MARKEBY, mezzosoprano; JAMES OXLEY, tenor; DAVID WILSON-JOHNSON, barítono; SIMON JOHNSON, órgano. CORO DE LA CATEDRAL DE SAN PABLO DE LONDRES. ORQUESTA MOZART DE SAN PABLO. Director: ANDREW CARWOOD. HYPERION CDA67921 (Harmonia Mundi). 2011. 69'. DDD. PN



Este disco explora uno de los rincones comparativamente menos frecuentado del catálogo mozartiano, el de las composiciones religiosas del período de Salzburgo; y, dentro de él, presenta un puñado de obras que a su vez viven a la sombra del de las que, fechadas en esa época, sí han conseguido llegar a contarse unánimemente entre las más logradas del compositor en cualquier género: la *Misa K. 337* en lugar de la *K. 317 "de la Coronación"*, el *Regina caeli K. 108* en lugar de la *K. 127*, y las *Visperas K. 321* en lugar de las *K. 339 "del Confesor"*. Otra de sus peculiaridades es la de ser interpretadas por el Coro de la Catedral de San Pablo de Londres, todo él formado por voces masculinas, *a fortiori* infantiles en la cuerda de sopranos.

Ninguno de estos dos rasgos determina sin embargo nuestra valoración globalmente negativa, que se basa fundamentalmente en la pésima solución técnica dada por los técnicos de sonido a la acústica de la iglesia de St. Giles' Cripplegate. Especialmente en la *Misa* y en las *Visperas*, los conjuntos, orquesta incluida, suenan demasiado espesos. Este defecto lo mitiga la propia escritura del *Regina*, que es precisamente donde más cómoda se encuentra además la voz de la soprano Linda Russell, la cual, pese al timbre un tanto velado, en el resto también acaba por ser el timbre más atractivo o al menos llamativo del cuarteto solista. Por otro lado, la dirección de Andrew Carwood también carece del sentido de la oportunidad de un Harmoncourt para, por ejemplo en la *Missa*, marcar con nitidez los detalles musicales sin perder de vista la expresión fervorosa.

Alfredo Brotons Muñoz

PROKOFIEV:

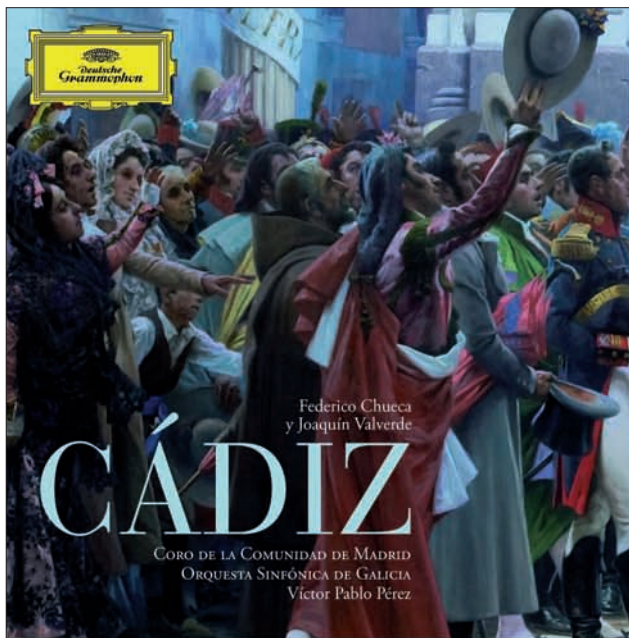
Toccata op. 11. 10 piezas op. 12. Sonata nº 2 op. 14. Sarcasmos op. 17. Visiones fugitivas op. 22. ABDEL RAHMAN EL BACHA, piano. MIRARE MIR 165 (Harmonia Mundi). 2011. 78'. DDD. PN



Quizá se trate del comienzo de una integral... Si es así, no ha podido empezar mejor: si las piezas son muy interesantes, del Prokofiev de primera "madurez juvenil", el intérprete despliega un virtuosismo insuperable. Este recital incluye las piezas pianísticas que compuso Sergei Sergeievich entre 1912 y 1917, es decir, antes de su emigración en 1918 y después de componer una buena cantidad de obras tempranas, entre las que destacaba el *Primer Concierto para piano*. Aquí está el Prokofiev del piano percetivo, vanguardista, juguetón, virtuoso, lírico y soñador a veces, el rey de la semicorchea lanzado a la carrera. Aquí está ya sugerido el Prokofiev posterior, el de plena madurez; un solo ejemplo: la *Marcha inicial de las Diez piezas op. 12* no nos sugiere ya la de *Romeo y Julieta*, compuesta unos veinte años después. Y también la *Allemande*, si "afinamos". El compositor está entre los veintuno y los veintiséis años y ya es un pianista consumado.

El libanés Abdel Rahman el Bacha (que ya nos ha regalado la integral de conciertos de Prokofiev, *Fuga Libera*, gran chopiniano, beethoveniano, etc.) es uno de esos virtuosos con una claridad de toque, un sentido de la frase y un equilibrio sonoro tal que sugieren que aquel mundo es fácil de recorrer e incluso que hay transparencia en cualquier discurso. El equilibrio sonoro en cuestión es esa manera misteriosa de rozar las teclas para que el sonido esté más allá de las gamas bajas y mucho más acá de la contundencia. Matices, sí, los que hagan falta, desde el pianísimo en adelante. Pero, sobre todo, equilibrio y refinamiento sonoro expuesto como "lo más natural", una manera de tocar parecida a la que tenía Nureiev para bailar, por recordar un insuperable *Romeo*.

Así, la dificultad de los cuatro minutos y pico de la *Toccata op. 11* se convierte en algo parecido a un juego, aunque no lo sea; y las *Piezas op. 12* y las *Visiones op. 22* constituyen una serie de miniaturas que el pianista contrasta con sensibilidad, delicadeza, y con ciertos proce-



FEDERICO CHUECA Y JOAQUÍN VALVERDE

CÁDIZ

La Fundación Caja Madrid, en el marco de su colección *Los Siglos de Oro*, y el sello Deutsche Grammophon presentan una nueva grabación de la zarzuela *Cádiz*, de Federico Chueca y Joaquín Valverde.

Esta zarzuela refleja el ambiente de la ciudad en 1812 cuando el pueblo se defiende del asedio de los ejércitos de Napoleón y las Cortes redactan la primera Constitución Española.

1 CD

ISABEL REY, JOSÉ BROS, ANA IBARRA, CARLOS BERGASA, EMILIO SÁNCHEZ, LUIS ÁLVAREZ, SONIA GANCEDO, VICTORIA MARCHANTE, GONZALO BURGOS, FRANCISCO SANTIAGO
CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID
JORDI CASAS BAYER, DIRECTOR DEL CORO
ORQUESTA SINFÓNICA DE GALICIA
VÍCTOR PABLO PÉREZ, DIRECTOR MUSICAL



www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

También disponible en formato digital: www.universalclasico.es

dimientos humorísticos que tendrá que potenciar en los *Sarcasmos op. 17*: un repentino ritardando, el gesto de una mínima suspensión del sonido, los juegos de cambio de métrica. La *Sonata op. 14*, segunda pero en rigor auténtica primera sonata de Prokofiev, es la página *seria* del recital, aunque las dos series de miniaturas incluyen páginas de apariencia introspectiva (digamos *apariencia*, porque con Prokofiev nunca se sabe). No la favorece El Bacha de manera especial, sino que presenta esos cuatro movimientos que ya no son miniatura (si acaso, el Scherzo) como parte de una secuencia amplia, 40 pistas de pianismo luminoso. Toda una referencia que no deberíamos perdernos.

Santiago Martín Bermúdez

PUCCINI:

Suor Angelica. Preludio sinfónico. KRISTINE OPOLAIS (Suor Angelica), LIOBA BRAUN (Tía Princesa), MOJICA ERDMANN (Suor Genovieffa). CORO DE NIÑOS DEL TEATRO DE BONN. CORO DE LA RADIO DE COLONIA. SINFÓNICA DE LA SWR DE COLONIA. Director: ANDRIS NELSONS. ORFEO C848 121 A (Verdi). 2011. 59'. DDD. **PN**

Aunque puede resultar un poco fría, matemática lectura, el trabajo de dirección de Nelsons es extraordinario: la delicada

Michael Nyman Band

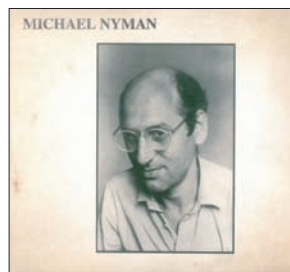
VOLVER A ESCUCHAR

NYMAN: Michael Nyman.

EVAN PARKER, saxo soprano; PETER BRÖTZMAN, clarinete bajo y saxo tenor; LUCY SKEAPING, voz. MICHAEL NYMAN BAND. FALLING SONGBIRDS. MN MNRCD 123 (Harmonia Mundi). 1981. 40'. DDD. **PE**

Qué diferencia puede haber entre el Michael Nyman del legendario LP *Michael Nyman* y el Michael Nyman que nos lee todos los días la cartilla en Facebook... Pues la misma que hay entre la *Música en doce partes* y la *Novena* de Phil Glass o entre el *Space Oddity* y el *Heathen* de Bowie; o sea, la que hay entre lo crudo y lo cocido, como diría Lévi-Strauss. Si el Nyman de los 70 y primeros 80, a quien tanto divertía falsificar el sonido veneciano del XVIII y pintarle un bigote a Mozart en compañía de Greenaway era un compositor duchampiano y subversivo interesado en la metodología de la copia, el de ahora es un narcisista enganchado al *tweet* y al *trending topic* que vive de las rentas. Por eso el Nyman de *Michael Nyman* suena treinta años después aún más potente que entonces. Y es que dos cosas tiene tanto el LP original de 1981 como su actual reedición con-

memorativa en CD (un bellissimo *digipack* que recupera el diseño *à la Crumb* de la edición británica y la japonesa) que lo convierten en un álbum singular: a nivel histórico-fonográfico, se trata del primero firmado por la Michael Nyman Band; a nivel musical, es lo más parecido a una vomitona creativa y al ensayo general de un vocabulario estético. Aquí está el Nyman que merece la pena conocer: el mozartiano incorregible, el esteta juguetero, el minimalista eléctrico. Además, se trata de un disco maravillosamente incongruente. Ciertamente es que entre el épico *Bird Anthem* y el catálogo silábico para soprano *Bird List Song* se dan un puñado de coincidencias —omitológicas y estéticas (el continuo pseudobarroco a lo Queen, la séptima dominante, el ritmo de batería en 8/4)—, pero ahí acaban los parecidos. *In Re Don Giovanni* es un clásico básico del repertorio nymaniano y una de sus más felices “mozartiadas”. Aquí lo escuchamos pelado y mondado, sin el maquillaje de las revisiones. *Initial Treat* y *Secondary Treat* son esquejes de las *Cinco piezas orquestales*, *Opus Tree* del 78, pero poco tiene que ver la



una con la otra: mientras que la primera es una delicia politonal que semeja una máquina de vapor de cuatro fuelles, *Secondary Treat* es una música rápida y farfullera. *Waltz* es un 4/4 ingeniosamente saboteado por los saxos de Evan Parker y Peter Brötzmann sobre una pajarería de maderas *loopeadas* y en *M-Work*, pieza imprescindible para los amantes del morbo, el caradura de Nyman se cuele sin pasamontañas en el universo repetitivo de la serie *Music In* de Glass. En fin, que bendita sea MN Records por haber desempolvado este álbum. Escucharlo es volver a la época grande del vinilo y al Nyman que nos gusta poner una y otra vez. Un pedazo de disco.

David Rodríguez Cerdán

Janine Jansen, Vladimir Jurowski

EL BRILLO Y LA SOMBRA

PROKOFIEV: Concierto para violín n.º 2 op. 63. Sonata para dos violines op. 56. Sonata para violín y piano op. 80, n.º 1. JANINE JANSEN, violín; BORIS BROVTSIN, violín; ITAMAR GOLAN, piano. FILARMÓNICA DE LONDRES. Director: VLADIMIR JUROWSKI. DECCA 478 3546 (Universal). 2012. 74'. DDD. **PN**

No debe confundirnos la perspectiva: Prokofiev comenzó su particular “despojamiento” antes de regresar a su país, no era simple concesión a la estética vigente allá en la URSS. Un buen ejemplo es la *Sonata para dos violines* de 1930, pero estrenada en 1932, cuatro movimientos breves (cada uno de ellos menos breve que el anterior) con un sosegado movimiento inicial, un diabólico scherzo en segundo lugar, una página lírica

a continuación (muy *Romeo y Julieta*, ballet de 1936) y, para concluir, una trama creciente entre las dos líneas. Abre el disco una de las lecturas más vigorosas que hayamos oído del *Segundo Concierto para violín*, de 1935, justo cuando vuelve a Rusia. Es para Dushkin, que había estrenado con Soetens la *Sonata para dos violines* y había sido el destinatario del *Concierto* de Stravinski. La brillantez de esta obra es de sobra conocida. En cambio, tal vez sea necesario señalar que la *Sonata op. 80, n.º 1* es una página de carácter claramente pesimista, cuando ya ha comprendido dónde se había metido.

Este brillante recital sirve para el despliegue del virtuosismo de la joven violinista holandesa Janine Jansen (ver su entrevista por Juan Antonio Llorente en el n.º 215 de



SCHERZO, enero de 2007), cuyos registros recientes se han comentado en estas páginas. Jansen muestra versatilidad, claridad de línea, complejidad de matices tanto dinámicos como de sentido en los momentos de claridad y los de invasión cromática. Jansen canta y hace vibrar las dobles y triples cuerdas, y llega con Golan a momentos de retenida pero clara emoción en el Andante assai que comienza la

sombría *Sonata op. 80, n.º 1*: una página magistral del compositor, pero especialmente también de Janine Jansen, que nos deja con el aliento en suspenso. Qué diferencia con el otro Andante assai, el del *Concierto*, en el que Jansen diseña y canta toda una elegía (y que también es muy *Romeo*). En medio, la *Sonata para dos violines* la resuelven Jansen y Brovtsin como un juego chispeante, ingenioso, incluso clasicista. Un disco que alcanza la excelencia, y por si faltaba algo, además de los dos espléndidos solistas que acompañan a Jansen en las dos piezas de cámara, ahí está la London Philharmonic, con Jurowski, para empezar de manera tempestuosa esta hermosa velada.

Santiago Martín Bermúdez



orquestración pucciniana se capta transparente y rica en contrastes y el cambio repentino del lirismo inicial y sus descriptivas situaciones a la intensidad final y a su relajante, pío y apoteósico remate están excelentemente asumidos y reflejados por la batuta. Y se trata de un director con una carrera fugazmente centrada en un foso lírico. En el equipo, ninguna italiana. Ello, sin duda, afecta un tanto pero no demasiado a su atmósfera vocal, pero no lo suficiente para invalidar una lectura importante. Kristine Opolais, soprano letona que deslumbró como Paolina en el berlinés *Jugador* de Prokofiev en el mejor montaje hasta ahora de Cherniakov y en una *Rusalka* de Kusej en Múnich donde se veía obligada la pobre a un auténtico *tour de force* escénico, cambia aquí del repertorio asumido hasta el momento. Aunque ya haya cantado otro Puccini (Mimi) y algún Mozart. La voz por colorido suena más mediterránea que eslava, bella y cálida además, un poco metálica cuando asciende al agudo, pese a lo cual resuelve las terribles notas que cual trampa final coloca el compositor a su heroína, escollo que no todas las intérpretes logran superar; su lirismo, envolvente; su musicalidad y sensibilidad, mediterráneas. Es claro que con todo ello su Angelica adquiera una notable caracterización (dato a añadir: es hermosísima). Lioba Braun convence como gélida y cruel pariente de la monjita, pese a que su voz remite a otros territorios vocales, los wagnerianos desde luego. Encantadora como debe ser la Suor Genovieffa de Mojca Erdmann. Sin desmayo el resto del reparto, donde merece la cita destacada de la Celadora de la mezzo rusa Madzhdá Serdiuk. Una versión a considerar, dada su excelente grabación técnica. Nelsons hace una lectura magistral del bellissimo *Preludio* juvenil pucciniano, ya que el lirismo exclusivo del compositor luqués aparece en todo su morbido discurso, aunque la batuta se tiene por secciones en mostrarse altisonante en búsqueda de una confrontación sonora bastante extrema.

Fernando Fraga



Alice Ader

IDEAL RAVELIANO



RAVEL: Obras completas para piano.

ALICE ADER, piano.

2 CD FUGA LIBERA FUG592 (Diverdi). 2002. 144'. DDD. PN

Cuántas integrales de la música para piano solo de Ravel hemos reseñado en estas páginas en nuestros veintisiete años de revista... ¿Cuántas nuevas propuestas, cuántas reediciones de clásicos imprescindibles? En parte, esa pregunta se responde en la amplia discografía que proponemos en la traducción del *Ravel* de Jankélévitch (Fundación Scherzo, Antonio Machado Libros), pero la realidad va muy deprisa, y desde la publicación de ese libro hace dos años ya han surgido nuevas integrales. Como esta (prescinde de las obras a cuatro manos, como *Ma mère l'oye*), que tiene de especial sencillamente su alto nivel artístico, el virtuosismo de Alice Ader, una intérprete cuyo virtuosismo se traduce en el equilibrio y en lo apolíneo (las seis piezas de *Tombeau*, los tres movimientos de la *Sonatine*, el *Menuet antique*, la *Pavane*, claro está) sin por ello oponerse a las ambigüedades e insinuaciones de pequeña

embriaguez de las secuencias más "impresionistas" (los cinco episodios de *Miroirs*) y la tradición pianística de descomposiciones sonoras de Liszt a Albéniz (*Gaspard, Jeux d'eau*).

La oposición neta se diría que está entre el principio del programa, *Gaspard*; y el final, en el segundo CD, los *Valses nobles y sentimentales* (el *Menuet antique* sirve de cierre, coda, despedida...), ciclos cercanos en la vida de Ravel, lejanos por sensibilidades, contrastados aquí por Alice Ader, como si dijera: hay al menos dos Ravel, y no hay por qué quedarse con uno solo. No, claro, a nadie se le ocurriría, pero la oposición está ahí. Puede matizarse cuanto queramos lo que señalamos en general de este ciclo de Ader, pero que conste que queda esa "verdad" de base. Puede matizarse que la *Tocata final del Tombeau* es un dramático crecimiento más allá de la queja fúnebre elegante; o que la *Alborada* matiza el magistralmente fingido casticismo español con más clasicismo todavía; que la *Ondine* de *Gaspard* llega aquí a la auténtica abstracción (no sería la primera vez, y acaso es ésa



la vocación de esta pieza); que los valsos parecen colocados de manera que se desmienta precisamente eso, el clasicismo que alcanzaba su culminación en el Minueto de la *Sonatina*, y que colocaba como transición las dos piezas miméticas (Chabrier, Borodin) para echarse a bailar en ese despliegue de valsos que cierran esta integral con auténtico gozo (y que conste que hay gozo incluso en el "assez lent", que está ahí para justificar o motivar. Es decir, Alice Ader lleva la integral Ravel a su lógica más coherente, y lo hace con el arte de los virtuosos que rozan las teclas y consiguen sonidos más matizados. Como si fuera nuevo, completamente nuevo.

Santiago Martín Bermúdez

Diego Ares

LA FELICIDAD COMO VALOR ESTÉTICO



SCARLATTI: Vivi felice.

DIEGO ARES, clave.

PAN 10258 (Diverdi). 2011.

74'. DDD. PN

Lo de "vive feliz" es el amable imperativo que el propio Scarlatti dirige al intérprete en el prólogo de sus maravillosos *essercizi* para teclado. Que Diego Ares haya titulado así esta gozosa antología sobre las sonatas del napolitano va más allá de la simple anécdota. Se trata de una interpretación jovial, directa, sin ambages; y nítida, lúcida, colorista, grácil, viva... *feliz*. Contagiosamente feliz, añadiría: por su natural efusividad y por la frescura de su fraseo. Hasta por el cariño desplegado en el artículo interior, redactado con mimo por el propio clavecinista gallego (deudor también de otro nota-

bilísimo registro en Pan Classics sobre el padre Soler). O por el preciosismo del clave de Joel Katzman, inspirado en un dieciochesco sevillano y en su tesitura ampliado por los dos extremos; afinado, a propósito, con ejemplar sutileza y microscópica exquisitez. Ahora bien, ante todo, ¡zambúyanse en la destreza incólume e incombustible de este joven y extraordinario músico! Lo que en otros intérpretes serían las manidas "cascadas" de notas aquí son verdaderos *loopings* de montaña rusa. Pero la sensación no es la de un mareo desbocado que acaba a tropicónes, sino antes al contrario, precisamente revierte en la de un delicioso equilibrio de conjunto. La rapidez está al servicio de la claridad, los pasajes scarlattianos se comprenden mejor desde la

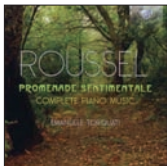


brevidad y desde esa delicadísima acentuación. La hojarasca desaparece, mejor dicho, vuela por los aires para crear floridos vendavales. Y además, esas arritmias deliberadas —elegantísimas— subrayan el pulso lejos de contradecirlo: al final cada pieza parece respirar, o lo que es igual, cobrar vida. Acaso fugaz, pero feliz.

Pablo del Pozo

ROUSSEL:**Música completa para piano.**

EMANUELE TORQUATI, piano.
2 CD BRILLIANT 94329 (Cat Music).
2012. 120'. DDD. PE



Lo bueno de un compositor tardío como Albert Roussel es que desde muy pronto ya tiene algo importante que decir, que contar, que poner en el pentagrama. Ahí está ese impresionante poema sinfónico para piano solo que es *Resurrección*, de 1903. La obediencia frankiano-indyda de este compositor le lleva por caminos impresionistas ajenos a la propuesta de Debussy, derrochador de temas, motivos, células; pero el espíritu del tiempo lo mantiene en esos lienzos y acuarelas sonoras: *Pasan las boras, Rústicas*.

Mas no fue el piano el medio de expresión más visitado por Roussel, que prefirió la orquesta, la música de cámara y la voz. Estas dos horas de música, sin embargo, dan una idea en escorzo, parcial si se quiere, del estro de este compositor marino, riguroso, que en la Schola llegó a enseñar muchas cosas a un educando que era tres años mayor, Erik Satie; precisamente por la época del *Cuento a la muñeca* y otras piezas de este programa.

Como Ravel en su *Couperin* y en su *Sonatine*, Roussel coquetea con los clásicos antiguos en la *Suite en fa sostenido*, de 1910, y en su propia *Sonatina*, de 1912. Ese clasicismo, teñido de la seriedad schola, propicio a veces al ensueño, raras veces a la ironía (o nunca, si insisten), culmina en el piano en un *Preludio y fuga* concluido en 1934 y en las *Tres piezas op. 49*, que son dos miniaturas y una propuesta doble algo más dilatada. Hay una miniatura de tres minutos, *Segovia*, transcripción del propio Roussel, que llamará la atención no sólo por motivos turísticos. El registro es una hermosa invitación a viajar, en los dedos y en la idea del italiano Emanuele Torquati, gran schumanniano también. Sutileza, delicadeza, equilibrio en el toque y en la resonancia de tantas sugerencias: una integral de nivel artístico muy alto para completar la idea que podamos tener del mundo sonoro tan riguroso y tan personal de Albert Roussel.

Santiago Martín Bermúdez

Cuarteto Artemis

VISIONES Y REALIDADES**SCHUBERT:****Cuartetos nº 13****"Rosamunda", nº 14****"La Muerte y la doncella" y nº 15 en sol mayor. CUARTETO**

ARTEMIS.
2 CD VIRGIN 5099960251220 (EMI).
2009. 130'. DDD. PN

Pulcritud, agilidad, inteligencia, mesura, introspección y valentía. Los Artemis hacen gala de un abanico de virtudes que ensalza su trabajo en este álbum sin ningún tipo de reserva y consiguen que hablar de perfección técnica esté de más. El equilibrio instrumental es óptimo, guiado por un sentido democrático del reparto de protagonismos y el sentido del color llevado a cotas superlativas.

Sorprende, cuando se les ha escuchado jugar con descaro la baza de la agresividad en otros repertorios, la manera en la que se autolimitan aquí en muchos momentos, tal vez para conseguir mantener un equilibrio idóneo entre temperatura y elegancia. En cualquier caso, por ése u otro motivo, los ataques son el factor más cuidado en lo tocante a tratamiento sonoro del material. Magníficos juegos de color, en la combinación del *non vibrato* con un tratamiento ligeramente vibrado de algún momento especialmente destacable del fraseo. El factor agógico está resuelto desde la naturalidad, sin necesidad de llevar las cosas hasta ningún extremo. En términos de timbre, el color es



muy vienés. Compárese con el recientísimo, e igualmente excepcional, trabajo del Cuarteto Casals sobre este mismo repertorio y se percibirá qué dos maneras de tratar el sonido, qué dos ópticas maravillosamente complementariamente sobre las mismas realidades.

Juan García-Rico

Cuarteto Arcanto, Olivier Marron

ROZANDO LO INVEROSÍMIL**SCHUBERT:****Quinteto para cuerdas****en do mayor op. 163**

D. 956. CUARTETO ARCANTO.
OLIVIER MARRON, violonchelo.
HARMONIA MUNDI HMC 902106.
2010. 53'. DDD. PN

El *Quinteto para cuerdas* es un superventas de Schubert. Curiosamente, pese a ello, se programa relativamente poco, tal vez por la dificultad que, para la plantilla de cualquier cuarteto estable supone introducir un violonchelo más sin que peligre el equilibrio del grupo. Entre la legión de versiones disponibles, algunas muy buenas, la que presenta el Cuarteto Arcanto se hace sitio por derecho propio. Los motivos, básicamente, dos. El primero, una tímbrica basada en la adopción de usos derivados del mundo historicista. El trabajo de arco y de mano izquierda del cuarteto en su conjunto mantiene la tím-

brica general en ese terreno al que ya nos hemos habituado en Haydn y Mozart, al que nos empezamos a encontrar cada vez más en Beethoven, pero que, todavía no es frecuente en Schubert. El sempiterno asunto del vibrato está tratado aquí con flexibilidad de planteamiento, echando mano de él cuando la expresividad ha de surgir más caudalosa y, paralelamente, reduciéndolo o incluso eliminándolo totalmente durante muchos tramos. No hay por ello aspereza; al contrario, la paleta sonoridad gana multitud de matices. El segundo motivo de su excepcionalidad recae en la gama dinámica, sinceramente impresionante por variedad. Quien quiera hacer una simple prueba, que escuche el tema inicial del Adagio y, a continuación, su repetición: nadie lo ha tocado así hasta ahora; parecido, sí, todos, pero no igual, no con ese nivel de



sutileza. Parece que en cualquier momento podría desaparecer el sonido, romperse el hilo, y, sin embargo, no llega a ocurrir porque el sonido permanece estático rozando lo inverosímil. Impresionante, de verdad. Por cierto, lo que también es impresionante es que nadie en Harmonia Mundi parezca darse cuenta de que tras 52 minutos y 41 segundos de grabación cabe aún mucha música en un CD.

Juan García-Rico

SAMMARTINI:**Nueve sinfonías tardías.****Quinteto nº 5 en mi mayor.**

ACCADEMIA D'ARCADIA. Directora:
ALESSANDRA ROSSI LÜRIG.
2 CD BRILLIANT 94356 (Cat Music).
2005, 2008. 113'. DDD. PE



ambages. No cabe duda de que Sammartini es uno de esos músicos más citados que escuchados, y que bien merece atenciones discográficas como ésta. No cabe duda de que sus obras son

en efecto interesantísimas, y más las sinfonías tardías, cuando un estilo tan conciso como el suyo alcanza sus mayores cotas de madurez artística. Pero tampoco cabe duda de que estamos ante piezas muy delicadas de grabar, a medio camino de los lenguajes musicales a los que el melómano medio está acostumbrado.

Anthony Markwood, Douglas Boyd

LECCIÓN DE VIOLINISMO



SCHUMANN:
Concierto para violín
en re menor WoO 23.
Concierto para violín en
menor op. 129. Fantasía en do
mayor op. 131. ANTHONY
MARKWOOD, violín; SINFÓNICA DE
LA BBC ESCOCESA. Director:
DOUGLAS BOYD.
HYPERION CDA67847 (Harmonia
Mundi). 2011. 69'. DDD. **PN**



Anthony Marwood lleva demostrando desde hace ya bastantes años, como violinista "oficial" de Hyperion, su absoluta solvencia como solista. Esto nadie lo pone en duda. Pero ya va siendo hora de que el instrumentista inglés reciba el trato que merece de una vez por todas. Porque Marwood es mejor y un más inspirado violinista que otros colegas suyos con mucho más nombre, que dan mejor en la foto y que cuentan, tras de sí, con un poderoso aparato promocional. Hoy Marwood está en un momento magnífico. Sus armas son absolutamente persuasivas: un sonido carnos y tornasolado, una técnica realmente espléndida y una familiaridad expresiva, tímbrica y estilística con los repertorios románticos y periféricos fuera de toda duda. Su fraseo es tremendamente comunicativo y ardiente (con puntuales *portamenti*, siempre abordados desde un incuestionable buen gusto), su *vibrato* caudaloso... Marwood tiene, además, un brazo y una muñeca derechos estupendos (la variedad dinámica es extraordinaria y el sonido es de una firmeza total) y una mano izquierda hábil y segurísima (la afinación es inmaculada y los pasajes más virtuosísticos están trazados con absoluta pulcritud). Digamos —para entendernos— que Marwood es un violinista de "la vieja escuela" y que su arte tiene muchos, muchos quilates. El programa del presente disco es, además, interesantísimo. Aunque ya existían varias versiones del desatendido y controvertido *Concierto violinístico* de Schu-

mann, la pionera, firmada por Szeryng y Dorati (1964), seguía encabezando la discografía, a pesar de que fuera efectuada a partir de la primera edición de la partitura, que contenía algunos errores. La que ahora presenta el sello inglés, hermosa, vibrante, muy disfrutada, tocada sin prisas (la Orquesta Sinfónica de la BBC Escocesa está verdaderamente bien y su director, Douglas Boyd, deja claras sus magníficas dotes como acompañante y concertador), puede compartir la cima con el viejo registro de Mercury. Brilla especialmente el último movimiento, ejecutado con una mayor lentitud que de costumbre, gracias a lo cual gana en elegancia y atractivo el menos valioso de los tramos de esta mal conocida obra. El *Concierto en la menor* no es sino una transcripción para violín, de puño y letra del propio compositor, de su *Concierto para violonchelo op. 129*, hallada en 1987 entre las posesiones de Joseph Joachim. En ella, Schumann se limita a subir una octava o dos —según los casos— la parte solista y a corregir o añadir algunos detalles de la orquestación (como el *violonchelo concertato* del segundo tiempo). He de decir que esta música funciona maravillosamente con esta nueva apariencia y que solista, orquesta y director nos ofrecen un bellissimo retrato de la misma. El programa se completa con la difícilísima y también infrecuente *Fantasía en do mayor*, pieza en la que Marwood vuelve a impresionarnos con una nueva lección de violinismo.

Jesús Trujillo Sevilla

Por eso quizás se echa de menos una interpretación más contrastante, con mayor atención a los detalles más sutiles, con una chispa más de energía que de corrección. Porque correcta es, sin duda, intachable

diría incluso, la ejecución de la Accademia d'Arcadia de Alessandra Rossi, afanada en la recuperación de repertorios milaneses con criterios de interpretación historicista. Pero es tan perfecta, tan empastada, tan com-

Daniel Barenboim

BEETHOVEN FOR ALL

The Deluxe Edition

DANIEL BARENBOIM

70º ANIVERSARIO

¡Felicidades maestro!

Deutsche Grammophon y Decca celebran el 70º aniversario de Daniel Barenboim, uno de nuestros artistas más extraordinarios, vitales y carismáticos de la historia, con el que comparten la pasión por la música. Desde que en 2010 comenzara la colaboración en exclusiva con los sellos, Barenboim ha aportado nuevas y valiosísimas grabaciones, entre las que destaca "Beethoven for all".

AHORA TAMBIÉN DISPONIBLE UNA SELECCIÓN DE SU DISCOGRAFÍA A UN PRECIO ESPECIAL

Pregunta en tu tienda de discos

www.fnac.es

También disponible en formato digital: www.universalclasico.es

pacta, tan de libro, que algo falla acaso. Seguramente es también culpa de una toma de sonido un tanto opaca, demasiado plana para la ocasión, cansina al fin y al cabo si uno intenta escuchar los dos discos seguidos. Es probable que en directo la cosa cambiara mucho, como también la disposición del oyente. Pero, aun sabiéndome mal, y sin despreciar todo el trabajo que hay detrás del álbum, debo decir que el resultado final es demasiado monocromático, a la postre más documental que expresivo. Y que la culpa no es de Sammartini.

Pablo del Pozo

SÉVÉRAC:

Música para piano, vol. 2. Baigneuses au soleil. Les naïades et le faune indiscret. Sous les lauriers roses. En vacances. JORDI MASÓ, piano. NAXOS 8.572428 (Ferysa). 2011. 61'. DDD. **PN**



Mucho ha tardado en llegar este segundo volumen de música para piano solo de

Déodat de Sévéric (1872-1921) en el concepto y los dedos del catalán Jordi Masó. Si no tengo mal mis datos, la reseña del primer volumen se remonta a 2004, y la grabación a 2001. Caramba, sí, pero veremos que ha merecido la pena.

Incluía aquel CD dos ciclos que son dos joyas, *Cerdania* y *En Languedoc*. El compositor catalán francés y el intérprete catalán de Granollers se muestran ahora más impresionistas, sin dejar del todo el nacionalismo "a lo Albéniz" (también catalán) que caracteriza la hermosa obra de Sévéric. "Impresionismo" es un término cómodo que hace referencia a cosas que tienen que ver con lo que se percibe más que con lo que acontece (por decirlo de algún modo), de manera que se trata, tanto en música como en arte dramático o en la lírica, de aquello que puede brillar y transcurrir sin necesidad de inicio ni resolución. Así, *Bañistas al sol*, *Bajo las adelfas* y esa sugerente danza nocturna que es *Las náyades y el indiscreto fauno* (ya me dirán ustedes, el título: Debussy y Pierné más evocaciones de simbolismo poético).

Estos destellos impresionistas continúan en las dos series tituladas *De vacaciones*, poco más de media entre ambas con

piezas "de mediana dificultad", esto es, no sólo se trata de impresiones pianísticas —algo muy típico y copioso en la música de salón de entre los siglos— sino también de piezas con destino pedagógico. El recital es una auténtica delicia, una secuencia de obras de medio y amplio aliento (miniaturas, en algún caso: la primera colección de *Vacaciones*), interpretadas por Jordi Masó con sugerencia, sutileza, tacto muy medido y dominador de los matices inferiores y hasta del silencio. Casi imposible preferir una página a otras, porque Masó es un maestro sin necesidad de la contundencia (afirmativo, sí, cuando es preciso, pero nunca elocuente ni menos aún categórico). Mas de preferir algo, para que el aficionado comprenda dónde estamos, empiece por ese nocturno, precisamente, el titulado *Las náyades y el indiscreto fauno*. Para abrir boca, y después llevarse a casa este hermoso disco, tan bello y tan económico.

Santiago Martín Bermúdez

SMETANA:

Mi patria. SINFÓNICA DE LA RADIO DE VIENA. Director: LOVRO VON MATACIC. 2 CD ORFEO C 836 112 B (Diverdi). 1982. 87'. ADD. **PN**



El maestro esloveno Lovro von Matacic (1899-1985) se formó en Viena y fue uno de los últimos exponentes de la antigua tradición directorial austríaca tal como evidencian sus idiomáticas grabaciones de Bruckner pero también su chispeante registro de *Die lustige Witwe* de Lehár con Elisabeth Schwarzkopf (EMD). Sin embargo, su vinculación con Viena tras la Segunda Guerra Mundial, en que fue director habitual en la Staatsoper, se limitó a esporádicas apariciones con la Sinfónica de Viena hasta que Gottfried Kraus le persuadió como responsable musical de la ORF austríaca allá por 1979 para que dirigiera conciertos y grabaciones a la ORF Radio-Sinfonieorchester, una formación que había nacido en 1969 con voluntad especializada en el repertorio contemporáneo y que pretendía ampliar sus miras hacia un repertorio más universal. Kraus (habitual colaborador como redactor de las notas en la serie de oro del sello Orfeo) cuenta de primera

mano en la carpetilla de este CD su relación con Matacic y cómo en 1982 el maestro esloveno le propuso programar para los conciertos de la orquesta radiofónica en la Musikverein el ciclo de poemas sinfónicos *Má Vlast* de Smetana (¿quizá para conmemorar el centenario de su estreno?) que era todavía muy infrecuente en las salas de concierto de fuera de la antigua Checoslovaquia. Matacic admiraba mucho la capacidad colorista y la densidad de la orquestación del compositor checo y esta grabación es un sorprendente testimonio de ello: el director no pretende mostrar los elementos idiomáticos checos propiamente en esta música, sino que ofrece una lectura completamente centroeuropea de la obra, volcando en ella toda su sapiencia bruckneriana o wagneriana, pero también toda su natural elegancia vienesa en el manejo del *tempo* y la dinámica. La duración de esta interpretación, grabada el 15 de enero de 1982, resulta inusualmente larga, lo que obliga a disponer de dos CDs, aunque la tensión de principio a fin sin aparentar pesantez o laxitud; ello se debe a las dotes teatrales del maestro esloveno que consigue dar coherencia a los diferentes episodios de cada poema sinfónico ya sean líricos, evocadores, heroicos o populares. La toma sonora estereofónica es muy clara y equilibrada, aunque dispone los micrófonos algo lejos de la orquesta. En resumen, un interesante registro de Matacic que no era inédito (fue publicado en 2008 también en dos CDs por el ignoto sello Weitblick) y que se une a los otros dos en vivo de *Má Vlast* que han aparecido en CD: uno registrado en 1968 con la orquesta de la NHK de Tokio (Altus) y el concierto de apertura del Festival Primavera de Praga de 1984 al frente de la Filarmonía Checa (Great Artists).

Pablo L. Rodríguez

SMETANA:

La novia vendida. DANA BURESOVÁ (Marenka), TOMÁS JUHÁS (Toník), JOZEF BENCI (Kecal), ALES VORÁČEK (Vasek), GUSTAV BELÁČEK (Micha), LUCIE HILSCHEROVÁ (Háta), SVATOPLUS SEM (Krusina). BBC SINGERS. SINFÓNICA DE LA BBC. Director: JIRÍ BELOHLÁVEK. HARMONIA MUNDI HMC 902119.20. 2011. 136'. DDD. **PN**

Después *Los brandemburgueses en Bohemia*, un ensayo



feliz, *La novia vendida* es la ópera realmente inaugural de la escuela nacional checa. Es Smetana el fundador de la escuela, aunque ya se cantaba en checo y había algo parecido a óperas checas, pero como algo secundario y menos digno frente a la cultura alemana imperante. Es el primer gran éxito, la primera ópera en la que los checos pueden identificar su anhelo nacional frente a la abrumadora superioridad alemana. Es un acierto en el que se han utilizado elementos italianos, germánicos y autóctonos, porque las cosas no surgen de la nada. Todo esto es conocido, sin duda, pero lo evocamos porque no es habitual una referencia nueva de esta ópera, especialmente en producción que no sea checa. Es lógico que sea Jirí Belohlávek quien la traiga ahora al disco. Desde hace mucho tiempo este director checo es una batuta internacional que acerca el repertorio checo a estos países que se muestran abiertos y que apenas se resisten ya con la fuerza de antaño a todo lo que no fuera la tradición italiana, alemana, francesa de siempre. No se limita a ese repertorio, claro está, pero lo defiende con ganas desde sus nombramientos y compromisos en todas partes: en la BBC, en Rotterdam, en el Met, en Glyndebourne o en Madrid (recordemos su *Kat'a Kabanová* en el Real con Mattila y Carsen).

La lectura de Belohlávek de *La novia vendida* es excelente en lo orquestal y en lo coral, pero hay que reconocer que el plantel de voces es bastante desigual. Por suerte, la protagonista, Dana Muresová, tiene una bella voz, lírica y acariciadora, y compone una Marenka deliciosa, que puede compararse con las grandes de la tradición. El tenor Tomás Juhás tiene dificultades para darle la réplica de Jeník, el joven enamorado que enreda la travesura que da título a la ópera, y esas dificultades no están sólo en la parte alta. El resto del reparto desciende mucho, en general, y salvo excepciones secundarias. Jozef Benzi, en el casamentero, resulta decepcionante. En fin, por batuta, orquesta, coro de la BBC y por Muresová, este registro merece mucho la pena. Pero no siempre por lo demás.

Santiago Martín Bermúdez

Anne Schwanewilms, Markus Stenz

EL DESLUMBRANTE ESPLENDOR DE AQUELLA VIENA

**STRAUSS: Cuatro últimos
Lieder. Escenas de Arabella,
Capriccio y Der Rosenkavalier.**

ANNE SCHWANEWILMS, soprano.
ORQUESTA GÜRZENICH DE COLONIA.
Director: MARKUS STENZ.
ORFEO C858121A (Diverdi). 2012.
53'. DDD. **PN**



No es fácil nombrar un compositor que pueda reflejar tan fielmente la efímera gloria de la Viena de fin de siglo como Richard Strauss. Sus ondulantes y acariciadoras líneas —que recuerdan con los sinuosos recorridos las doradas invenciones de Klimt y de los seccionistas— son un lujo y una delicia para las afortunadas sopranos que pueden, que saben darles cuerpo y movimiento al mismo tiempo. Pareja escénica perfecta de otras voces de repertorio decimonónico tardío, flexibles y amplias —como pueda ser Klaus Florian Vogt, su *Lobengrin* más afamado—, caracterizada por una resonancia menuda ligera que hace unos años y de un vibrato más arrullante y dinámico, surge Anne Schwanewilms en estos *Vier letzte Lieder* como una radiante flecha sobre las luces y sombras de los poblados paisajes orquestales, flota a escasa distancia de la vegetación sonora y desaparece a ratos, dejando suspendido un halo de claridad lunar que contagia de movimiento a la atenta Gürzenich de Colonia. El equipo, dirigido por Markus Stenz,

no pierde ocasión de mostrar los limpios niveles de una polifonía exquisita, las posibilidades expresivas de sus oscilaciones rítmicas. Aunque corriesen el riesgo de intentarlo —no lo hacen—, jamás podrían oprimir la libertad de su pájaro cantor, que surca la textura proyectándose con plena facilidad. Mucho dicen en favor de los solistas y el conjunto los momentos de libertad puramente orquestales (*Beim Schlafengehen* es el ejemplo más paradigmático en los *Vier letzte Lieder*, con su aquilatado, emocionante solo de violín) pero también los disfrutamos en *Das war sehr gut, Mandryka* de *Arabella* o en el largo postludio de *Morgen mittag um elf* de *Capriccio*. Se agradece también el regalo del breve trió *Marie Theres! Hab mir's gelobt*, donde la mariscala superpone su diálogo sobre las voces de Octavian y Sophie. Un disco para disfrutar de Strauss en esencia.

Elisa Rapado Jambrina

SWEELINCK:

Obras corales. CORO DE CÁMARA DE HOLANDA. Directores: PETER PHILIPS, WILLIAM CHRISTIE, TON KOOPMAN, JAN BOEKE, PHILIPPE HERREWEGHE, PAUL VAN NEVEL. 3 CD ETCETERA 1426 (Diverdi). 1988-1990. 185'. DDD. **PE**



Soberbia reedición en torno al músico holandés más importante de toda la llamada *música antigua*: Jan Pieterszoon Sweelinck. Grabaciones de sus obras sacras que efectuara, a finales de los ochenta, el fantástico Netherlands Chamber Choir, y con un ilustrísimo plantel de directores

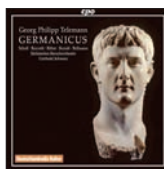
relevándose por turnos (vean la ficha). Notable recuerdo, puesto que, si bien siempre caló la obra instrumental de Sweelinck, es decir, la de tecla, aun hoy se mantiene cierto desconocimiento sobre su faceta vocal, es decir, la coral. Una pena, pues se caracteriza esta por una particularísima variedad y por una inquestionable calidad. Sobresalen, por un lado, las piezas extraídas de las *Cantiones sacrae* de 1619, en latín. Aunque ante todo llaman la atención los salmos en francés, escritos sobre *cantus firmus* del salterio de Ginebra para la próspera burguesía calvinista huida en Ámsterdam. Por cierto, hay uno en concreto con una letra preciosa sobre los instrumentos musica-

les, el numerado como 150; aunque en realidad todos los textos son hermosísimos. En todos los casos, la marca de Sweelinck exhala una suntuosa mezcla estilística: a *cappella* o con instrumentos, homofónica o polifónica, modal o cromática, abstracta o madrigalística (por esas onomatopeyas tan prototípicas tomadas de las célebres *chansons* parisinas). De Francia también le vienen los pasajes más solemnes, las masas antifonales de Venecia y de Alemania, el contrapunto más intrincado. Una verdadera esponja, el holandés. Y ello a pesar de que, como luego Bach, apenas saliera de su entorno más cercano. Descrito como un cristiano pacífico, su música es fruto de un bello y conciliador compendio europeo.

Pablo del Pozo

TELEMANN:

Germanicus. OLIVIA STAHN, soprano; ELISABETH SCHOLL, soprano; MATTHIAS REXROTH, contratenor; ALBRECHT SACK, tenor; HENRYK BÖHM, bajo; TOBIAS BERNDT, bajo; FRIEDRICH PRAETORIUS, soprano; DIETER BELLMANN, narrador. SÄCHSISCHES BAROCKORCHESTER. Director: GOTTHOLD SCHWARZ. 3 CD CPO 777 602-2 (Diverdi). 2010'. 164'. DDD. **PN**



Irónica tragedia de las óperas de Telemann, el compositor canónico como más prolífico de la historia. Apenas se cuentan con los dedos de las manos las que nos han llegado completas, y eso que de las de Melante nacieron medio centenar. A saber pues la de maravillas que nos hemos perdido, aunque yo me daría con un canto en los dientes de ver en vida la que sería la integral más ambiciosa de la discografía. Luego, además, haría falta mucho tiempo para degustarla con tranquilidad, pero bien que valdría la pena. Mientras tanto al menos, y no es poco, el goteo de relecturas e inéditos del magdaburgués se mantiene a muy buen ritmo de unos años a esta parte. Un ejemplo más, el que ahora traemos a colación: *Germanicus*, ópera reconstruida a partir de una cuarentena de arias supervivientes a través de una colección hallada en Fráncfort, que, por cierto, ni las presentaba ordenadas ni en las voces originales en todos los casos. A falta de recitativos, los textos se han reescrito para narrarlos como un

singspiel; a falta de otras arias, se han tomado algunas más del propio Telemann y de otros autores de la ópera barroca lipsiense —Heinichen, Hoffmann y Vogler—, cambiando los textos a lo pastiche para hilar mejor la historia. Tiritas por aquí y por allá, en suma, pero lo cierto es que se trata de un verdadero ejercicio de cariño musicológico en torno al joven Telemann, ya galante. Álbum repleto finalmente de pasajes bien hermosos, dúos ante todo, y acompañado de una interpretación impecable, la encabezada por Gotthold Schwarz al frente de la Sächsisches Barockorchester.

Pablo del Pozo

VIEUXTEMPS:

Concierto para violín y orquesta nº 1 en mi mayor. Concierto para violín y orquesta nº 2 en fa sostenido menor. Greeting to America. CHLOË HANSLIP, violín. REAL FILARMÓNICA DE HOLANDA. Director: MARTYN BRABBINS. HYPERION CDA67878 (Harmonia Mundi). 2012. 75'. DDD. **PN**



Si bien es cierto que estas composiciones concertantes para el violín, verdaderamente amplía la primera de las del registro presente, no tienen el vuelo ni la importancia de las grandísimas en este repertorio, creo que son de obligada audición por parte del buen aficionado, porque no se trata de unos conciertos más para ser ubicada esta forma musical dentro del período puramente romántico al que pertenece.

Por sí mismas presentan interés debido a la buena factura de sus desarrollos temáticos, la excelente línea solista, el equilibrio en el total de la obra, etc. Y bien patente es esto en el *Concierto nº 1*, complejo y muy bien elaborado en su largo curso. Distinto es el *Concierto nº 2*, en el que el violín tiene más amplio protagonismo sin mejorar por ello la totalidad de la obra. Baste con saber que su duración es aproximadamente la mitad del otro, y que su forma se atiene más a la obra concertante de períodos anteriores en el tiempo.

No es Chloë Hanslip una violinista deslumbrante al uso de las más jóvenes en la cresta de la ola, pero su fraseo es muy cuidadoso y su ejecución se basa en él y en el juego dinámico sabiamente administrado, y su labor resulta muy enjundiosa.

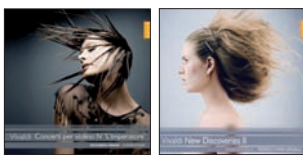
De la obra que completa el disco puede decirse que suena a música de circunstancias, recoge el himno norteamericano y se escucha con agrado. Un buen disco.

José Antonio García y García

VIVALDI:

Conciertos para violín IV. Violín y director: RICCARDO MINASI. IL POMO D'ORO. NAÏVE OP 30533 (Diverdi). 2011. 77'. DDD. **PN**

New Discoveries II. ANN HALLENBERG, mezzos; ANTON STECK, violín; ALEXIS KOSSENKO, flauta travesera. MODO ANTIQUO. Director: FEDERICO MARIA SARDELLI. NAÏVE OP 30534 (Diverdi). 2011. 58'. DDD. **PN**



En 1728 Vivaldi se encontró en Trieste con el Emperador Carlos VI, melómano apasionado y teclista y compositor aficionado al parecer notable, ocasión que el veneciano aprovechó para hacerle entrega a su mecenas de una serie de conciertos para violín que se titulaba exactamente igual que la colección de 12 conciertos publicados el año anterior en Ámsterdam, *La Cetra*, que había dedicado también al monarca. Un concierto, el *RV 391*, se repite en ambas colecciones, así como el movimiento final del *RV 181 (RV 181a)* en la edición holandesa. El cuarto volumen de los conciertos violinísticos de la *Vivaldi Edition* de Naïve lleva el título genérico de *L'imperatore* porque están sacados de esa colección manuscrita: se incluye el *RV 391*, también el *RV 181* con la versión alternativa del Allegro de *RV 181a*, y a su lado, *RV 331, 171, 271, 327 y 263a*.

Es música de gran virtuosismo (el *RV 391* recurre a la *scordatura*), que combina la tendencia a la cantabilidad del estilo galante con la exuberante ornamentación del solista. Al frente de un grupo de reciente formación, el romano Riccardo Minasi maneja bien esta dualidad: las líneas son sinuosas, las frases se imponen a los acentos y los ataques en un acompañamiento que no por eso deja de ser intenso ni enérgico; pero a la vez, en su desempeño solístico Minasi deslumbra por la brillantez un punto ácida de su

sonido y, sobre todo, por la precisión de la articulación y la enardecida agilidad virtuosística, que roza lo inverosímil, del aparato ornamental.

El legado vivaldiano no deja de enriquecerse con descubrimientos de partituras perdidas, de modo que tres años después del primer *New Discoveries*, la *Vivaldi Edition* de Naïve dedica un segundo CD a una selección de piezas recientemente halladas por Europa y América (Enghien, Berlín, Dresde, Edimburgo, Londres, California). Entre ellas se cuentan cuatro arias de una ópera por completo perdida, *L'inganno trionfante in amore* (catalogada en su día como *RV 721*), que canta aquí una de las grandes mezzos barrocas de nuestros días, la sueca Ann Hallenberg, que completa su participación con un aria de *Ipermestra RV 722* hallada en la Biblioteca de la californiana universidad de Berkeley. Las dos arias de *RV 721* halladas en Berlín (las otras dos han aparecido en la ciudad belga de Enghien) figuraban con el solo acompañamiento del bajo continuo, y ha sido Federico Maria Sardelli quien ha realizado la instrumentación. La interpretación de la mezzosueca es en todos los casos excepcional por su cálida expresividad, su extraordinaria versatilidad, que le permite lucir coloratura brillantísima en las arias virtuosísticas a la vez que un *legato* depuradísimo en las piezas más lentas y expresivas. Una maravilla, que puede hacerse extensivo a las piezas instrumentales, el *Concierto para travesero en re menor "Il gran mogol"*, original del conservado como *RV 431*, que es una versión reducida de éste, hallado en Edimburgo; el *Concierto para violín* en la mayor, proveniente de Dresde, catalogado un tiempo como *RV Anh 86* y, autenticado ya sin género de duda, convertido en el *RV 817*; y las dos *Sonatas* encontradas en Londres, una en versión para órgano y la otra sin indicación instrumental, pero que Michael Talbot ha identificado como originales para violín y bajo continuo, y así se interpretan aquí y así se han catalogado como *RV 815 y 816*. El violín de Anton Steck resulta incisivo y brillante, de sonoridad agresiva y algo seca, mientras que Alexis Kossenko vuelve a dar muestras de una flexibilidad y un buen gusto que hacen de su *Concierto* una de las joyas de este álbum por la fluidez, el buen sentido de los contrastes y la sensualidad de un sonido lleno de claroscuros y de curvas. Modo Antiquo acom-

paña en todos los casos con un furor y una brillantez que hoy ya todos relacionan con el universo del gran maestro veneciano.

Pablo J. Vayón

WAGNER:

Lohengrin. KLAUS FLORIAN VOGT (Lohengrin), ANNETTE DASH (Elsa), GÜNTHER GROISSBÄCK (Telramund), SUSAN RESMARK (Ortrude), MARKUS BRÜCK (Rey Enrique). CORO Y SINFÓNICA DE RADIO BERLÍN. Director: MAREK JANOWSKI. 3 CD PENTATONE PTC 5186 403 (Diverdi). 2011. 201'. DDD. **PN**



Otro Caballero del Cisne... Pues sí, gracias, me parece, a Janowski. No es conveniente sin ser

impertinente y, en cambio, muy convincente. Ante todo porque su lectura es de una limpieza y un detallismo que recuerda el arte de los restauradores, capaces de redescubrirnos Giocondas y Meninas. Desbroza este Wagner de todo heroísmo y monumentalidad, teniendo en cuenta la leyenda que evoca los cuentos infantiles con sus caballeros mágicos, sus doncellas dolientes, sus brujas, sus truhanes y sus reyes benévolos. Ve a Wagner como un wagneriano prerrafaelista o nazareno, modernista, evanescente, colorido de tonos pastel, en un brumoso mundo de duermevela o de paisaje observado en la neblina luminosa de una mañana imposible.

El elenco le queda cortado a medida. Vogt es un Lohengrin de voz andrógina, exquisitamente emitida, con unas medias tintas hipnóticas, hipersensible y casto. Elsa, casta sin remedio — lo dice el libreto — es una niña frígida y atónica, cuya voz impersonal emitida con corrección le sirve de cámara fotográfica. Ortrude es imperiosa, rica de tesituras (endemoniadas si las hay) y Telramund, parco en lo vocal, dice y expresa con avasallante autoridad. Noble, el rey, al que Wagner diseñó como un espectador más. Los conjuntos muestran la elegante majestuosidad de un tapiz medieval. Olvidemos las catedrales, esto es Burne-Jones, Rossetti y Alma Tadema.

Blas Matamoro

WEBER:

El cazador furtivo. KARL PAUL (Ottokar), WERNER FAULHABER (Kuno), ELFRIEDE TRÖTSCHEL (Agathe), IRMA BEILKE (Ännchen), KURT BÖHME (Kaspar), BERND ALDENHOFF (Max), HANNES HAEGELE (Samiel), KARL-HEINZ THOMANN (Kilian). CORO DE LA ÓPERA ESTATAL DE DRESDE. STAATSKAPPELE DRESDEN. Director: RUDOLF KEMPE. 3 CD PROFIL PH0032 (Gaudis). 1951. 140'. ADD/Mono. **PM**



Magnífica producción radiofónica de la popular ópera de Weber, grabada en

excelente sonido monofónico retocado con una ligera reverberación que favorece su escucha, y restaurada y reprocesada en 2012, con diálogos completos hechos por los propios cantantes que el oyente puede apreciar ahora en sonido estéreo en esta grabación (milagros de las mezclas y componendas de las técnicas actuales). Kempe es un sabio precedente del clima romántico conseguido por Carlos Kleiber en su legendario registro de 1974 (DG), con rica fantasía y originalidad, humor directo y cordial, combinación perfecta entre la vena popular y el elemento mágico y misterioso, y, como telón de fondo, el oyente puede intuir la presencia del bosque alemán, amenazante o acogedor según se tercié. La orquesta está excelente, lo mismo que el coro, que se nos muestra en todo momento profundamente entregados a la batuta de Kempe, mientras que los solistas forman un equipo competente y profesional que satisfará con creces a cualquier aficionado. Trötschel es una lírica, amorosa e ingenua Agathe; Beilke encarna a una ligera y expresiva Ännchen; Aldenhoff es un poderoso y robusto Max, a veces demasiado tosco y rudo, con modos canoros más propios de otros tiempos (su impecable dicción alemana no esconde ciertas desafinaciones poco ortodoxas). Kurt Böhme es un impresionante Kaspar, negro y tenebroso como corresponde al siniestro personaje. Los demás están al mismo nivel de calidad. En fin, una excelente versión histórica que sigue la línea de la tradición que veintitantos años después culminaría Kleiber Jr.



Dirección: Alberto Martínez Molina



JOHANN SEBASTIAN BACH
¡en directo!
live recording!



LIEBSTER JESU

KANTATEN BWV 32, 54, 84
BRANDENBURGISCHES KONZERT No. 6, BWV 1051

En pendrive GPD de 8GB con audio WAV de alta calidad , archivos de vídeo FULL HD MOV y MP4 (Aria BWV 54.1 y documental Hippocampus X Aniversario), archivos MP3 y MP4 preparados para Smartphones, Tablets y lectura directa, documentos multimedia PDF y HTML y galería fotográfica JPG en alta resolución.

www.hippocampus.es
www.arsis.es

DIVERDI.COM

ARSIS

en su registro citado. El sonido es muy bueno, ya se ha dicho, y el libreto viene lujosamente presentado con textos en alemán e inglés y abundante material gráfico. Imprescindible.

Enrique Pérez Adrián

WEINBERG:

Rapsodia sobre temas moldavos. Sinfonía nº 6. CORO INFANTIL GILINKA. SINFÓNICA ESTATAL DE SAN PETERSBURGO. Director: VLADIMIR LANDE. NAXOS 8.572779 (Ferysa). 2010. 61'. DDD. **PN**



Hace unos meses comentábamos en estas mismas páginas una edición de cinco

discos publicada por Neos que recogía obras sinfónicas y camerísticas de Mieczyslaw Weinberg, en tomas procedentes del Festival de Bregenz. En versión de Vladimir Fedoseiev, la *Sinfonía nº 6* era una de ellas. Pues bien, ahora nos llega una nueva lectura de esa composición en Naxos y no está de más, dado que se trata de una partitura que merece mayor recorrido del que hasta ahora ha disfrutado. Escrita en 1963 para coro infantil y orquesta, puede verse como un canto a la paz, la libertad y la juventud, pero, salvo en el último de sus cinco movimientos, todo aparece teñido por una atmósfera trágica y desoladora. Que nadie espere, pues, al ver la presencia de un coro de niños, una música "infantil", divertida o ingenua. Para empezar, el primer poema que cantan esos niños se debe a Lev Kvitko, un escritor judío purgado por Stalin, mientras que el segundo, de Samuil Galkin, recrea la masacre de judíos perpetrada por los nazis en Kiev en 1941. Sólo el tercero, de Mikhail Lukonin, evoca una cierta utopía comunista e inspira una música un poco más luminosa. Pero es la única concesión que hace esta admirable sinfonía, que Shostakovich convirtió en materia obligada de estudio en sus clases en el Conservatorio de Leningrado. La versión de Vladimir Lande realiza todo el componente emotivo de estas páginas, logrando una versión tan cuidada como hermosa, aunque menos temperamental que la mencionada de Fedoseiev. La otra obra incluida en este disco es muy diferente: como su título indica, está basada en temas de Moldavia, la tierra de origen de la madre de Weinberg. La factura recuerda a muchas otras composiciones por el estilo, como las

Rapsodias rumanas de Enescu. Así, es brillante, colorista y con ese irresistible sabor que dan las melodías y ritmos populares, todo ello muy bien conjuntado. Pero tiene algo que la distingue de otras obras así, y es un tono dramático que aparece ya en la sombría introducción y que irá reapareciendo puntualmente, tono que Lande acentúa con eficacia sin que el resto pierda frescura. En definitiva, un muy buen disco.

Juan Carlos Moreno

RECITALES

LORRAINE HUNT LIEBERSON. Soprano.

A Tribute. ORQUESTA BARROCA DE FRIBURGO. PHILHARMONIA BAROQUE ORCHESTRA. Director: NICHOLAS MCGEGAN. 2 CD HARMONIA MUNDI HMU 907471.72. 1989-1995. 140'. DDD. **PN**

Lorraine Hunt Lieberson nos dejó demasiado pronto. Fue el 3



de julio de 2006 en Santa Fe (Nuevo México), a los 52 años, en la cima de su madurez vocal y expresiva, después de una lucha contra el cáncer en la que contó con el apoyo incondicional de su marido, el compositor Peter Lieberson, con quien alcanzó una paz que la ayudó a sobrellevar sus últimos momentos. Esa misma paz que emanaba de sus interpretaciones, llenas de una profunda fuerza espiritual, como puede comprobarse en un doble álbum publicado recientemente en su memoria y que está dedicado, sobre todo, a la música de Georg Friedrich Haendel, compositor al que la artista norteamericana se consagró en cuerpo y alma (sus encarnaciones de Sesto en *Giulio Cesare* e Irene en *Theodora*, ambas en producciones de Peter Sellars —quien sentía por ella una verdadera devoción—, forman parte ya de la moderna iconografía escénica del maestro de Halle). En los fragmentos de las óperas *Ariodante*,

Radamisto, *Ottone* o *Arianna* sabe pasar del vibrante arroyo a la mayor desolación. Consigue también otorgar toda su brillantez a las páginas de la juvenil cantata profana *Clori, Tirsi e Fileno*, y su hondura a los oratorios *Susanna*, *Theodora* (esta vez como protagonista) y *El Mesías* (con una conmovedora lectura de la célebre aria *Sé que mi redentor vive*). En este recorrido está acompañada con suma complicidad por la Orquesta Barroca de Friburgo y la Philharmonia Baroque Orchestra, dirigidas por el británico Nicholas McGegan, y en él alterna, como hemos visto, páginas para soprano y mezzos. Da lo mismo. Su arte está por encima de estas consideraciones. Las únicas concesiones a otros autores son un lacerante lamento de *Dido y Eneas* de Purcell (donde apreciamos, una vez más, todo el potencial trágico de la cantante) y esa preciosa pieza apócrifa incluida en el *Pequeño libro de Ana Magdalena Bach*, *Bist du bei mir*. Si estás a nuestro lado, Lorraine, en efecto, nada nos falta.

Rafael Banús Iruña

VARIOS

Iestyn Davies, Jonathan Cohen

UNA NUEVA ESTRELLA



ARIAS PARA GUADAGNI. *Obras de Haendel, Hasse, Smith, Arne, Gluck y Guadagni.* IESTYN DAVIES, contratenor. ARCANGELO. DIRECTOR: JONATHAN COHEN. HYPERION CDA67924 (Harmonia Mundi). 2011. 78'. DDD. **PN**

El contratenor inglés Iestyn Davies (York, 1979) dedica su primer disco salido al mercado a Gaetano Guadagni (1728-1792), un *castrato* italiano con una importante carrera internacional iniciada en Londres. Ahormado por Haendel, sus contemporáneos dejaron constancia de la fuerza de voluntad con que constantemente persiguió el progreso en su arte y de las virtudes con que acabó adornando éste, sobre todo la extrema delicadeza de su *legato*, que hacía extensiva a una *coloratura* que por lo demás nada tenía que envidiar a ninguna.

Davies parece haber queri-

do y desde luego ha conseguido aproximarse a esta descripción de quien en la contraportada del estuche es definido como "el primer *castrato* moderno". De hecho, él mismo constituye un caso aparte entre la nómina actual de contratenores. La combinación de claridad y un muy considerable peso dota a su timbre de una belleza inconfundible. Su fraseo nunca incurre en amaneramientos ni exageraciones; y tampoco se recrea en florituras añadidas. Sin embargo, nada se echa en falta en cuanto a variedad tonal y habilidad para los más sutiles (que suelen ser los más eficaces) matices expresivos.

Para comprobar estos extremos, lo más recomendable es comparar el dramatismo extremo alcanzado en *Destructive war* (Haendel, *Belshazzar*) con la suspensión en el éter lograda en un *Che farò senza Euridice?* (Gluck, *Orfeo ed Euridice*) que seguramente marca su actual



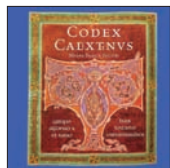
canon interpretativo y en consecuencia convertiría por sí sola a este intérprete en una de las estrellas más rutilantes en su especialidad.

Los instrumentos originales de Arcangelo son asimismo manejados con extraordinaria sensibilidad a las órdenes de un director, Jonathan Cohen, cuyo profundo conocimiento de los resortes del repertorio medio y tardo barroco se pone también de manifiesto en la exquisita versión de la *Sinfonía H. 663* de C. P. E. Bach que se agrega como interludio.

Alfredo Brotons Muñoz

CODEX CALIXTINUS.

Missae Sancti Jacobi. GRUPO ALFONSO X EL SABIO. Director: LUIS LOZANO VIRUMBRALES. SONY 88765408322 (Sony-BMG). 1997. 67'. DDD. **PN**



Al olor de las sardinas, el gato ha resucitado, cantaban antes los niños y sobre todo las niñas, que son más espabiladas. Una grabación de 1997 que estaba descatálogada, aquí la tenemos de nuevo. Es mucho lo que le debemos al célebre electricista de la catedral de Santiago, pues un manuscrito que sólo interesaba a unos pocos se expone ahora en la Ciudad de la Cultura y dicen que hasta sube alguien a verlo.

Otra deuda, la que hace al caso, es esta reedición de un excelente disco, que hasta podría dar la sorpresa de convertirse en un éxito como el conseguido por aquella famosa que se hizo hace años de un disco de gregoriano cantado por los monjes de Silos. Cosas veredes, amigo Sancho.

Aunque el motivo de esta reedición sea espurio, ello no quita para que sea bienvenida, pues el disco es uno de los pocos que están dedicados casi íntegramente al *Calixtino* dado que lo habitual es que algún fragmento del código forme parte de discos dedicados a música medieval.

Luis Lozano Virumbrales realizó en su día una transcripción de su contenido musical y con diversas partes del mismo llevó a cabo esta grabación, dándole a las partes escogidas una estructura de misa para la festividad de Santiago. Para completar todas las partes litúrgicas recurrió a otro manuscrito, también del siglo XII, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid.

El Grupo Alfonso X El Sabio está integrado por un grupo vocal de once componentes y otro grupo instrumental que lo completa sabia y discretamente, utilizando algunos de los instrumentos que aparecen representados en el pórtico de la gloria de la catedral. Ambos, bajo la dirección Lozano Virumbrales, dan toda una muestra de saber hacer bien las cosas.

José Luis Fernández

DRAMMA.

Arias de De Majo, Porpora, Leo, Hasse, Pergolesi y Haendel. SIMONE KERMES, soprano. LA MAGNIFICA COMUNITÀ. Directora: ISABELLA LONGO. SONY 8869 63962 (Sony-BMG). 2012. 77'. DDD. **PN**



Este es por lo menos el segundo disco en el que la soprano a l e m a n a Simone Kermes (Leipzig, 1970) indaga en el repertorio barroco menos frecuentado (ahora exclusivamente centrado en los *castrati*), y vuelve a hacerlo con un éxito extraordinario de público (número uno en ventas en Alemania el mes de octubre) que la crítica no puede sino refrendar. Su timbre, de un color tan puro como personal hasta lo inconfundible, humaniza unas virtudes técnicas como son la amplitud de tesitura, la flexibilidad, la igualdad de color y la agilidad llevadas a su grado extremo. Con una sola excepción al final, los once fragmentos (seis de ellos en primera grabación mundial) van alternando coloratura (impares) y lirismo (pares) hasta llegar al *Lascia ch'io pianga* del *Rinaldo* haendeliano, el único de conocimiento general y que aquí se presenta como complemento (la oferta difiere en otras ediciones: de lujo o a través de la red). En su primera colaboración con La Magnifica Comunità encuentra además un acompañamiento de nivel asimismo altísimo en pericia y fidelidad estilística. Sobre la ineludible comparación con Cecilia Bartoli lo más sensato que parece poderse decir es que no hace falta desnudar a ninguna santa para vestir a la otra cuando se puede disfrutar de ambas. Tomas creíbles hasta lo increíble (valga oxímoron) y sumamente equilibradas.

Alfredo Brotons Muñoz

LA FIESTA DE PASCUA EN PIAZZA NAVONA.

Obras de Giovannelli, Kerle, Palestrina, Victoria, Bendinelli, Razzi, De las Infantas, Rodio, Clavijo del Castillo, Guerrero, Animuccia y Conforti. LA GRANDE CHAPPELLE. Director: ALBERT RECASENS. LAUDA LAU012 (Diverdi). 2011-2012. 105'. DDD. **PN**



Fundada en 2005 por Ángel Recasens, como continuación ampliada de la Capilla Príncipe de Viana, La Grande Chapelle toma su nombre de aquella capilla musical de la Casa de Borgoña a la que pertenecieron Nicolas Gombert, Philippe Rogier y Mateo Romero. Estrecho colaborador de su padre, Albert

Recasens se hizo con las riendas de la formación a la muerte de éste, en 2007. Además, creó su propio sello discográfico, Lauda, el cual nos ofrece ahora uno de sus más ambiciosos proyectos, esta *Fiesta de Pascua en Piazza Navona*. Dicha plaza, la más emblemática de la eterna Roma, ha estado vinculada a los españoles desde hace cinco siglos, justo desde que el papa Alejandro VI abriera a ella una fachada de la iglesia de San Giacomo degli Spagnoli. La plaza se convirtió en el escenario de los festejos que partían desde el templo, especialmente los dedicados al apóstol Santiago. También allí se celebraba, desde finales del siglo XVI, con todo el boato propio de la ocasión, la festividad del Domingo de Pascua, en el que participaban los residentes españoles en Roma. En aquella época, Tomás Luis de Victoria impartía clases en el Collegium Germanicum y ejercía de organista y maestro de capilla en Santa María de Montserrat, la iglesia de los aragoneses. Desde 1573, Victoria componía la música para la procesión del Corpus Christi en San Giacomo, por lo que no es descabellado suponer que también hacía lo propio con las celebraciones del Domingo de Pascua. Este álbum se nos presenta como una reconstrucción de lo que pudo sonar en aquellas celebraciones. Junto a obras del genial abulense, se insertan otras varias de autores tanto españoles (De las Infantas o Guerrero) como extranjeros (Palestrina o De Kerle). Rodeado de una pléthora de excelentes cantantes e instrumentistas (españoles y extranjeros casi a partes iguales), el trabajo de Recasens resulta convincente y brillante.

Eduardo Torrico

LA MONARCA.

Música del siglo XVII de territorios españoles. CORDEVENTO. BRILLIANT 94352 (Cat Music). 2012. 56'. DDD. **PN**



El sello Brilliant Classics se ha convertido de un tiempo a esta parte en una especie de trampolín para intérpretes noveles (por lo menos, en lo que al apartado de música antigua se refiere). Recién salido de la forja, he aquí el último disco del grupo holandés Cordevento tras sus dos anteriores grabaciones, dedicada una a Vivaldi y otra a Bach. El flautista Erik Bosgraaf, alma

máter de esta formación de cámara, se hace aquí acompañar del guitarrista Izhar Elias y del clavecinista y organista Alessandro Pianu para afrontar un programa que gira en torno al siglo XVII español. Encontramos por un lado a músicos que nacieron en la piel de toro (Cabezón, Sanz, De Murcia y Salaverde) y por otro, a músicos oriundos de territorios continentales dominados por la Corona de España, bien en Italia (Falconieri, Corbetta, Storace, Montesardo y Calvi), bien en los Países Bajos (De Vois, Sweelinck y Van Eyck). La guitarra es el hilo conductor de este registro, ya que la mayoría de los compositores antes mencionados se dedicaron con prioridad a este instrumento. Pero también reclaman su protagonismo la flauta, en la que casi de forma exclusiva centraron su trabajo Selma y Van Eyck, y el teclado, al que se dieron con especial ahínco Cabezón, Storace y Sweelinck. Falconieri fue el más polivalente de todos ellos, pues si ejerció de laudista en los no pocos puestos que ocupó, también compuso para otros instrumentos que no eran el suyo. A su pieza *La Monarca* le debe título el disco, sin que nadie hasta la fecha haya podido determinar a qué desconocida y enigmática reina estaba dedicada. El producto es primoroso de principio a fin, tanto en su contenido (música e interpretación), como en su continente (Brilliant está dando pasos de gigante en la presentación y en la información que aparece en las carpetillas).

Eduardo Torrico

PASIÓN Y RESURRECCIÓN.

Música inspirada por la Semana Santa. STILE ANTICO. HARMONIA MUNDI HMU 807555. 2012. 71'. DDD. **PN**



Una selección de música vocal renacentista de Inglaterra y del continente, enmarcada en las secuencias que van de la entrada triunfal en Jerusalén a la resurrección de Cristo, es lo que expone en este disco el conjunto vocal inglés Stile Antico. Los cortes de que consta van siguiendo el orden citado, aunque los comentarios escritos de la carpetilla van siguiendo el orden cronológico de los compositores, orden que también podría seguirse en la escucha si se quisiera.

Lo de música renacentista tiene una excepción. El disco se abre con el devoto canto devocional de William Cornysh *Woe-fully arrayed* y hacia su mitad se incluye una composición sobre los mismos versos escrita por el compositor John McCabe, nacido en 1939 y dedicada a Stile Antico. El resto son obras de otros compositores ingleses (Tallis, Byrd, Gibbons), flamencos (Lhéritier, Crecquillon, Lassus) y españoles (Morales, Guerrero, Victoria) sobre los hitos que integran la celebración de la Semana Santa desde el Domingo de Ramos hasta el Domingo de Pascua.

La estructuración del contenido permite a su vez ir comparando los estilos de los compositores ingleses y los continentales, dentro de las evidentes limitaciones que ofrece la duración de un disco. Personalmente soy poco partidario de estas selecciones, que creo pueden tener cierto sentido para un concierto en vivo, pero no tanto para una grabación, ya que la práctica totalidad de los compositores que figuran en ésta tendría plenamente justificada una edición monográfica. Esto no resta mérito a la excelente interpretación de todas las obras de la que hace gala el Stile Antico, uno de los mejores conjuntos vocales de la actualidad para la música vocal del Renacimiento y no se puede decir que escaseen los buenos, afortunadamente.

José Luis Fernández

RELIQUIE DI ROMA I: LAMENTARIUM. *Obras de Rossi, Marazzoli, Pasqualini y Mazzochi.* NADINE BALBEISI, SOPRANO; THEODORA BAKA, MEZZO. ATALANTE. Directora: ERIN HEADLEY. NIMBUS 6152 (LR Music). 2011. 67'. DDD. **PN**



Tal vez pasease por Roma sin detenerse en ningún edificio del XVII o sin mirar de frente hacia ninguna de las esculturas barrocas que pueblan sus calles. ¿Evitaría entrar en cualquier museo que contuviera *caravaggistas*? Bien, es verdad que aún tendría el turista mucho, muchísimo que visitar, que para algo estamos hablando de la ciudad eterna. Pero también, coincidirán que se perdería parte de lo más valioso de que ha parido este mundo desde un punto de vista cultural. Es curioso que, exceptuando al tar-

Nikolaus Harnoncourt

REVOLUCIONARIO

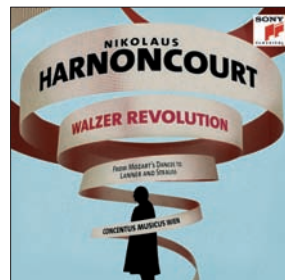
LA REVOLUCIÓN DEL VALS.

Obras de Mozart, Strauss y Lanner. CONCENTUS MUSICUS WIEN. Director: NIKOLAUS HARNONCOURT. 2 CD SONY 88697914112 (Sony-BMG). 2011. 100'. DDD. **PN**

Hay dos ideas básicas que se dejan sentir en este doble disco: la defensa de la danza como forma de música que puede ser de primer nivel y la reivindicación de Joseph Lanner (1801-1843) como compositor clave en la evolución del vals. Por supuesto, después de haberlo sido todo en este mundo, Harnoncourt no se va a comprometer a estas alturas con un repertorio en el que no crea de veras, y realmente no se le puede sacar mayor partido (por transparencia, energía y vitalidad) a las tres contradanzas y las seis *Deutsche Tänze K. 571* de Mozart que abren el álbum. Hay después

piezas de Strauss I prácticamente inéditas, como *Kettenbrücke-Walzer* —estrenado en Viena junto a un nuevo puente colgante sobre el Danubio— o *Schäfer-Quadrille*, para las que Harnoncourt ha ido a los manuscritos originales preservados en la capital austríaca, e incluso toda una *Marcha Radetzky* parece descubrirse con nuevas luces, tanto por la edición empleada (diáfana y luminosa, de Norbert Rubey) como por el empuje festivo y la claridad meridiana con que el viejo Nikolaus hace sonar a su Concentus Musicus.

Pero es Joseph Lanner, con el segundo disco enteramente dedicado a él, el gran protagonista de este lanzamiento. Homenajeado ya en el Concierto de Año Nuevo de 2001, coincidiendo con su doscientos aniversario, su música vuelve a refulgir a todo sol en manos de Harnoncourt, quien demuestra en las nueve obras tener eso



que se suele llamar “alma vienesa”, ya sea en la expresión aristocrática de los vals, en el espíritu popular de las polcas o en la contundencia activa de las galopps. No vamos a destacar una u otra obra porque, al final, todas ellas cobran vida plena como parte de un conjunto irresistible. Y así tenemos lo que acaba siendo un nuevo acierto de Harnoncourt, siempre distinto, siempre sorprendente, siempre vibrante, siempre revolucionario.

Asier Vallejo Ugarte

dío Corelli, a quien no se le conoce obra vocal alguna, la mayoría de los compositores romanos o adoptados por Roma a lo largo del XVII son sin embargo completamente desconocidos para la gran mayoría de fotógrafos y amantes de lo borrominiano. Aunque lo visual aún prevalecerá sobre las guías, debemos hacer constar que la música contemporánea a estos no sólo no le iba a la zaga al arte plástico, sino que todas las artes, palabras incluidas, se mostraron como extensiones las unas de las otras, como apéndices de un irrepetible *zeitgeist*: a un tiempo paladín contrarreformista, al segundo, escenario primero del reencuentro de antiguos héroes paganos; y dramático, pero no dicho a la ligera, sino en la acepción más extrema y expresionista del término. Díganme si no les paraliza acaso la primera melodía que exhala Artemisia por Mausolo a través de Marazzoli; es algo así como abrir las puertas y ver en directo la Teresa de Bernini, como ponerle la música que oímos en nuestros ojos. El Ensemble Atalante, consagrado a la Roma barroca, inicia con este convincente volumen de lamentos, suspiros y lágrimas una serie de álbumes dedicados a dar nueva luz a este repertorio de oratorios tan teatrales; y lo hace,

sobre todo, defendiendo y recalando su aspecto más plástico y teatral. Tanto, que los sonidos parecen cortarse en la bruma de esos ariosos tan palpables, tan alejados aún del recitativo ultrajado, a la postre reducido como antesala de los gorgoritos. Esto sí que es monodia, monodia pura, pura *fluidéz* (otra palabra dicha a la ligera las más de las veces). Fluidéz y dramatismo fantásticamente mimados por Erin Headley y su conjunto. Y por la mezzo y la soprano, de emisiones limpias y certeras, siempre gestuales y nunca cargantes. Soberbias.

Pablo del Pozo

SILFRA.

Obras de Tom Brosseau. HILARY HAHN, violín; HAUSCHKA, piano PREPARADO. DEUTSCHE GRAMMOPHON 479 0303 (Universal). 2012. 52'. DDD. **PN**



Fue acaso Y e h u d i Menuhin el primer grande en descalzarse para tocar “otras” músicas (con Ravi Shankar), seguido años más tarde por Nigel Kennedy, el primer violinista en despeinarse (un decir

para tocar una suerte de *hard Rock* con su quinteto (*A very nice album* y *Sbbb...* comentados en SCHERZO) y Viktoria Mullova la primera en calzarse zuecos para recordar, renovar unas canciones tradicionales de su infancia (*The peasant girl*, comentado en SCHERZO)...

Resultados más o menos excelentes, según gustos y afinidades, pero, sin estar seguro del todo, creo que Hilary Hahn los sobrepasa a todos, en estas aventuras, con este CD extraño inspirado por la falla de Silfra que marca la división entre las placas tectónicas norteamericana y eurasiática, cerca de Reykjavik, y dedicado a la desolada landa de Islandia. Incluso los *amateurs* del cine islandés (de Baltasar Kormakur o de Óskar Jónsson), los que creemos poder imaginar un país a partir de las películas que produce, escuchamos desconcertados, anonadados, esta maravilla, estos sonidos suspendidos, en espera, inmóviles, superpuestos, estirados, del violín con los que empieza y acaba este sueño perturbado por el piano de Hauschka (Volker Bertelmann cuando no toca) transformado en viejo motor, en LP manejado por un DJ colocado...

Contemplo este paisaje, su misterio que se desplaza de un horizonte a otro, acordándome

caso de lo que no tuvo lugar, atravesando a nado mi vida, palpando sus contornos, explorado sus lejanías, dejando que se despliegue el mar de Silfra, eternamente en calma, con sus matices de azul y verde únicos, buceando en esta falla mientras ruga la tempestad de nieve alrededor...

Pierre Elie Mamou

SOGNO BAROCO.

Obras de Monteverdi, Cavalli y otros. ANNE SOFIE VON OTTER, mezzosoprano; SANDRINE PIAU, soprano; SUSANNA SUNDBERG, contralto. ENSEMBLE CAPPELLA MEDITERRANEA. Director: LEONARDO GARCÍA ALARCÓN. NAÏVE V 5286 (Diverdi). 2012. 72'. DDD. **PN**



En su nuevo disco, la mezo-voz sueca Anne Sofie von Otter retorna a un terreno conocido,

el del primer barroco italiano, que cultivó en los 80 y los 90, especialmente de la mano de Gardiner, que la incluyó en un par de proyectos monteverdianos. El contenido del CD se organiza en torno a dos polos: por una parte, el de la ópera veneciana de mediados de siglo en sus dos más brillantes y reconocidos cultivadores (Monteverdi y Cavalli); por otra, el género del lamento, que conduce también a Roma y Nápoles.

El CD se abre con una bella, y muy popular ya hoy, *canzonetta* monteverdiana, *Si dolce è 'l tormento*, que Von Otter canta despojando su voz de la impostación operística, con el tono sencillo y la emisión natural que la pieza exige. Del gran maestro cremonés se incluye también el lamento de Penélope de *Il ritorno d'Ulisse in patria* (en el que colabora la joven contralto sueca Susanna Sundberg) y los dos bellísimos dúos entre Poppea y Nerón, en los que participa la soprano francesa Sandrine Piau. De Cavalli, hay fragmentos instrumentales de su ópera *Elena*, el lamento de *Doriclea* y dos fragmentos de *La Calisto*, incluido el delicioso *Dolcissimi baci*, también con Piau. El salto a Roma es

Paul McCreesh

DE LA MUERTE Y LA BELLEZA

A SONG OF FAREWELL.

Obras de Gibbons, Walton, White, MacMillan, Sheppard, Dove, Morley, Elgar, Howells y Parry. GABRIELI CONSORT. Director: PAUL MCCREESH. SIGNUM SIGCD 281 (Harmonia Mundi). 2009. 76'. DDD. **PN**

Entre manos, el disco quizás más personal y místico de toda la carrera de Paul McCreesh. Un ramillete de obras sacras corales *a cappella*, seleccionadas cuidadosamente de entre la época renacentista, la era victoriana y la música contemporánea inglesas, y con la muerte siempre como núcleo temático central. Así es como se suceden los pares Gibbons y Walton, White y MacMillan o Sheppard y Dove, colocados en este orden para jugar al contraste anacrónico pero también para revelar y subrayar sorprendentes similitudes. He

de destacar el *A Child's Prayer* de James MacMillan, compuesto en homenaje de los dieciséis niños asesinados en un colegio de primaria de Dunblane, en 1996. Siguen las *Funeral Sentences* de Morley, que no podían faltar en este CD sin haber faltado a tantos reyes británicos en sus fastos y fúnebres. Y después, tras una pieza de Elgar y preludiando a otra de Parry, el punto álgido de la antología, no ya por la extensión de su minutaje sino por la incontestable intensidad expresiva que el Gabrieli Consort descuella: me refiero al celeberrimo *Réquiem* de Howells, aquí en la que es posiblemente la mejor de las versiones jamás llevadas al disco. Escribe un ateo, como también lo es McCreesh, o al menos eso da a entender en la entrevista adjunta en el libreto interior. Que suscribe, como también



éste da a entender, que no hace falta creer en almas blancas ascendiendo hacia el cielo mientras escuchas estas maravillas. Sustituí las paredes de una hipotética catedral por los ecos de un soterrado aparcamiento mientras, prosaico yo, limpiaba solitario la basura del interior de mi coche. Alcancé, puedo asegurarles, cierto grado de éxtasis ascético; y no fue solo estético...

Pablo del Pozo

para atender otro lamento, el que Luigi Rossi atribuyó a la reina de Suecia María Leonor de Brandemburgo como consecuencia de la muerte de su esposo, Gustavo Adolfo II, en la batalla de Lützen en 1632, una pieza que parodiaría de forma genial Francesco Provenzale en Nápoles con *Squarciato appena bavea*, en el que la tragedia del original se trufa de ritmos y referencias populares llenos de sarcasmo.

La bella voz de Von Otter se impone en este repertorio por su natural musicalidad, que une a un trabajo exquisito sobre el estilo: la dicción, el matiz ornamental, la flexibilidad de la frase, imprescindibles para triunfar en este repertorio, están cuidados al máximo, bien que resultan más adecuados en unos fragmentos que en otros. Por ejemplo, en el *Lamento* de Luigi Rossi la atmósfera dramática está captada de forma admirable con un trabajo detalladísimo sobre la retórica, que marcan especialmente las disonancias en los términos clave, enfatizadas siempre con propiedad. En cambio, en su paro-

dia napolitana, y pese a que hay un esfuerzo evidente por contrastar secciones, aligerando la voz y utilizando efectos instrumentales en las secciones sarcásticas, no se termina de atrapar el tono hilarante y desmitificador que sostiene la pieza: hay que estar quizá más cerca de la calle y no temer a resultar un punto histriónico, como hacía un magistral y joven Pino de Vittorio hace veinte años con Antonio Florio en el sello Symphonia (un CD que rescató hace unos meses Glossa). En el lamento de Penélope, la voz de la joven Sundberg es demasiado parecida en color a la de su compatriota, pese a lo cual una vez más la expresión resulta de una hondura ideal, como en el de Doriclea, en el que los matices remarcaban el sentimiento doloroso de la protagonista de forma descarnada y lacerante. La flexibilidad de la frase, la *sprezzatura* están admirablemente trabajadas cuando Sandrine Piau, voz solar, limpia, luminosa, se une en los dúos amorosos, que suenan sensuales y líricos, aunque en *Dol-*

cissimi baci el recuerdo de Glenda Simpson y Paul Elliott en un mítico registro del sello Hyperion que tiene ya más de 25 años es inevitable: hay aquí quizá algo más de carnalidad y de peso sonoro; también un acompañamiento más refinado.

Con su Cappella Mediterranea, el argentino Leonardo García Alarcón da soporte a la voz de Von Otter con elegancia, fluidez y variedad en el color, que desde mi punto de vista funciona mejor cuando más oscuro y despojado se muestra. El entendimiento del continuo resulta muy moderno en su estilizado juego improvisatorio y los efectos tímbricos parecen adecuados tanto en la pieza de Provenzale como en la *Sinfonía* de Elena (percusión incluida), aunque para algunos aficionados la presencia de la corneta puede arruinar la sencillez de determinados pasajes, el delicado equilibrio de piezas tan tiernas y encantadoras como *Si dolce è 'l tormento*, por ejemplo.

Pablo J. Vayón

D V D

CRÍTICAS de la A a la Z

CATÁN:

Il postino. PLÁCIDO DOMINGO (Neruda), CHARLES CASTRONOVO (Mario), AMANDA SQUITIERI (Beatrice), CRISTINA GALLARDO-DOMÁS (Matilde), NANCY FABIOLA HERRERA (Donna Rosa), VLADIMIR CHERNOV (Giorgio). CORO Y ORQUESTA DE LA ÓPERA DE LOS ANGELES. Director musical: RON DANIELS. Escenografía: RICARDO HERNÁNDEZ. Director de vídeo: BRIAN LARGE. SONY 88691919709 (Sony-BMG). 2010. 144'. **PN**



Plácido Domingo se ha encargado de difundir óperas en castellano y hasta de promover su composición. Los aciertos quedan en otra cuenta, si pensamos en Moncayo, Penella, Moreno Torroba, García Abril y esta del mejicano Daniel Catán, basada en un relato de Antonio Skármeta menos conocido que el film de Michael Radford. En efecto, la música de Catán es casi imperceptible, chata y monótona y se vale de un texto muy difícilmente apto para la ópera. El director de orquesta cumple el esfuerzo de hacerse oír. Escuchar es excesivo.

Lo hazañoso de esta noche captada en vivo es el trabajo de un suntuoso reparto. Plácido Domingo, cansa decirlo, es incapaz de poner en pie a cualquier personaje, incluso a un Neruda bonachón, que no bebe, viste elegantemente y ama a los desposeídos. Pero la revelación es Castronovo, que hace de su carterero un dechado de gran comediante, encantador, gracioso, hondo en los momentos serios y de bella voz con dicción impecable y línea higiénica.

Beatrice lo acompaña con simpatía popular y seducción italiana. Matilde es elegante, señorial y gran soprano. Los demás resultan un auténtico lujo. En fin, dignidad y brillo al servicio de una empresa —digámoslo suavemente— conjetural.

Blas Matamoro

GOUNOD:

Roméo et Juliette. STEFANO SECCO (Roméo), NINO MACHAIDZE (Juliette), KÉTEVAN KEMOKLIDZE (Stéphano), GIORGIO GIUSEPPINI (Frère Laurent), ARTHUR RUCINSKI (Mercutio). CORO, ORQUESTA Y CUERPO DE BAILLE DE LA ARENA DE VERONA. Director musical: FABIO MASTRANGOLO. Director de escena: FRANCESCO MICHELLI. Director de vídeo: ANDY SOMMER. 2 DVD BELAIR (Harmonia Mundi). 2011. 177'. **PN**



La historia de los amantes de Verona, en su lugar de origen y desarrollo, en uno de los festivales veraniegos de mayor popularidad, se ofrece en una representación insólita según la costumbre del lugar, pues la comedia musical (aunque cortan el añadido posterior del ballet, hay quien se pasa bastante tiempo bailando en escena) y el teatro del absurdo parecen convenir en el mismo disparate. El montaje parece hecho mano a mano entre Christof Loy y Peter Konwitschny, con toques a lo Calixto Bieito (Mercutio meando); el vestuario puede asociarse a Gaudier y Lady Gaga, posiblemente fumados, con adornos florales a lo Ruiz de la Prada; el atrezzo puede que sea prestado por el departamento de producción de aquellas catastróficas películas futuristas de Mel Gibson (*Mad Max*). Con tales ingredientes, el asunto de Shakespeare se difumina y la música de Gounod suena incongruente. Mastrangelo dirige con armonía y reverencia y hace sonar bien a la orquesta y coro de la Arena. Secco cantante cuidadoso y de intenciones y matices bien reconocibles, aunque hay partes en que se le escucha algo fatigado o inseguro (el aria, por ejemplo), nos anima al menos a que sigamos el espectáculo sólo con los oídos; Machaidze, una Juliette conocida ya, gracias a que junto a Villazón sustituyó en Salzburgo a la Netrebko (DVD de DG, 2008), no está ni peor ni mejor que en aquella aprovechada ocasión que supuso su despegue profesional. Tiene agradables medios, los sabe utilizar y su figura puede evocarnos mejor que otras colegas a la heroína veronesa. En el resto del equipo, hay de todo: del flojo Capulet de Manrico Signorini a los competentes Tybalt (Jean-François Borras) y Mercutio (Artur Rucinski) quien beneficia y se beneficia de su relato de la reina Mab. Kemoklidze tiene interesante voz y canta muy bien su irónica balada del acto III.

Fernando Fraga

KAGEL:

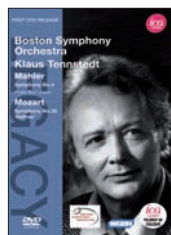
Süden. ENSEMBLE SÜDEN. DIVERTIMENTO ENSEMBLE. FILARMÓNICA DE BUENOS AIRES. Director: ARTURO DIEMECKE. Director de vídeo: GASTÓN SOLNICKI. KAIROS 0013172KAI (Diverdi). 2006. 67'. **DDD. PN**



Con el título de *Süden* (tomado de una de las secciones de las *Stücke der Windrose*), el sello Kairos presenta un

reportaje sobre la primera estancia de Mauricio Kagel en Buenos Aires cuarenta años después de su marcha a Europa. En efecto, el músico nacido en Argentina en 1931, permaneció todo este tiempo en Alemania, el país que lo acogió y donde forjó una carrera dominada por la investigación sobre la materia sonora en la que nunca perdería el sentido del humor ni del espectáculo. El cineasta Gastón Solnicki aprovecha la estancia de Kagel en Argentina para trazar un sencillo retrato del músico, a quien vemos en los ensayos de algunas de las obras que conformaban el programa que los músicos bonaerenses pensaron como homenaje al maestro. El Teatro Colón se vistió de gala en aquella sesión de diciembre de 2006 para acoger un puñado de obras que definen el carácter multidisciplinar del músico, que quedó de manifiesto en la especie de intervención o *performance* que protagonizaron 111 ciclistas recorriendo las calles adyacentes al teatro al tiempo que emitían una amplia gama de ruidos. La pieza se titulaba *Eine brise*, y es la única del programa que aquí se ofrece íntegra, pues del resto solamente nos es dado ver algunos ensayos, de entre los cuales, el más exhaustivo es el de *Den 24. XII, 1931*, que es una obra casi autorreferencial, pues aquí Kagel quiere hacer un comentario acerca de los acontecimientos que movían al mundo en aquel día de 1931, el año en que nació. El aficionado a la obra de Kagel se sentirá decepcionado, sin embargo, ante la parquedad de piezas que aquí se muestran y ante el tono poco riguroso que tiene todo el conjunto, como si Solnicki, el director del vídeo, no hubiera dispuesto de suficientes cámaras para hacer una realización más ágil. En los cortes de una entrevista con el músico, solamente escuchamos a Kagel hablando de los problemas de recepción de la música moderna, pero nunca cita su propia aportación. Y en cuanto al estilo, hay una sobreabundancia de primeros planos.

Francisco Ramos

MOZART:**Sinfonía nº 35, "Haffner".****MAHLER: Sinfonía nº 4.** PHYLLIS BRYN-JULSON, soprano. SINFÓNICA DE BOSTON. Director: KLAUS TENNSTEDT. ICA 5072 (Ferysa). 1977. 78'. **PN**

Mozart estu-
pendo y
Mahler con-
vencional,
una decep-
ción tratán-
dose de un
director de la
calidad de
Tennstedt (le
recordamos una
Cuarta de Mah-
ler sensacional
con una orquesta
de radio —Profil—
a años luz de
ésta). Ni la soprano,
que se limita a
solfear adecuadamente,
ni la filmación ni el
sonido ayudan, y
dado cómo están las
cosas lo mejor que
pueden hacer es
pasar de largo. Una
pena.

Enrique Pérez Adrián

RECITALES**LARS VOGT.** Pianista.

Obras de Janáček, Schubert, Beethoven, Brahms, Mozart y Chopin. ORQUESTA DEL FESTIVAL DE VERBIER. Director: GÁBOR TAKÁCS-NAGY. Directores de vídeo: PIERRE-MARTIN JUBAN, ANAÏS SPIRO. IDÉALE AUDIENCE 3079818 (Ferysa). 2011. 75'. **PN**



Este DVD incluye los dos recitales de Lars Vogt en el Festival de Verbier de 2011, donde el alemán interpretó obras de Janáček, Schubert, Beethoven, Chopin, Brahms y Mozart. A tenor de lo visionado y escuchado también en otras ocasiones, estamos ante un pianista extremadamente sensible y sencillo en su forma de hacer: sus interpretaciones son mucho más que solventes y satisfactorias. Su técnica natural posibilita un encuentro con la música sin afectaciones ni amaneramientos, y su enfoque, que huye siempre de la especulación y de lo artificioso, es sincero y maduro, noble y respetuoso con la partitura. Vogt representa a esa clase de intérpretes cuya fijación es la de transmitir la música lo más objetivamente posible y consecuencia de ello son unas ver-

siones que rebosan placidez (a pesar, todo hay que decirlo, de su debilidad por acelerar la mayoría de los *tempi* de las obras) y elegancia, buen gusto y depuración emocional. Si tuviéramos que destacar algún aspecto de este intérprete sería éste, su buen *savoir-fair* con cada uno de los compositores que interpreta, si bien es cierto que posee indiscutiblemente un sello personal, también lo es que se adapta a cada estilo de forma diferente. Su *En la niebla* de Janáček, incuestionablemente sutil, "líquido" e impresionista en esencia, destaca por un mundo sonoro especialmente trabajado, su economía de gestos ayuda a la creación sonora sin estridencias donde priman la calidez y el esmero: Vogt destila en todo momento un sonido envolvente y amoroso. En la *Sonata D. 894* de Schubert alcanza la excelencia con un discurso sumamente pulcro y selecto; aquí su debilidad por sumar décimas de velocidad a los *tempi* no es tan evidente y la música respira calma y sosiego. Su Schubert tiene fuerza y expande exquisitez, al tiempo que cuida los detalles con fidelidad hacia el texto y finura estilística. De su romanticismo soñador emanan simpleza y candor, pureza y trascendencia en forma de quimera. El *Op. 111* de Beethoven de entrada parece lo menos favorecido: falta fuerza y dramatismo, tal vez garra y más amplitud sonora. Pero tras los primeros compases aparece un Beethoven que disputa una enorme lucha interior, bajo un siempre cuidadísimo sonido, se debaten las emociones más contrastadas. Vogt presenta pues una interpretación contenida pero vital, llena de vibración y sensibilidad, íntima, cuyas palpitaciones rinden homenaje a una de las obras más importantes de la literatura pianística de todos los tiempos. El concierto interpretado en el segundo recital es una auténtica manifestación artística festiva: Gábor Takács-Nagy al frente de la Verbier Festival Chamber Orchestra (la formación es excelente) y Lars Vogt plasman un *Concierto nº 16* de Mozart chispeante y dinámico, por momentos humorístico y vibrante. Solista y orquesta, compenetrados en esencia, iluminan un Mozart contrastado y muy articulado, donde sobresalen el buen gusto y el carácter luminoso de la partitura.

Emili Blasco

IGOR STRAVINSKY**LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA**

Decca celebra el centenario del estreno del ballet *La consagración de la primavera* en París el 29 de mayo de 1913, considerado el acontecimiento más importante de la música clásica del siglo XX.



VERSIONES DE MONTEUX, DORATI, CHAILLY, BOULEZ, GERGIEV, SALONEN

4CDS



INCLUYE LAS 38 VERSIONES DISPONIBLES EN EL CATÁLOGO DE DECCA, DEUTSCHE GRAMMOPHON Y PHILIPS. VERSIONES DE MONTEUX, DORATI, CHAILLY, BOULEZ, GERGIEV, SALONEN, VAN BEINUM, FRICSAY, DAVIS, ABBADO, ETC.

20CDS



www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

También disponible en formato digital: www.universalclasico.es

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS

- Arias para Guadagni.** Obras de Haendel, Hasse y otros. Davies/Cohen. Hyperion.. 72
- Bach:** *Fantasia cromática y fuga.* Prego. Verso.. 52
- Bartók:** *Sonata para violín solo.* Zalai. Brilliant.. 52
- Beethoven:** *Conciertos y Sonatas.* Serkin/Ormandy. RCA. 51
— *Cuartetos.* Tokio. RCA. . 51
— *Trío nº 7.* Varios. 44
- Bizet:** *Carmen.* Kozena, Kaufmann, Smorignas/Rattle. EMI.. 52
- Bononcini:** *Messa a cinque.* Alessandrini. Naïve.. . . . 53
- Brahms:** *Concierto para violín.* Capuçon/Harding. Virgin. 54
— *Lieder.* Vol. 4. Holl/Johnson. Hyperion.. 53
- Bruckner:** *Sinfonía 4.* Celibidache. Arthaus.. 48
— *Sinfonía 7.* Celibidache. Euroarts.. 48
Sinfonía 9. Celibidache. Arthaus.. 48
- Cabezón:** *Obras de música.* Astronio. Brilliant. 53
- Cage:** *As it is.* Lubimov. ECM. 54
- Casella:** *Concierto para orquesta.* Nosedá. Chandos. 54
- Catán:** *Postino.* Domingo, Castonovo, Squitieri/ Daniels. Sony. 76
- Cherubini:** *Arias y oberturas.* Schiavo/Ipata. Hyperion. . 54
- Chopin:** *Estudios.* Lang. Sony. 55
— *Preludios.* Pollini. DG.. 55
- Codex Calixtinus.** Virumbrales. Sony.. 73
- Cordero:** *Concierto festivo.* Romero. Naxos.. 55
- Debussy:** *Preludios.* Lubimov. ECM. 56
- Dramma.** Arias de De Majo, Porpora y otros. Kermes/ Longo. Sony. 73
- Enescu:** *Tríos.* Khourdoian/ Buruiana/ Dobresco. Zig-Zag. 56
- Fiesta de Pascua en Piazza Navona.** Obras de Giovannelli, Kerle y otros. Recasens. Lauda. 73
- Galuppi:** *Sonatas.* Accademia Vivaldiana. Newton. 50
- Gluck:** *Orfeo y Euridice.* Rachvelishvili, Alberola/ Nikolic. Cmajor. 49
- Górecki:** *Concierto-Cantata.* Wincenc/Wit. Naxos.. . . . 56
- Gounod:** *Roméo et Juliette.* Secco, Machaidze, Giuseppini/Mastrangelo. Belair.. . 76
- Grundman:** *Bocetos.* Brodsky. Non Profit Music.. 56
- Gubaidulina:** *Música de cámara con contrabajo.* Heinze. Neos. 57
- Haendel:** *Saúl.* Purves, Connolly, Murray/Christophers. Coro. 58
- Harty:** *Cuartetos 1, 2.* Goldner. Hyperion. 58
- Haydn:** *Creación.* Forsythe, Jameson, Deas/Pearlman. Linn. 58
— *Sinfonías de Londres.* Bernstein. RCA. 51
— *Sonatas para piano.* Vol. III. Hamelin. Hyperion.. . . . 58
- Heggie:** *Dead man walking.* DiDonato, Cutlip, Von Stade/Summers. Virgin.. . . . 59
- Humet:** *Niwa.* Collon. Neu. 58
— *Música del no ésser.* Valdivieso. Tritó. 58
- Hunt Lieberson, Lorraine.** Soprano. McGegan. Harmonia Mundi.. 72
- Kabalevski:** *Conciertos para piano 1-4.* Korstick/Francis. CPO. 59
- Kagel:** *Süden.* Diemecke. Kairos. 76
- Kellner:** *Piezas para laúd.* Moreno. Glossa. 60
- Legrenzi:** *Sonatas.* Marcon. Newton.. 50
- Locatelli.** *Caprichos.* Baldini. Newton.. 50
- Maderna:** *Obras para orquesta.* Vol. 4. Tamayo. Neos.. 60
- Mahler:** *Sinfonía 9.* Gergiev. LSO. 60
- Mancini:** *Conciertos para flauta.* Marti/ Perrone. Brilliant. 60
- Marcello:** *Sonatas para flauta.* Trío Legrenzi. Newton. . . 50
- Marchand:** *Piezas para clave.* Rousset. Ambronay.. . . . 60
- Martínez:** *Concierto para clave.* Paraschivescu. Deutsche H. Mundi. 61
- Mendelssohn:** *Elías.* Joshua, Connolly, Murray/ McCreesh. Signum. 61
- Messiaen:** *Sinfonía Turangalila.* Mena. Hyperion. 62
- Monarcha.** *Música hispánica del siglo XVII.* Cordevento. Brilliant.. 73
- Mozart:** *Conciertos para piano 9, 21.* Uchida. Decca. . . . 62
— *Conciertos para piano 12, 26.* Zacharias. MDG. 62
— *Misa K. 337.* Russell, Markeby, Oxley/Carwood. Hyperion.. 63
— *Sinfonía 35.* Tennstedt. ICA. 76
- Música sacra veneciana.** Obras de Cavalli, Monteverdi y otros. Varios. Newton.. . . . 50
- Nyman:** *Michael Nyman.* Parker. MN. 64
- Pasión y resurrección.** Stile Antico. Harmonia Mundi. 73
- Prokofiev:** *Concierto para violín 2.* Jansen/Jurowski. Decca.. 64
— *Sarcasmos.* El Bacha. Mirare.. 63
- Puccini:** *Suor Angelica.* Opolais, Braun, Erdmann/Nelsons. Orfeo.. 64
- Ravel:** *Obras completas para piano.* Ader. Fuga Libera.. 65
- Reliquie di Roma.** Obras de Rossi, Marazzoli y otros. Headley. Nimbus. 74
- Revolución del vals.** Obras de Mozart, Strauss y Lanner. Harnoncourt. Sony. 74
- Roussel:** *Obra completa para piano.* Torquati. Brilliant.. 66
- Sammartini:** *Sinfonías.* Rossi Lürig. Brilliant. 66
- Scarlatti:** *Vivi felice.* Ares. Pan. 65
- Schubert:** *Cuartetos 13-15.* Artemis. Virgin. 66
— *Quinteto D. 956.* Arcanto/ Marron. Harmonia Mundi. 66
- Schumann:** *Concierto para violín.* Marwood/Boyd. Hyperion.. 67
- Sévérac:** *Música para piano.* Vol. 2. Masó. Naxos. 68
- Silfra.** Obras de Brousseau. Hahn/Hauschka. DG. . . . 74
- Smetana:** *Mi patria.* Maticic. Orfeo. 68
— *Novia vendida.* Buresová, Juhás, Benci/Belohlávek. Harmonia Mundi. 68
- Sogno barocco.** Obras de Monteverdi, Cavalli y otros. Otter, Piau/García Alarcón. Naïve. 75
- Solti, Georg.** Director. Obras de Mozart, Verdi y otros. Decca.. 46
- Song of farewell.** Obras de Gibbons, Walton y otros. McCreesh. Signum. 75
- Stoltzman, Richard.** Clarinetista. Obras de Brahms, Weber y otros. RCA. 51
- Strauss:** *Cuatro últimos Lieder.* Schwanewilms/ Stenz. Orfeo. 69
- Sweelinck:** *Obras corales.* Philips y otros. Etcetera. . . . 69
- Telemann:** *Germanicus.* Stahn, Scholl, Berndt/Schwarz. CPO. 69
- Verdi:** *Nabucco.* Nucci, Ribeiro, Zanellato/Mariotti. Cmajor.. 49
— *Oberto.* Sartori, Sassu, Parodi/Allemandi. Cmajor. 49
— *Un giorno di regno.* Loconsolo, Porta, Antonazzi/Renzetti. Cmajor.. 49
- Vieuxtemps:** *Conciertos para violín 1, 2.* Hanslip/Brabbins. Hyperion. 69
- Vivaldi:** *Conciertos para violín.* Minasi. Naïve. 70
— *New Discoveries II.* Hallenberg, Kossenko/Sardelli. Naïve.. 70
- Vogt, Lars.** Pianista. Obras de Janáček, Schubert y otros. Idéale Audience. 76
- Wagner:** *Lohengrin.* Vogt, Dash, Groissbäck/Janowski. Pentatone. 70
- Weber:** *Cazador furtivo.* Faulhaber, Trötschel, Beilke/ Kempe. Profil. 70
- Weinberg:** *Sinfonía 6.* Lande. Naxos.. 72



**CLAUDE
DEBUSSY**
1862-2012

DISCUSIONES SOBRE CLAUDIO

Debussy: un peligro. ¿Debussy? Qué peligro, amigo mío. Sin dárselas de vanguardista, sin adoptar poses malditas, él el verdadero culpable, el auténtico enemigo. En él flaquea eso que para nosotros ha sido siempre la base de todo, lo que sustentaba el discurso sonoro, cualquier discurso sonoro: la permanente tensión consonancia-disonancia. Su discurso sonoro nos engaña: busca el descanso tonal, pero lo defrauda de manera sistemática. ¿Siempre? Acaso no siempre. A partir de cierto momento, el cualquier caso. Mire usted las superposiciones que trata de imponer este delincuente armónico: en sus superposiciones no hay un dominio ni de lo consonante ni lo disonante... Ya me dirá usted.

¿Conoce usted su ópera *Pelléas et Mélisande*? Es un discurso sonoro de tres horas totalmente informe. ¿Por qué? Porque la ópera ha sido siempre tensión, lo difícil era crear tensión. Ahí tiene usted a Wagner. Pero este antiguo wagneriano ahora se las da de contrario a Wagner y critica Bayreuth, sus pompas y sus obras. Para ese tal Debussy, no, según él una tensión permanente sería algo demasiado artificial. Pero, señor mío, ¿es que acaso la ópera es una cosa natural? ¿Esa renuncia a la tensión, ese cantáble decaído de manera permanente no es una confesión de impotencia? Con todo esto, no sé si se da usted cuenta de que el auténtico peligro si cunde el ejemplo de este compositor (o lo que sea) es la disolución de la armonía tal y como la entendemos hasta ahora. ¿Ahora? Sí: pongamos, en 1913. Se acaba de estrenar un ballet absurdo de Nijinski con música de Debussy, *Jeux*. Ahí veo un auténtico peligro. En esa obra y en otras anteriores, para orquesta o para piano, ese cada vez menos joven Debussy (buen pianista, lo admito, pero nada extraordinario) se empeña en una absurda separación y asimetría de línea y acompañamiento (escuche usted sus *mélodies*, si las soporta, o sus *Preludios* para piano). Se las da de renovador, y pretende hacernos creer que domina el color orquestal, y lo que hace es empastar instrumentos de manera extravagante. Un original, ¿sabe usted? ¿Quiere eso decir “mejor”, “novedoso”, que “descubre mundos nuevos”, como aseguran sus amigos? Me permito dudarle. Ahí tienen: violines *divisi*, arpa, celesta, triángulo, qué sé yo, como si el oído humano pudiera percibir eso así como así. O los timbres puros y concluyentes: flauta-oboe-corno inglés: esto me parece bastante más obvio y menos interesante aún: las maderas tocan como buenos compañeros de clase, bah. ¿Y qué me dice de eso que sus partidarios llaman “indeterminación rítmica”? Es ni más ni menos que la disolución de la métrica. De nuevo: tal como la entendemos hasta ahora. Pero si disuelve los temas y no los desarrolla (es proverbial su incapacidad de desarrollo, ahí lo he cazado), por qué no iba a defraudar la métrica, el ritmo propuesto, que de pronto se evapora y nos deja con un pie en el aire.

Disculpen esta introducción. Era el filisteo que todos necesitamos enfrente. Para refutarlo, más que nada. Pero no sólo para eso. También para comprender que algo fundamental sucede a partir de Debussy, cuyas obras de madurez consiguen esa sonoridad que va a afectar a todas las sensibilidades desde esos años anteriores a la gran guerra: la ópera *Pelléas et Mélisande*, las obras orquestales *La mer* o *Images*, los *Preludios* y los *Estudios para piano* (éstos parecían el inicio de algo que nos iba a llevar más lejos todavía: caramba).



Mary Garden interpretando a Mélisande en *Pelléas et Mélisande*, 1908

Esta otra manera de oír

La verdad es que si hoy oímos como lo hacemos es sobre todo gracias a Debussy. Sobre todo: es decir, no exclusivamente. Sobre todo: es decir, hay que buscar en su obra, en especial en su obra de mayor madurez y antes de su obra final, los elementos de eso que hoy tenemos más o menos asimilado y que nos permite oír como lo hacemos. Hay que buscarlo sobre todo entre el *Fauno* y los dos cuadernos de *Preludios* para piano. En buena medida, está ya en el *Cuarteto de cuerda* (misteriosamente considerado “op. 10”: no hay ninguna otra obra de Debussy con número de opus) y hasta en las páginas de la inconclusa ópera *Rodrigue et Ximène* (Ay, Debussy y la escena: numerosos proyectos de ópera durante toda su vida, pero sólo uno concluido, *Pelléas et Mélisande*. ¿Le parece a usted poco?, dirán muchos). Pero Debussy no es de esos compositores que son ya él mismo desde el principio, sino que se van formando en carácter, en estilo.

¿Cuál es la aportación de Debussy a la historia de la música? Escribe Harry Halbreich que “con justicia saludamos en él al creador de una noción nueva del tiempo en música. Su sentido de la forma y del espacio se vinculan estrechamente al tiempo. Mucho más aún que por los ele-



obra de 18 o 19 minutos que nació como ballet: esto también sorprende hoy al oír esta página insuperable, plenamente aceptada y que por su índole nunca será popular. Las variaciones de Debussy en una obra como *Juegos*, y en otras muchas, no son temáticas. Afectan a las gamas dinámicas: en esta obra partimos de un pianissimo para llegar a un fortissimo inmediatamente antes del final, pero esas gamas aumentan y disminuyen de tal manera que no nos damos cuenta de que, en rigor, *Juegos* constituye un *crescendo*.

A lo que afectan, también, es a la tímbrica, porque la orquesta de Debussy, como la de Ravel, es algo muy distinto a lo que se conocía hasta ese momento. Por eso el público de hoy, a pesar de haber asimilado tanto Debussy y tantas influencias de Debussy incluso en la música cinematográfica, publicitaria y comercial, siente todavía cierta inquietud ante el Debussy más exigente. Después de todo, en las salas de conciertos se han instalado hace tiempo un repertorio muy concreto que va desde el clasicismo vienés hasta Mahler, y que admite como habituales tan sólo ciertos títulos posteriores. Y con el nivel de conciencia del público medio, la aportación de Debussy sigue sien-

mentos en cualquier caso genialmente nuevos de su lenguaje musical, es ahí donde abrió una nueva era de la música y fecundó toda nuestra época”.

En ocasiones se ha dicho que la música de Debussy, compuesta de pequeños temas al margen de que la secuencia sea más o menos amplia, es una de las formas que adopta la variación constante. Gran error (que no sé si persiste), puesto que Debussy detestaba al menos dos cosas: la modulación y la variación. Sencillamente, porque su discurso pretendía exactamente lo contrario que el discurso sinfónico vigente.

Es lógico que en Debussy se dé con preferencia la pequeña forma, pero, además de esa obra grandiosa que es *Pelléas et Mélisande*, ahí están las principales obras orquestales como muestra de que no se atiene tan sólo a miniaturas. El Debussy quintaesenciado es tal vez el de las piezas pianísticas, aunque en ellas falte un elemento esencial suyo, la especial tímbrica, que se une con una nueva idea de armonía: color y armonía se funden en una sola cosa, a modo de tesis y antítesis, para conseguir un fruto sonoro de orden superior, o al menos desconocido hasta el momento.

Debussy no somete el tema a variaciones, sino que crea un tema detrás de otro, lo que obliga a renunciar a las tradicionales forma variaciones o forma sonata, pero eso no quiere decir que Debussy componga constantemente rapsodias —aunque su pensamiento es muy rapsódico— ni rondós, ni que evite la repetición como tenderán a hacerlo más tarde los vieneses. Es, en cambio, muy justo que señalemos en Webern influencias “espirituales” de Debussy, como hay que señalarlas en Pierre Boulez y en determinadas tentativas del serialismo integral. Ahora bien: lejos de mí responsabilizar a Debussy de los excesos de este abuso-escuela.

Temas sin variaciones: *Juegos* y la orquesta

Al hacernos renunciar a esa manera de entender el discurso musical Debussy nos enseña a escuchar de otro modo, y a pesar de que han transcurrido cien años desde el estreno de una pieza orquestal como *Juegos* sentimos esa desazón ante la fluidez de motivos engarzados de esa partitura. Herbert Eimert distinguió nada menos que veintitrés motivos en esta

algo nuevo a los noventa y dos años de la muerte del compositor.

Debussy tuvo vocación teatral, operística, desde luego. Y compuso obras para Diaghilev, como esta maravilla que es *Juegos*. Ahora bien, no puede decirse que esta música exquisita sea muy adecuada para el teatro. Es muy probable que, a pesar de obras maestras como *Juegos*, el teatro no sea el medio más adecuado para lo exquisito, lo sutil, lo renovador, lo sugerente, lo no explícito. Salvo que estemos en un medio especialmente acogedor y la cosa vaya acompañada de algo escandaloso: *La consagración de la primavera*, que se estrenó días después en el Théâtre des Champs Élysées y que motivó una gloriosa batahola.

Todas las miniaturas de Debussy tenían un título que hacía referencia a un objeto, una figura, un paisaje, una persona, un personaje, exteriores a la música. ¿Quiere esto decir que la música de Debussy es “música de programa”, música descriptiva, música sugerente? Quien busque equivalentes o acercamientos entre el mundo sonoro de Debussy y los títulos de sus obras puede quedar defraudado. Hay, eso sí, una posibilidad de equivalencia ideal que está al margen de la identificación, y que consiste, sobre todo en que si esta música no es reflejo o imagen de la naturaleza, sí es ella misma naturaleza por otros medios; es su equivalente hecho tiempo quintaesenciado. Podríamos llamarlo *realismo*: realismo en el sentido de que la obra de Debussy es una realidad/naturaleza, no una impresión o una interpretación. La música sería sentimiento de lo que en la naturaleza no se ve, no sentimentalismo y mucho menos arrebatado.

De todo esto es fácil deducir la imperiosa necesidad de la pequeña forma, o de pequeñas formas engarzadas en una secuencia que casi nunca es demasiado dilatada: por estatismo, atmósfera, ausencia de dramatismo, por renuncia a la modulación, por suspensión de las nociones de consonancia o disonancia. Nunca se insistirá bastante: en la obra de este compositor de vocación teatral hay como constante y como esencia una auténtica *ausencia de dramatismo*. En Debussy no hay lucha entre temas, como no hay referencias de lucha, puesto que el acontecer es estático y el *tempo* nunca es humano. Podríamos hablar de *música deshumanizada*.

zada, en el sentido de Ortega. Después del siglo romántico, con tantas emociones, tensiones, llantos, subjetivismos, Ortega supo percibir el sentido de las nuevas estéticas: el arte deshumanizado. Porque, caramba, ya está bien. Comparemos *El Mar* de Debussy con cualquiera de los fenómenos naturales descritos por la música del siglo XIX en los que entran juegos de olas, vientos, tempestades, el mar que ruga, el viento que es trasunto o traducción del estado de ánimo de los personajes o del dramatismo de la situación. En Debussy no hay nunca historia, no hay nunca reflejo. La obra o la pequeña pieza comienza porque empieza a sonar, pero proviene quién sabe de qué lugar, y se dirige no sabemos dónde.

En este sentido, Debussy le debe mucho a algunos compositores del siglo XIX. Como Chopin o como Schumann, cultiva la pequeña forma engarzada en series, que es uno de los inventos más hermosos y más fructíferos de todo el siglo romántico. Como Liszt, lleva el piano a sonoridades hasta ese momento inauditas donde se bordea la ausencia de tema o se multiplican temas mínimos para dar una sensación de pluralidad, de multiplicidad, de orden al margen del orden convencional.

¿Hay una ópera menos convencionalmente operística que *Pelléas et Mélisande*? ¿Hay algo menos dramático, hay personajes que sean menos personajes que esos seres que recitan de manera contenida y bajo cuyos ariosos fluye una orquesta tan antiverdiana como antipucciniana, tan afirmativamente varia en su pluralidad temática, dinámica y tímbrica, tan sin concesiones a la hora de conmovernos, de reconocernos, de identificarnos, que nunca nos concede la paz que da lo patético o la tranquilidad que procura la repetición?

Si quisiera hablarles de *Juegos* apenas podría hacer otra cosa que contarles el argumento de esa bola de tenis que aparece en escena sola, de ese muchacho que parece seguirla, de esas dos chicas que siguen al muchacho y se ponen celosas porque unas veces prefiere a una y otras veces a la otra, para desaparecer los tres, asustados porque de repente aparece una segunda bola de tenis y su juego se interrumpe. Apenas podría más que hacer el esfuerzo de señalarles tema por tema, si es que en eso hay acuerdo, y lo que el propio Debussy llamaba “sutiles vínculos entre episodios”. Tendríamos que oír íntegro el ballet. Pero ya sugeríamos que al cabo de cien años *Juegos* es cualquier cosa menos un ballet. Pero la música más profunda y refinada de este compositor está ahí, en una obra que pasó inadvertida en mayo de 1913 y que se olvidó casi por completo cuando quince días después se organizaba el escándalo de *La consagración*.

***Pelléas y Mélisande* revuelve la casa operística del siglo que comienza**

Debussy a Ernest Guiraud, su antiguo profesor, en 1899 (tiene 27 años y aún no sabe nada de Maeterlinck): “No me siento tentado a imitar lo que admiro en Wagner. Lo que yo concibo es otra forma dramática: en ella, la música comienza donde la palabra es impotente para expresar; la música está escrita para lo inexpresable; querría que pareciera salir de la sombra y que por momentos se volviera a ella; que siempre fuese una personita discreta”. Guiraud le pregunta quién puede escribir un libreto para él que esté conforme a esa estética. Responde Debussy: “El que al decir las cosas a medias me permita añadir mi sueño al suyo; el que conciba personajes cuya historia y cuyo techo no sean de ningún tiempo ni de ningún lugar; que no me imponga despóticamente escenas obligatorias y me dije libre aquí y allá de tener más arte que él y de que le dé un toque final a su obra”¹. Esto lo dijo, se supone, al final de la década de 1880. En la siguiente, lo seguirá en parte, en buena medida, si queremos, pero no por completo. La década de 1890 es



Maurice Maeterlinck

para Debussy la de un itinerario: de no ser prácticamente nadie (un músico muy prometedor, en el mejor de los casos) a ser el compositor de la ópera *Pelléas et Mélisande*. En 1893, Debussy asiste a una representación de *Pelléas et Mélisande*, pieza teatral de Maurice Maeterlinck, que provoca un gran interés minoritario (pero no olvidemos que el dramaturgo de éxito del momento es Edmond Rostand, con su *Cyrano*, sus *Romanesques* o su *Aiglon*). En estos momentos lleva compuesta una buena parte *Rodrigue et Chimène*, con libreto de Catulle Mendès. Así que abandona esta composición sin importarle gran cosa, según parece. Y, en efecto, cuando Debussy estrena esta obra en abril de 1902, se convierte real y verdaderamente en Debussy. Hasta ese momento, es sobre todo el compositor del *Prélude à l'après-midi d'un faune* y de la primera versión de los *Nocurnos* para orquesta, también del *Cuarteto* y de un buen puñado de canciones (Villiers, Verlaine, Banville, Gautier, Paul Bourget, Mallarmé, Baudelaire, Pierre Louÿs). Todavía no es el compositor de las grandes series pianísticas: *Estampes*, *Images I & II*, *Préludes I & II*, *Études*. Y en orquesta faltan *La mer*, *Images*, *Jeux*.

Podemos leer testimonios de la época sobre aquellas escasas representaciones de *Pelléas et Mélisande* dirigidas por Aurélien Lugné-Poe (Bouffes Parisiens, mayo de 1893). Lugné-Poe es uno de los grandes nombres de la dirección teatral, que está imponiéndose, cambiando, haciendo del teatro algo distinto a lo conocido hasta entonces. Debían de tener algo muy mágico aquellas funciones a partir de una escasa iluminación, el desplazamiento de las candilejas y las diablitas, los velos de gasa que cubrían la escena de manera que se conseguía un efecto onírico y de ultratumba. Esto significa en teatro un alejamiento deliberado del realismo y una inspiración en el simbolismo pictórico y hasta en el clima de los lienzos de los prerrafaelistas británicos. Y signifi-

cará en la recreación musical de Debussy que es el simbolismo y no el impresionismo lo que está más cerca de su estética, por mucho que nos empeñemos en que las transgresiones armónicas de Debussy son trasunto o equivalente de la disolución del dibujo y la supremacía de la luz propias del impresionismo (que, por cierto, ya ha cumplido ampliamente en 1902 su función histórica, aunque siga vivo). De un golpe, Debussy se aleja del drama wagneriano y también del melodrama que se pretende verista, realista, algo así, con ejemplos de éxitos en la propia Francia como la reciente *Louise*, de Charpentier.

Maurice Maeterlinck (1862-1949) significa simbolismo y todo lo que el simbolismo arrastra como iconografía y condición. En *Pelléas et Mélisande*, en la atmósfera mortífera del viejo castillo, hay un intemporalidad esencial, pero en sus referencias hay arturismo, medievalismo, torreones, Tintagel... Hay *Tristán*, hay *Parsifal*. Toda esa atmósfera será más intensa en Debussy que en Wagner, acaso porque Debussy no tiene nada semejante al *Anillo* ni a los *Maestros cantores*. Ni el *Pelléas* de Maeterlinck ni el de Debussy surgen de la nada: además de simbolistas como Moreau, Puvis de Chavannes, Odilon Redon o los pintores de los Salones Rosacruces, como Carlos Schwabe; además de los prerrafaelistas como Rosetti, Milais, Holman Hunt, Ruskin, Ford Madox Brown, Burne-Jones; se ha forjado toda una tradición de la decadencia, de lo enfermizo, que proviene de Baudelaire, que se dirige inexorable hacia Mallarmé (que inspiró a Debussy, a Ravel y a muchos otros, pese a su hermetismo, o a causa de él), que ofrece morbosos guiños con alguno de los relatos decadentes de Villiers de l'Isle Adam (Axël) o los decadentísimos de Huysmans, con la Herodías de Flaubert. Si palpita Baudelaire, el profeta, ahí está oculto Edgar Allan Poe, el profetizado: Debussy casi termina otra ópera, *La chûte de la Maison Usher*, basada en el conocido relato del norteamericano; y emprendió otra del mismo centón, *Le diable dans le beffroi* (El diablo en el campanario).

Si contamos el argumento de esta ópera, no deja de ser un triángulo: un matrimonio y un joven; en la pareja, el hombre es bastante mayor; el joven, por su parte, es hermano de éste, pero sólo hermano de padre. Como se ha dicho: podría ser un asunto de páginas de sucesos. Lo que importa, entonces, es el clima, en el que predomina un ambiente de moribundia: castillo-alma (como lo será el de Béla Balász para Béla Bartók), mendigos, amenaza de *jacquerie*.

Se ha dicho que los personajes son criaturas nocturnas, seres traslúcidos, vagos, pasivos ante los golpes del destino, asustados, sorprendidos... Escribe Debussy a Chausson sobre *Mélisande*: "Me he pasado días persiguiendo esa nada de la que está hecha". Y en fechas más recientes, escribía Henry Barraud: "En realidad, la *Mélisande*, el *Pelléas* de Maeterlinck son apenas poco más que vacío o, para ser más justos, abstracciones, entidades poéticas que no tienen de humano más que la silueta. El logro casi paradójico de Debussy es haber preservado su carácter traslúcido, dando al mismo tiempo la más cálida realidad a su persona carnal y a los sentimientos que los agitan, aunque se guarde de precisarlos demasiado". *Mélisande* es, pues, un puro ser de sueño, inconcreta, nunca encarnada, desconocida por Golaud antes y después de tomarla en matrimonio. Es imposibilidad, es quimera, está destinada a una muerte inevitablemente precoz. *Mélisande* calla y *Mélisande* repite (atención a ese *repetir*): "ne me touchez pas", "tous", "enfuite", "oui, perdue", "je n'en veux plus"...). Y cuando *Mélisande* repite, la orquesta suele guardar silencio. Atención: *Mélisande* es personaje de Ariane et Barbe Bleue, una de las anteriores esposas del protagonista; pero este libreto para Dukas es posterior, y en él Maeterlinck trata de reventar el misterio del original, resentido como estaba con Debussy. Es como si al presentarla entre las damas de Bar-

bazul, quisiera descubrir el enigma de esa *Mélisande* que no tiene origen ni tiene destino, que es intemporal, irreal, puro espíritu, y también pura metáfora.

¿Y Wagner?

Puesto que se trata de un libreto simbolista, abundan las metáforas que Debussy desarrolla con leit-motivs (nada wagnerianos, aunque acaso no existirían sin Wagner): el bosque en que Golaud se pierde y en que descubre a *Mélisande*, el agua (fuente en el bosque, el mar que se desencadena, fuente de los ciegos, mar en la gruta, agua estancada en los subterráneos...), la noche (los personajes son nocturnos; sólo hay dos escenas de "exterior día": la fuente de los ciegos (II, 1) y la terraza (III, 3): "il est midi..."). Atención, como símbolos, a las cosas que caen, trasunto de las relaciones que se rompen (corona, alianza, *Pelléas* mismo podría caer en el subterráneo al agua estancada). O el símbolo de la caída del caballo, de la caza como comienzo y crisis de la pareja, de la cabellera de *Mélisande*, de la gruta marina y el líquido amniótico, del subterráneo o el viaje a los inferos, al inconsciente (y su correlato: el alivio del ascenso a la terraza, iluminación y respiro que duran poco), de la ceguera de Arkel (una de las metáforas favoritas de Maeterlinck: *Les aveugles*, *L'intruse*). ¿Y ese rebaño de ovejas extraviado que va a la muerte? ¿Acaso no van a la muerte tanto *Pelléas* como *Mélisande* en el dúo inmediatamente posterior?

¿Y Wagner? Bueno, Wagner está presente entonces en todas partes. La Schola, Franck, D'Indy, Chausson, Lekeu, Magnard, Ropartz, etc. Y no sólo en procedimientos, sino en el propio ambiente medievalizante, en el mórbido intemporalismo, ahistoricismo, legendario de los asuntos y su tratamiento dramático: *Le roi Artus*, de Chausson; *Fervaal*, de D'Indy; *Guerrecoeur*, de Magnard. Y allende las fronteras: el primer Schreker, el primer Richard Strauss (*Flammen*, *Guntram*). Pero la importancia de Wagner para grandes compositores como Debussy es lo que libera, no lo que impone como gravamen (manteos, deidades, elocuencia, abundancia...).

Escribe Louis Schneider al dictado que Debussy "reconoce haber sido muy wagneriano y haber dejado completamente de serlo. Tacha de falso el arte de Wagner, porque no le parece posible hacer música sinfónica en el teatro. No hay que olvidar que nos dirigimos a personas vivas que no tienen tiempo para demorarse en episodios sinfónicos. (...) Debussy demuestra con numerosos ejemplos que los héroes de Wagner ya no saben qué decir en ciertos momentos, porque tienen que permitir el desarrollo de la sinfonía (...) El personaje debe explicar su estado de ánimo por sí solo, sin recurrir a una divagación sinfónica (...) La música de Debussy está así íntimamente ligada a la acción. Ignora las arias, desdeña los recitativos; es una atmósfera musical que forma un todo con la atmósfera moral o psíquica (...) Cuando un personaje tiene algo natural que decir, la fase musical es natural y se hace lírica cuando es preciso. Debussy repudia el lirismo de chorro continuo, puesto que la lírica sólo se da en ciertos momentos decisivos de la vida"² Toda una declaración de principios.

Santiago Martín Bermúdez

¹ Charla anotada por Maurice Emmanuel en 1889.

² Debussy: abril de 1902, entrevista en forma de artículo. *El Señor Corchea y otros escritos*, págs. 243-245. Versión española de Ángel Medina Álvarez. Alianza Música, nº 32. Madrid, 1987. Ver en la misma recopilación, págs. 57-59, *Por qué he escrito Pelléas*: había que buscar *después de Wagner*, no *según Wagner* (*La Revue Blanche*, también de abril de 1902).

DEL PIANO LIBRE Y ORIGINAL

Como en todos los géneros, Debussy aportó también al pianístico especiales novedades. En una primera y apretada síntesis, dentro del campo armónico, aumenta las disonancias, emplea abundantemente largas notas pedal y es continuamente modulante, lo que favorece una cierta sensación de permanente estatismo. Aunque parte inicialmente de la tonalidad, la amplía en gran medida y otorga una nueva y más rica vida a los acordes, que funcionan aisladamente. Aporta de continuo hallazgos tímbricos, que se unen a las novedades rítmicas en sus múltiples facetas, con multitud de indicaciones agógicas, ejemplificadas en cualquiera de las piezas pianísticas. La forma, adaptada a las necesidades expresivas, es totalmente libre y se aleja por completo del tradicional esquema sonatístico.

Un pianista singular

Todos esos hallazgos nacían, como ha sucedido en casos similares, del hecho de que Debussy poseía una singular disposición para acercarse al instrumento, de un dominio de sus medios y de una técnica probada. Como le podía haber ocurrido a Mozart, Beethoven o Chopin, a quien tanto admiraba o, más modernamente, a Prokofiev o a Rachmaninov, por citar solamente a unos cuanto músicos de envergadura. Marguerite Long, que trabajó con el compositor francés entre 1914 y 1917, admiraba la profundidad de su toque, su suavidad de ataque, sus acentos, “de extraordinario poder expresivo”; su modo de utilizar las medias tintas, “con una sonoridad plena e intensa, sin ninguna dureza, como Chopin”.

Recordaba asimismo la insigne pianista la amplitud de matices de su maestro, que iban “del triple pianísimo al *forte*, sin llegar jamás a las sonoridades desordenadas donde la sutileza de las armonías se hubiera perdido”. E insistía sobre lo que consideraba —y Halbreich lo subraya también— sus dos puntos capitales: la presión de la mano era no solamente continua sino profunda, por un lado, y la adherencia total al piano, en un sentido contrario al ataque de Liszt, que suponía que las manos debían estar más en el aire que sobre las teclas con el fin de que los acordes quedaran fijados antes del contacto material con el instrumento. En Debussy, por el contrario, el acorde nacía precisamente de ese contacto.

“Debussy se interesaba por las largas resonancias”, afirmaba Émile Vuillermoz, que advertía que el músico seguía su trayectoria en el espacio hasta el desvanecimiento del último sonido armónico. En esta línea, conectada con ecos orientales, podría decirse, y lo resalta Halbreich, que nuestro músico fue el primero en occidente en componer con sonidos antes que con notas. Y es precisamente en la literatura para piano donde se puede estudiar con la máxima fidelidad su técnica compositiva. En realidad era el único instrumento cuya técnica no sólo conocía a fondo sino donde era capaz de ejecutar con maestría. El hecho de que el piano sea un instrumento armónico por excelencia favorecía la labor creadora.

Interesante nos parece asimismo la opinión de su primera maestra Mme. Mauté Fleurville, quien recordaba que su alumno se había desgastado los dedos en el *Estudio póstumo en la bemol* de Chopin, “recorriendo desde el *pianissimo* hasta el *forte* sin alcanzar jamás las estruendosas sonoridades en las que se hubiese diluido la armonía”. Y Casella,



Ricardo Viñes 1875-1943

en la misma línea, recogido por Manuel Santos, afirma que su técnica era tributaria en cierta manera de la del compositor polaco: “...es inútil intentar tocar Debussy si antes no se ha superado Chopin, como de la misma manera será inútil la tentativa de ejecutar Stravinski, Hindemith o Petrassi sin el dominio de Liszt”. A esto añade Casella: “Debussy, a quien tuve la fortuna de escuchar muy de cerca ejecutaba sus *Preludios* con tal delicadeza de *tocco* que creaba la ilusión de percutir directamente sobre las cuerdas sin la interposición del mecanismo del teclado. En cierto sentido puedo asegurar que nunca he escuchado un pianista que poseyera semejante calidad de *tocco*, calidad que calificaría de milagrosa por lo menos en los momentos en que el ilustre maestro interpretaba su propia música”.

Los estudiosos han resaltado siempre como fundamental otra característica del piano de Debussy, derivada, como las comentadas, de su propia técnica interpretativa: el uso del pedal, que manejaba buscando un efecto similar al de una respiración. Santos se fija en una carta de 1 de septiembre de 1915 del autor a su editor Durand, en la que sugiere que debería emplearse una notación para el uso de los pedales, algo que no le parece imposible. La técnica de Ricardo Viñes, que estrenó muchas de las obras de don Claudio, se caracterizaba por la sutileza en el empleo de tal artificio, lo que facilitaba la reproducción de los efectos armónicos y de la específica sonoridad perseguidos.

Lenguaje de futuro

Pierre Boulez era terminante respecto a la importancia del lenguaje debussyano. Para él el verdadero precursor de la música contemporánea era Claude Debussy y no la tríada Stravinski, Schoenberg y Bartók. Sin su obra, manifestaba Boulez, no se entendería no sólo a Ravel, sino tampoco a Varèse o Messiaen. Fue Debussy quien, al romper con la forma clásico-romántica de su tiempo, descubrió un lenguaje musical nuevo, libre, oscilante, abierto a otras posibilidades. Un lenguaje que, aunque tenía su origen en Wagner, establecía una alternativa diferente al modelo propuesto por éste en todos los parámetros que rigen la composición musical. A pesar de ello, no hay que ver en Debussy un artista iconoclasta que reacciona contra el legado del pasa-



Claude Debussy al piano en el verano de 1893 en la casa de su amigo Ernest Chausson, Luzancy

do: la tradición, sobre todo la del barroco francés, reviste una trascendental importancia en su música, que puede rastreadse asimismo en la notable afición que mostró como ejecutante hacia las piezas de Rameau o Bach y las pertenecientes a la escuela clavecinística francesa capitaneada por Couperin.

Hay que ver cómo el teclado asume y absorbe mejor que ningún otro vehículo las originalidades del lenguaje de Debussy, puestas tan claramente de relieve, entre otros, por un pensador de la música como Ernest Ansermet, musicólogo y gran director, que destacaba particularmente la libertad de las propuestas y que dinamitaba ya claramente un postulado tan fundamental hasta entonces como el de que la melodía está en estrecha relación con el movimiento armónico. La armonía era la de la melodía o la que surge de la melodía. Es decir, que el movimiento armónico estaba determinado por el de la fundamental de las armonías encadenadas.

Ya desde sus primeras obras Debussy favorece el distanciamiento de la melodía respecto del fondo armónico, como si fuera relativamente independiente y quisiera reconquistar su autonomía. En consecuencia, avanza en el camino de liberarse de la sujeción al modo mayor o menor y adquirir una libertad modal absoluta. Es así que, a medida que el compositor perfecciona su manera, el curso armónico se confunde con el curso melódico, que suele estar construido con acordes encadenados. Lo que significa que el *melos* no será lineal. La armonía no es percibida, sino sentida, puntualiza Ansermet. Y los acordes homofónicos — de quintas o de octavas, por ejemplo— son los que a la postre podrán abrir, curiosamente, el camino melódico. Como sucede, es un simple ejemplo, en el comienzo del

preludio *Et la lune descend sur le temple qui fut*, en donde el paralelismo de quintas u octavas abre la senda. Una construcción prohibida en la escritura clásica por ser contraria a la autonomía de las voces.

En razón a lo dicho, no es que haya falta de forma en la música debussyana, como en ocasiones se ha considerado, sino que se promueve una forma nueva, una forma vegetal, “una forma de esencia orgánica más que una forma arquitectónica”, en la que, más allá de una aproximación que responda al concepto impresionista —importante caballo de batalla cuando se habla de la música del autor—, lo que corresponde es no perder el flujo armónico que da un sentido al encadenamiento de las imágenes, del mismo modo que el verbo poético da un sentido al encadenamiento de imágenes verbales en la poesía. Lo esencial, por tanto, no es la imagen, sino el sentimiento y el flujo de sentimiento del cual la imagen es objeto. Debussy no podía considerarse, pues, concluía Ansermet, un impresionista propiamente dicho, sino “un lírico, pero un lírico objetivo, que firma por su arte a la vez el objeto de su lirismo y el flujo de sentimiento que motiva en él ese objeto”.

Una obra definitoria

La soirée dans Grenade, segunda pieza de las que constituyen el cuaderno *Estampas*, la más bella pieza pianística de ambiente hispánico a juicio de Falla, muy definitoria de un modo de hacer, de un estilo, algunas de cuyas características hemos venido esbozando hasta este momento. Este conjunto de 1903, cuyas otras dos obras son *Pagodes* y *Jardins sous la pluie*, inaugura una manera compositiva donde

parece que los problemas estructurales quedan resueltos sin necesidad de acudir a fórmulas pasadas. Es una puerta abierta hacia la música moderna. Puede ser muy didáctico y orientativo estudiar, bien sea brevemente, la estructura y disposición musical de esta *Estampa*, que ha de ser abordada en un principio, como indica el propio compositor, “lentamente en un ritmo indolentemente gracioso”. Seguimos en parte para ello el lúcido análisis de Michel Fleury.

Es el ritmo de habanera, en efecto, el que concede al fragmento esa morbidez balanceante. Pero las rupturas musicales que se producen en su trascurso son continuas y ayudan a situarnos en lo que pretende ser una suerte de quintaesencia de una noche andaluza, que se nos revela a través de un verdadero *puzzle*, que comporta nada menos que siete motivos diferentes estrechamente imbricados a lo largo de 136 compases. Se suceden, después del pasaje inicial de habanera, una lánguida melopea orientalizante sobre la escala andaluza; una fórmula rítmica de acordes paralelos imitativos de la guitarra; un elemento melódico en el que los tresillos determinan un claro contraste con la languidez reinante; unas síncopas que contrastan con el ritmo de habanera; una irrupción de la habanera, ahora en un apasionado fortísimo; unos ecos lejanos de castañuelas...

Pese a todos esos cambios, lo que permanece es una sensación de inmovilidad nocturna gracias a las cualidades estáticas de una estructura repetitiva. El discurso revierte sobre sí mismo, lo que impide hablar de progresión y las diferentes piezas de ese rompecabezas acaban por fundirse las unas en las otras asegurando la unidad impulsada por el imperturbable ritmo de habanera en 2/4, que se constituye en *ostinato*. Debussy, resalta Fleury, anticipa sobre lo que se podría estimar como técnica cinematográfica distintas conexiones sucesivas de planos. Al final la agitación nocturna se retira a los límites del silencio y sus ecos nos llegan sobre tres niveles sonoros superpuestos: la melopea andaluza en el registro medio; el ritmo de habanera en el agudo, el murmullo de la guitarra en el grave. Todo un resumen de esa “quintaesencia del estatismo”. Y no hay que hablar de descriptivismo, un rasgo siempre rechazado por el compositor en ésta y en todas sus demás partituras, sino de sensaciones. Como apuntaba Cortot, “evocación de la voluptuosidad de un alma occidental del pensamiento turbador y perfumado de los jardines de la Alhambra en una noche saturada de efluvios”. Muy literario pero muy cierto.

Por supuesto, Debussy, en esta y otras piezas diluye la periodización simétrica. Por ello y por otros rasgos ya descritos puede decirse, y lo remarca Halbreich, aunque quizá sea ir un poco lejos, que la revolución debussyana es bastante más completa y más diversa que la de la Escuela de Viena. Porque no hay que olvidar tampoco las originalidades en el terreno tímbrico, ya enunciadas, ni los avances en la regulación de los ataques; ni, en fin, las descubiertas en la parcela de las intensidades y de la proyección espacial. Significativo es que en el *totum* pianístico del compositor se puedan encontrar páginas en todas las tonalidades mayores y menores con la excepción, subraya Halbreich, de la beethoveniana por excelencia, do menor.

Mapa tonal

El estudioso belga ha sistematizado con acierto el uso de las distintas tonalidades —y ya sabemos que de manera muy libre y atípica— por parte de Debussy: do mayor para los movimientos puros o las expresiones neutras e incoloras: *Docteur Gradus ad Parnassum* (de *Children's Corner*), *Voiles* (*Préludes, Libro I*); la menor para el rudo vigor físico, acordes poderosos: *Pour le piano*; re menor para la nieve, el silencio, la muerte: *Des pas sur la neige* (*Préludes, Libro I*), *Canope* (*Préludes, Libro II*); fa mayor para lo humorístico:

Hommage à S. Pickwick (*Préludes, Libro II*); do sostenido menor para la emoción y el refinamiento: *Feuilles mortes* (*Préludes, Libro II*), *Étude pour les sonorités opposées*; tonos mayores cargados de sostenidos para las evocaciones luminosas: *Pagodes* (*Estampes*), *Les collines d'Anacapri* (*Préludes, Libro I*), *Poissons d'or* (*Images, Libro II*); re bemol mayor, muy bemolizado, para la noche: *Clair de lune* (*Suite bergamasque*), *Reflets dans l'eau* (*Images, Libro I*). Todo ello sin olvidar que, gracias a la originalidad en el empleo de las tonalidades, emancipadas de la funcionalidad tradicional, se consiguen maravillosos efectos de color. Y la tonalidad se identifica también con el timbre.

Sin duda es con *Estampes*, ya se ha comentado en cierto modo, con lo que comienza el periodo dorado del piano de Debussy, la más brillante y feraz etapa creadora, poblada de obras ya maduras, herederas de aquellas de la primera hora (1880-1890), como *Danse bohémienne*, *Arabesques*, *Réverie*, *Valse romantique*, *Nocturne* o *Mazurka*; o de las escritas entre 1890 y 1901, así la citada *Suite bergamasque*, la *Tarentelle styrienne*, *Images inédites* o *Pour le piano*. Junto a *Estampes* se sitúan, entre otras, *Masques*, *L'isle joyeuse* y, fundamentalmente, los dos cuadernos de *Images* (1903-1907).

La madurez

Hemos de detenernos un instante en estas composiciones, que ya fijan prácticamente por completo el estilo definitorio y fantástico del autor. El virtuosismo se constituye por decirlo así, en elemento atmosférico y anticipa los logros posteriores también en la sazón poética de los planteamientos. Bajo el epígrafe *Images* se reúnen seis valiosas obras distribuidas en sendos cuadernos de tres y tres. En el primero se alojan *Reflets dans l'eau*, “suma luminosa y flotante animada de visiones lentas que se estiran sobre el espejo ondulante de las sonoridades, en la transparencia deliciosa de los acordes y los arpeggios apenas rozados”, en definición muy bella aunque algo *démodée* firmada por Cortot; *Hommage a Rameau*, una suerte de sarabanda cuajada de asimetrías rítmicas, y *Mouvement*, un “*tourbillon* desatado sobre la violencia primero y, casi irónicamente, sobre el silencio, después”, según Harrison.

El segundo libro alberga *Cloches à travers les feuilles*, plena de resonancias armónicas, lenta recreación sonora del tañido de una campana fúnebre. *Et la lune descend sur le temple qui fut*, la segunda pieza, muestra nuevamente esplendorosos juegos de armonía, un intento de realizar una transposición poética de sensaciones conectadas con un exotismo muy sugerente, de altos y sutiles vuelos, que está para Cortot envuelta en “la belleza meditativa de un paraje formado lentamente a través del tiempo, que prosigue en la noche vaporosa el sueño de sus ruinas”. La tercera, *Poissons d'or*, lleva al extremo la apariencia de improvisación, en un discurso en el que no hay repeticiones ni desarrollo, “fulgurante y rutilante, en continua proyección de haces y chispas” (Jankélévitch). En el periodo que podríamos considerar intermedio, de 1908 a 1909, se da paso a obras íntimas, de una poesía muy cercana, concentrada en obras como *Children's Corner* y *La plus que lente*.

La plenitud

A continuación, la plenitud de los dos cuadernos de *Preludios* (1909-1912), esos “estudios de atmósfera poética”, que decía Max Harrison, en los que, según Cortot, se reflejaba, mejor que en ninguna otra obra, “el frescor y la diversidad de un arte del cual el poder evocador iba a ir aún más lejos”. En estas piezas el punto de partida es con frecuencia literario o posee referencias ajenas a la música. Pero no hay

nada descriptivo aquí, como antes exponíamos. Por mucho que puedan encontrarse acentos casi onomatopéyicos, como las ráfagas imitativas del viento o las diversas pirotecias que hallamos en casos como el de *Fuegos artificiales*. Como decía Gentilucci, ese posible descriptivismo resulta absorbido “por una visión creadora que lo somete a exigencias formales precisas”.

En palabras de este analista es “más bien la obtención de una libertad fantástica la que nos es propuesta como indicación primaria”. Curioso y, en todo caso, inútil, aunque sea indicativo del propósito, es que los títulos de cada página vengán colocados al final de cada uno de los fragmentos, “como si se quisiera prevenir interpretaciones pintorescas y banales”. A nuestro juicio eso no tiene la más mínima relevancia. Sí la tiene el hecho de que Debussy no adopta ninguna forma estricta para estos cuadros evocadores, lo que da idea de su deseo de realizar improvisaciones; aunque, eso sí, muy meditadas. Emplea un amplia variedad de significados expresivos y resume con enorme panoplia de recursos su saber pianístico acumulado durante años. Y concreta de esta manera, y así lo consigna Vallas, “las impresiones producidas en su mente ante la contemplación de escenas visionarias, de sus recuerdos personales, paisajes, obras de arte, incidentes varios, leyendas, poemas e historias”.

Estas veinticuatro partituras son por tanto un verdadero microcosmos donde juegan el atractivo de lugares exóticos, España en primer término, el humor, sarcástico en ocasiones, y teñido en otras por la ironía extraída de su atracción hacia todo lo inglés; el circo y sus personajes pertenecientes a un mundo de imaginación y fantasía que frecuentemente ocultan la tragedia; y por encima de todo, destaca Manuel Santos, “la presencia de la naturaleza, la nieve, las nieblas, el viento, el cielo, la luna, y el elemento hipnótico por excelencia del mundo musical debussyano, el agua”.

Es muy inteligente y sin duda enigmática esta definición de Jankélévitch: “El estatismo y la fobia del desarrollo discursivo han encontrado en el preludio su forma privilegiada (...) El preludio es el prólogo eterno de un propósito que nunca llegará”. El preludio debussyano es, por definición, obra breve con las excepciones de *Feux d'artifice* y *La cathédrale engloutie*. Entre ellos los hay, y seguimos a Halbreich, de extremo virtuosismo como el primero de los mencionados o *Ce qu'a vu le vent d'ouest*; paisajísticos (*Les sons et les parfums*, *Feuilles mortes*, *Bruyères*), marítimos, (*Voiles* o *La cathédrale*), aéreos (*Bruillards*, *Le vent dans la plaine*), hispánicos (*La sérénade interroumpie*, *La Puerta del vino*), italianos (*Les collines d'Anacapri*), orientales (*La terrasse des audiences du clair de lune*), conectados con la antigüedad griega y egipcia (*Danseuses de Delphes*, *Canope*), el mundo feérico (*Danse de Puck*, *Ondine*), el humor paródico (*General Lavine-eccentric*, *Hommage à S. Pickwick*), o la irrealidad (*La fille aux cheveux de lin*)...

La fusión

Entre 1912 y 1915, aparte de la pieza de circunstancias generalmente denigrada, *Berceuse héroïque*, Debussy no vuelve a componer una sola obra para piano. En ello sin duda habrá de influir la guerra del 14; y naturalmente su delicado estado de salud. En el verano de 1915 se traslada a Pourville en Normandía y allí, en contacto con el mar, acomete *En blanc et noir* para dos pianos y los *Études* para piano. Palabras mayores porque en ellos el compositor, en las doce obras, repartidas en dos cuadernos, intenta retomar el espíritu de Chopin —a quien la serie está dedicada— y lanzarse a desarrollar el virtuosismo más desaforado, pero juiciosamente encauzado y racionalizado. Cada *Estudio* trata de una dificultad particular: *para los cinco dedos, para las terceras, para las cuartas, para las sextas, para las octavas,*

para los ocho dedos (Libro I); para los grados cromáticos, para los adornos, para las notas repetidas, para las sonoridades opuestas, para los arpeggios compuestos y para los acordes (Libro II).

Debussy explicaba a su editor haber “disimulado una rigurosa técnica bajo flores de armonía”. Y precisaba sus intenciones pedagógicas ante el hecho de que no había consignado la colocación de los dedos: “Nuestros viejos maestros —y quiero nombrar a nuestros admirables clavecinistas— no indicaron nunca las digitaciones, confiando sin duda en el ingenio de sus contemporáneos”. Este ciclo de composiciones está por supuesto totalmente desprovisto de carácter descriptivo o pintoresco. Ni siquiera pretende promover sensaciones o emociones. Lo que no quiere decir que no se produzcan gracias a su sustancia puramente musical. Reconocido por Messiaen, que fue uno de los primeros, en su legendaria clase de análisis del Conservatorio de París, en llamar la atención sobre él: “Los *Estudios* han sido escritos para contribuir al perfeccionamiento de la técnica pianística, como los *Estudios* de Chopin, de los que heredan el interés. Son atormentados y, sobre todo, extraordinarios por el aspecto alusivo de la forma, cargada de sobreentendidos. Son piezas fugitivas”.

Estas obras encierran una problemática muy amplia en la que están involucrados por supuesto elementos armónicos y rítmicos, siempre tan importantes en el mundo debussyano, junto a otros muchos factores, pero todos íntimamente asociados para construir el conjunto. La invención musical que se desprende de estas piezas es formidable. Como los desafíos técnicos. Lo sorprendente es que la fórmula elegida, el pie forzado, el reto a superar, desaparece casi siempre detrás de la invención propiamente musical. Únicamente, destaca Halbreich, el *Estudio para los ocho dedos* y el dedicado a *los grados cromáticos*, quizás, explotan la fórmula de una manera demasiado continua para que el carácter utilitario del ejercicio escape al auditor. Con los *Estudios*, en definitiva, Debussy mientras anuncia el porvenir, revela un empleo más maduro de los antiguos recursos, desprovistos por fin de la niebla impresionista.

Arturo Reverter

BIBLIOGRAFÍA

- Ernest Ansermet: “Le Langage de Debussy”. Comunicación ante el CNRS. 1962. *Ecrits sur la Musique*. Bouquins. París, Robert Laffont 1989.
- Jean Barraqué: *Debussy*. Traducción de María Amparo Bravo. Barcelona, Antoni Bosch, 1982.
- Daniel Chennevière: *Claudio Debussy y su obra*. Traducción de Eduardo L. Chávarri. Madrid, Unión Musical Española, 1931.
- Alfred Cortot: *La musique française de piano*. París, Presses Universitaires de France, 1930-1932/1981.
- Claude Debussy: *El Señor Corchea y otros escritos*. Traducción de Ángel Medina. Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- Michel Fleury: *L'impressionisme et la musique*. París, Fayard, 1996.
- Armando Gentilucci: *Guía para escuchar la música contemporánea*. Traducción Hugo García Robles. Caracas, Monte Ávila Editores, 1977.
- Harry Halbreich: “Debussy”, *Guide de la musique de piano et de clavecin*. París, Fayard, 1987.
- Vladimir Jankélévitch: *La vie et la mort dans la musique de Debussy*. Neuchâtel, A la Baconnière, 1968.
- Marguerite Long: *En el piano con Debussy*. Buenos Aires, Editorial Granica, 1972.
- Manuel Santos: *Debussy: estética y análisis*. Manuscrito inédito.
- Léon Vallas: *Claude Debussy. His life and Works*. Dover Publications, 1973.

LAS CANCIONES

Balbuces de la *mélodie*

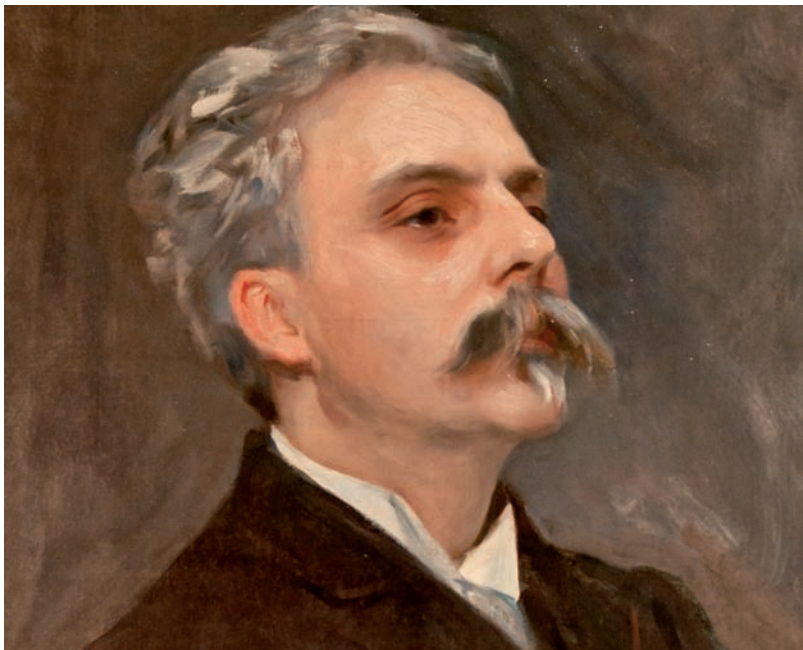
Como ha señalado acertadamente Roger Nichols en un breve estudio publicado con motivo de la grabación integral de las canciones de Debussy, los años transcurridos entre el nacimiento del compositor y la fecha a la que puede atribuirse su primera aportación al género son fechas cruciales en el desarrollo de la naciente *mélodie* francesa. Es verdad también, y por ello es justo señalarlo, que la inventiva de Debussy hizo empalidecer las aportaciones de los más atrevidos entre sus contemporáneos, quienes, hasta entonces, no habían tomado unas decisiones realmente modernas. Ello sucedió probablemente por miedo a no saber conjugar plenamente las posibilidades del género con las particularidades expresivas de su música nacional. Para Gounod, Delibes y otros creadores de *mélodie* posteriores al aguerrido Berlioz, el Lied como ejemplo de canción artística más versátil del momento, es un modelo de opciones casi únicamente formales. La ardiente pintura de los sentimientos del texto tal y como la concebían Schubert o Schumann — no digamos Wolf— era demasiado extrovertida y demasiado extranjera para los elegantes oídos parisinos, volcados en la simplicidad y el buen gusto del *romance* tradicional.

Cierto es que, aun así, las incorporaciones se fueron sucediendo lenta, pero incesantemente, durante estos años. Por ejemplo, el mérito de haber comprendido que el acompañamiento pianístico no podía ser únicamente un relleno básico de apoyo de la parte vocal recayó en Lalo y Saint-Saëns, quienes se esforzaron por dotarlo de una personalidad adecuada al texto poético, en consonancia con los planteamientos del Lied. Casi al mismo tiempo se dejó sentir la esencia armónica del wagnerismo, de la mano de autores como Franck y Duparc. Ellos, sin embargo, sólo habrían de introducir el novedoso perfume, pero no la reflexión conceptual que deriva de su cambio de paradigma.

No cabe duda de que el autor más influyente de este periodo es Gabriel Fauré, quien aporta a la historia del género más de cien ejemplos surgidos en unos sesenta años de labor compositiva. En sus manos, la *mélodie* transita definitivamente un camino propio al separarse de la sencillez asociada al *romance* antiguo: por una parte, se abre a la sensibilidad simbolista de fin de siglo, refinando y llenando de sutileza su lenguaje, por otra, aborda una renovación estructural, apareciendo así los primeros ciclos de canciones (*La bonne chanson* y la *Chanson d'Ève*, entre otros).

Juventud y raíces wagnerianas

La originalidad de Debussy parte también del proceso de estilización de la música vocal con piano emprendido por Fauré, si bien de una forma más audaz: al explorar todos los diálogos imaginables de voz y piano, Debussy enriquece su paleta armónica con la plenitud de su propio genio y también de las influencias recibidas —rusas, alemanas, asiáticas— pero sin renunciar a una expresión plenamente francesa en lo que se refiere tanto a la relación de música y tex-



Retrato de Gabriel Fauré que John Singer Sargent pintó alrededor de 1889.

to como a las emociones. El suyo es un universo de nobleza y belleza, pasiones sin *pathos*, de gradaciones de sentimientos tan callados como preciosos, de sueños sublimes.

En este contexto, es muy representativo el hecho de que Debussy esperase cerca de treinta años hasta decidirse a poner en música el primer poema de un autor anterior a su tiempo. Es una muestra de los avanzados planteamientos del compositor, que concibe la música como lenguaje artístico de la contemporaneidad.

Sin embargo, la libertad con la que eclosionó la *mélodie* a través de Debussy sólo puede explicarse en el contexto de un nuevo ideal de la creación poética como melodía en forma de palabras: el simbolismo propugna un cambio de relación entre las artes, haciendo nacer conceptualmente a la poesía de la música, intentando que la primera se contagie de la ambigüedad de significado de la segunda, de su ausencia de lógica racional. Esta idea se inspira de forma consciente en Wagner, algo que se refleja tanto en los escritos de difusión sobre él que realizaron Baudelaire y Mallarmé como en el propio caldo creativo de la joven generación artística que decidió tomarle como referencia también en Francia. De este modo, el modelo germánico no solamente tiene atractivo para el joven compositor desde la perspectiva musical, sino desde su posición como artista moderno, como adepto de la nueva sensibilidad poética y amigo de sus defensores.

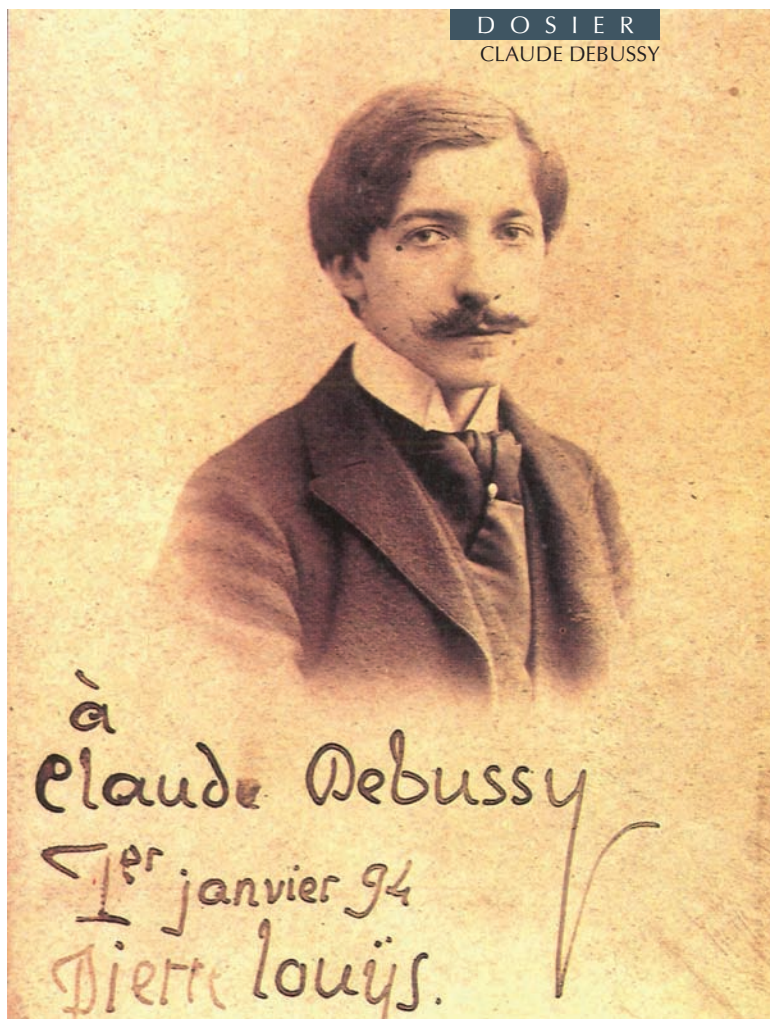
Una facilidad innata para captar la esencia de los textos y traducirla en una escritura versátil y pictórica ya es palpable en los primeros ejemplos salidos de la pluma de Debussy, como las canciones de juventud, escritas entre 1876 y 1884. Algunos de los poetas más abordados en este tiempo son Bourget (*Beau soir*, *Paysage sentimental*, *Les cloches*), Banville (*Nuit d'étoiles*, *Zéphir*, *Pierrot*) y Verlaine (*Mandoline*, *En sourdine*, el primer *Clair de lune*). Al mismo tiempo, en esta época se definen los temas poéticos

favoritos de Debussy: La noche, el sueño y la ensoñación amorosa, el humor o los paisajes impresionistas, siempre teñidos de cierta elegancia y un abandono muy del gusto francés. Los poemas escogidos dan buenas ocasiones al autor para explorar una forma novedosa de dibujar elementos textuales, como las campanitas de *Les cloches*, las rutilantes y multiformes estrellas de *Nuit d'étoiles* o el juego sincopado de *Mandoline*.

Entre 1887 y 1891, el autor expresa la importancia del legado de Wagner a través de su primer gran ciclo de canciones, los *Cinq poèmes* de Baudelaire extraídos de *Les fleurs du mal*, que incluye *Le balcon*, *Harmonie du soir*, *Le jet d'eau*, *Recueillement* y *La mort des amants*. Los temas tienen resonancias wagnerianas en su evocación del amor y la muerte, del deseo contrariado martirizante o la grisura de los recuerdos, y se plasman a través de una escritura alterada poblada de *leitmotifs* instrumentales —esencia de su futura orquestación. Sobre ella discurre la voz a lo largo de una tesitura amplia, con una declamación a ratos retenida, en ocasiones con ecos del wagnerismo de Chausson o Duparc. Las referencias armónicas a *Tristán* o los *Wesendonk* se perciben en las apoyaturas largas de *Harmonie du soir* o *Recueillement*, o en la atmósfera pesada y sombría unida a la ardiente sensualidad en *La mort des amants*. No obstante, Debussy piensa ya en sus propias alternativas al modelo y las diferencias con el autor sajón son notables, pues se resiste a considerar la escritura cromática una fuente de tensión: para el francés, ésta y otras innovaciones en cuanto a disonancias y sonidos simultáneos no son sino un recurso expresivo más de sus series acordales. De este modo, la falta de picante convierte estos atardeceres cálidos en éxtasis tranquilos que se expanden como largas ramas de ornamental belleza.

Dentro de las piezas de juventud, las *Ariettes oubliées* —escritas en un periodo bastante largo que se inicia en 1885 con la aventura rítmico-tímbrica de *Chevaux de bois*— constituyen un apartado especial, pues, por una parte, renuncian a la inspiración wagneriana y, por otra, plantean una reflexión profunda acerca de los problemas de la composición sobre textos poéticos, traducida en un tratamiento de la métrica despojado de todo corsé precedente. En *Spleen* comprendemos mejor la causa de este alejamiento del modelo alemán, pues la pieza parece un ensayo de las ideas dramáticas que Debussy establecerá un poco más tarde en su ópera *Pelléas et Mélisande*. Al alejarse del camino expresivo del drama más consagrado del momento, el compositor define un espacio propio que, en palabras de Heinrich Strobel, “no es pintura sonora. Es una evocación de la atmósfera con todo lo ‘inexpresable’ que vibra y se agita en ella”. A pesar de que Verlaine es el compositor más querido por los autores de *mélodie* en estos años, hay enormes diferencias entre el estilo severo del Fauré de *Clair de lune* y la fluida captación debussyana de las formas irregulares de su poesía y sus sugerencias, como el murmullo de la naturaleza en *C'est l'extase langoureuse* o la suave lluvia pianística de *Il pleure dans mon cœur*.

Inmerso aún en Verlaine y Baudelaire, Debussy descubre a Maeterlinck, con la importancia que ello tendrá para el desarrollo de la concepción dramática a la que hacíamos referencia. Pronto realiza una nueva incursión en la obra de Bourget (*Deux romances*) y retorna a Verlaine en 1891 con las *Trois mélodies* (*La mer est plus belle que les cathédrales* —que anticipa el tema del mar, tan querido para el compositor—, *Le son du cor s'afflige vers le bois*, triste y nostálgica, y la centelleante *L'échelonnement des haies*). En ellas, el uso flexible del pentatonismo se relaciona de forma profunda con las metáforas y el devenir poético de Verlaine.



Período simbolista

Podemos definir un segundo periodo dentro de las composiciones vocales con piano del compositor entre 1892 y 1904 y enmarcado con las dos entregas de *Fêtes galantes* como su comienzo y fin. Ya desde el primer cuaderno, Debussy demuestra hasta qué punto desea distanciarse de las musicalizaciones precedentes de estos textos, creando un marco infinito —pedales en *Clair de lune*—, aportando una referencia paisajística plena de sugerencias —el ruiseñor de *En sourdine*, o inundando de un humor desenfadado a la parte vocal —*Fantoches*.

En las *Proses lyriques*, contemporáneas de las primeras *Fêtes galantes*, Debussy se atreve a poner en música por primera vez sus propios versos, sin poder sustraerse a las raíces de quien tanto ha bebido: los temas recuerdan en su sensibilidad general a Maeterlinck, *De rêve* se parece a Mallarmé, *De fleurs* a Baudelaire. Pese al entusiasmo de sus amigos más próximos, el compositor no pudo evitar sus dudas sobre la calidad literaria del producto; sin embargo, tampoco se resistió al atractivo de generar una invención de absoluta coherencia poético-musical fruto de su propia mano: la irresistible relación entre las dos artes hace dudar a Koechlin que fuese la poesía la que inspirase la música y no al revés. El decadente lenguaje musical tiene gotas wagnerianas —*De grève*, *De fleurs*— y un cierto sabor a estética del *Art nouveau*, sin embargo, la originalidad declamatoria y la limpidez de la puesta en música nos muestran lo avanzado que está el propio estilo del compositor. Surgidas también como creación literaria y compositiva de Debussy en los mismos años, las dos piezas recientemente descubiertas de *Nuits blanches* son también muy estimables —aunque más breves y concisas.

Las *Trois chansons de Bilitis*, publicadas en 1898 y muy

apreciadas por su autor literario —Pierre Louÿs, íntimo amigo del músico— muestran nuevamente la capacidad de Debussy para extraer el lenguaje compositivo de las particularidades textuales: la indefinición temporal que propone el texto, en el que se plantea un diálogo imaginario entre Safo y una poetisa contemporánea inventada —Bilitis— está ornado de frecuentes suspensiones y variaciones del rumbo, que refrescan con su irrealidad el mórbido erotismo del poema. Debussy disfruta dibujando al piano la siringa de *La flûte de Pan* o describiendo el cabello oscuro de la joven como una joya sobre su cuello suave. En ocasiones (*Le tombeau des naïades*) es la música de *Mélisande* la que canta a través de la voz de *Bilitis*, sugiriéndonos una visión de la antigüedad clásica plena de sensaciones exquisitas y placeres exóticos soñados por mujeres y desconocidos para el hombre moderno.

La originalidad de la puesta en música de *Bilitis* polariza la opinión de la crítica del momento: algunos contemporáneos, especialmente poetas, no tienen problemas en aceptar la experimentación en las piezas instrumentales de gran formato o las camerísticas, pero sí manifiestan sus reservas a la hora de asumir estos mismos avances en el caso de la *mélodie* y la pintura de palabras. Analizando las piezas desde el momento actual, quizá lo más sorprendente sigue siendo el hecho de que Debussy no se decidiera a componer más poemas de Louÿs.

Una segunda entrega de *Fêtes galantes* (*Les ingénus*, *Le faune*, *Colloque sentimental*) vendría a clausurar esta etapa en la línea de la modernidad establecida por *Bilitis*: en ellas el músico explora los límites hasta la frontera de la bitonalidad —*Le faune*—, logra separar casi por completo el papel de voz y acompañamiento —*Les ingénus*— y comienza a despojarse de los ornamentos, en un proceso de depuración de escritura que se agudizará en años venideros. Como escribió Susan Youens a propósito de *Colloque sentimental*, “una vez desmantelados los pilares primigenios del vocabulario armónico del último romanticismo, nuevas estructuras pueden aparecer a partir de las mismas piedras”.

Madurez de Debussy

Entre 1904 y 1913 podemos hablar del periodo de madurez de Debussy, trazando un arco que incluiría *Les trois chansons de France* (1904), *Le promenoir des deux amants* y *Las Trois ballades de Villon* (ambas de 1910). Ciertamente, existe una importante brecha temporal entre las piezas, sin embargo, su nexa tiene una relevancia mayor que esta fractura: los tres grupos tienen en común un cambio en la orientación poética del compositor, que, tras descubrir las posibilidades estéticas de una antigüedad clásica inventada por Louÿs, se decanta ahora por textos franceses antiguos. En consonancia con los textos y del mismo modo en que Louÿs había basado su poesía en un profundo conocimiento del alejandrino griego, Debussy explora la modalidad hasta encontrar el compromiso perfecto entre las resonancias arcaicas y sus medios expresivos. Así sucede por primera vez en las *Chansons de France* sobre textos de Charles d'Orléans y Tristan L'Hermite, con sus sonoridades de un laúd imaginario —*Le temps a laissé son manteau*—, los efectos contrapuntísticos de *La grotte* y el clima místico del modo dórico combinado con la escala de tonos enteros —*Pour ce que Plaisance est morte*.

Ambientadas en una Edad Media imaginaria, al menos desde un punto de vista musical, *Le promenoir des deux amants* se basa en textos amorosos de L'Hermite, y las *Baladas*, en poemas de François Villon. Dos indicaciones de *tempo* Très lents et doux enmarcan un segundo poema en *Le promenoir*, de carácter más ligero y caprichoso. Por

razones distintas, las dos primeras *Baladas* de Villon son introspectivas y calmadas, con la indicación Très modéré. Contrasta la invocación amarga e irónica del primer poema, cargado de reproches de *Villon à s'amye*, con su mesurado acompañamiento. Las armonías suspensivas acentúan en ambas la extática solemnidad, el severo pietismo. Las líneas, mucho más sobrias que las del Debussy precedente, exploran en su despojada escritura una intensa declamación textual apoyada en la severidad de las quintas (*Ballade que Villon fait à la requête de sa mère pour prier Notre-Dame*) y en un uso austero y expresivo de los modos antiguos. La *Ballade des femmes de Paris* construye con la excusa de la embriaguez del narrador una página de alta exigencia técnica por su vertiginoso texto. Tanto esta balada como la segunda tienen un *refrain*, una frase repetida a modo de estribillo, recurso insólito en el compositor hasta entonces.

Ravel y Debussy emprenden en el mismo año (1913) la composición de un ciclo de tres poemas de Stéphane Mallarmé, coincidiendo en la elección de los textos de *Soupir* y *Placet futile*. Lo cierto es que la puesta en música de Ravel está fuertemente condicionada por la descripción que Stravinski le había hecho de la estética y la instrumentación del *Pierrot lunaire*, a cuyo estreno en Berlín había asistido y que había modificado su propio punto de partida para la composición de los *Trois poésies de la lyrique japonaise*. Por decirlo así, la vanguardia llama a Ravel a través de Mallarmé, mientras que Debussy, al acercarse de nuevo al admirado poeta de su juventud, lo que pretende es retomar el sentido depurado del arte, pues sentía que se estaba perdiendo en el complejo entramado político-social que vivía. Quizá por esto la puesta en música es depurada y limpia, la dición transparente y el piano sorprende por la economía de medios sonoros: quintas vacías en *Soupir*, acordes mayores yuxtapuestos en *Placet futile*. De la tercera pieza, *Éventail*, Boulez destacó el carácter evanescente de la armonía, sutil e indeterminada, que pretende extraer todas las connotaciones de las cadenas de palabras.

La última *mélodie* con texto y música de Debussy data del 1915. La guerra ya iniciada hace presagiar un diciembre particularmente frío y terrible en París. *Noël des enfants qui n'ont plus de maisons* es una pintura amarga de la situación de los niños en los países en conflicto. La inocencia de los pequeños, que piden a la Navidad que no deje juguetes en casa de los malvados y claman venganza contra los enemigos de sus hogares se plasma en voz y piano con una amargura en la que se refleja, como en un espejo deformado, la apasionada vehemencia de la tercera balada de Villon.

Es sorprendente analizar cómo, a pesar de todas las influencias recibidas, de la curiosidad innata de Debussy por el universo musical que le circundaba, lo que más destaca en sus *mélodies* es la coherencia, el sentido de unidad dentro de la variedad que aporta la mano de un compositor siempre reconocible, eternamente preocupado por la esencia literaria y versátil soñador de ambientes, impresiones y paisajes. Su fina sensibilidad poética dio sentido a un nuevo concepto de la relación de texto y música, en el que las tensiones y relajaciones ya no dependían de la convención decimonónica, sino de un esquema de relaciones verticales establecido por el compositor para cada atmósfera poética, en un exquisito correlato con el lenguaje metafórico empleado. Por último, es posible destacar cómo las suspensiones y quiebras de movimiento aportados por Debussy modificaron profundamente la percepción del tiempo y del discurso cantado, algo que dio a la *mélodie* una variedad de niveles narrativos desconocida hasta entonces, abriendo también con ello un rico espacio por explorar para los autores posteriores.

CICLO DE GRANDES 18 INTERPRETES

MADRID 2013

1 Nikolai
piano Lugansky
Martes, 22 de enero de 2013. 19:30

2 Grigori
piano Sokolov
Lunes, 11 de marzo de 2013. 19:30

3 Mahler Chamber Orchestra
piano Mitsuko Uchida
Martes, 19 de marzo de 2013. 19:30

4 Zoltan
piano Kocsis
Martes, 30 de abril de 2013. 19:30

5 Piotr
piano Anderszewski
Martes, 28 de mayo de 2013. 19:30

6 Arcadi
piano Volodos
Martes, 24 de septiembre de 2013. 19:30

7 Ivo
piano Pogorelich
Martes, 29 de octubre de 2013. 19:30

8 Rafal
piano Blechacz
Martes, 19 de noviembre de 2013. 19:30

9 Eliso
piano Virsaladze
Martes, 17 de diciembre de 2013. 19:30

COLABORA

ORGANIZA

PATROCINA



scherzo
FUNDACIÓN

EL PAÍS

BOLETÍN DE ADQUISICIÓN DE NUEVOS ABONOS

El boletín para adquirir nuevos abonos se podrá enviar por correo a nuestras oficinas, por fax al número 91.726.18.64 (las 24 horas del día) o hacer la solicitud por teléfono llamando al 91.725.20.98 (de 10:00 a 15:00 horas de lunes a viernes, excepto festivos) o por mail a la dirección fundacion@scherzo.es, o rellenándolo en nuestra página Web www.fundacionscherzo.es. A partir del 19 de noviembre de 2012 comenzarán a adjudicarse los abonos no renovados, si los hubiere, por estricto orden de llegada. Para conceder los abonos se contactará telefónicamente con la persona que rellena la solicitud, para ofrecerle las mejores localidades posibles según su petición e indicarle la forma y plazos de pago (es muy importante reflejar correctamente los teléfonos de contacto). Los suscriptores de la revista SCHERZO y los abonados al Ciclo de Jóvenes Intérpretes (por este orden) tendrán prioridad sobre el público en general para adquirir los nuevos abonos disponibles. Los suscriptores de la revista SCHERZO solo podrán comprar un máximo de dos abonos a precio especial de suscriptor.

Rellene sus datos personales, marque el número de abonos que desea adquirir y las cinco opciones preferidas indicando la zona (A, B, C o D) y el sector que proceda.

Por ejemplo, si desea Tribunas ponga C TR A PB

Si prefiere patio de butacas, escriba ZONA Y SECTOR ELEGIDOS:
(Consultar cuadro)

ZONA SECTOR

1ª opción:	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
2ª opción:	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3ª opción:	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
4ª opción:	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
5ª opción:	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
6ª opción:	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

PRIORIDAD DE COMPRA

1. ¿ES SUScriptor DE LA REVISTA SCHERZO? SI NO

2. ¿ES ABONADO AL CICLO DE JÓVENES INTERPRETES? SI NO

Para solicitar nuevos abonos llame al teléfono 91-725-20-98 (de lunes a viernes de 10:00 a 15:00 horas) o envíe este boletín por correo a: FUNDACIÓN SCHERZO (Ciclo de Grandes Intérpretes) C/ Cartagena, 10. 28028 MADRID. Por fax: 91-726-18-64 (las 24 horas del día) Por email: fundacion@scherzo.es

Rellénelo en nuestra Web: www.fundacionscherzo.es

TRATAMIENTO AUTOMATIZADO DE DATOS PERSONALES. Los datos recabados forman parte de los ficheros de la Fundación, y son necesarios para la formalización de las peticiones de compra de abonos, 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 Fundación sita en Madrid, calle Cartagena nº 10. Tº C. 28028 Madrid.

ZONA	SECTOR	ABONO NORMAL	ABONO SUScriptor
A	PB. Patio de butacas 1A. Primer Anfiteatro	386€	334€
B	L1A. Lateral de Primer Anfiteatro 2A. Segundo Anfiteatro (Filas 1 a 6) L2A. Lateral de Segundo Anfiteatro (Filas 1 a 6)	325€	281€
C	2A. Segundo Anfiteatro (Filas 7 a 12) L2A. Lateral de Segundo Anfiteatro (Filas 7 a 10) BC. Bancos del Coro TR. Tribunas GA. Galerías	264€	229€
D	2A. Segundo Anfiteatro (Filas 13 a 15) L2A. Lateral de Segundo Anfiteatro (Filas 11 a 13)	216€	188€

NÚMERO DE ABONOS SOLICITADOS: 1 2 3 4

Tache el número de abonos que desea adquirir.

Se podrán solicitar un máximo de cuatro abonos por persona.

APELLIDOS

NOMBRE FAX

TLFS. (Mañanas) (Tardes) MÓVIL

DIRECCIÓN N.º PISO

POBLACIÓN PROVINCIA

CP. E-MAIL

DEBUSSY Y ESPAÑA

En la Francia decimonónica, y más cuando en el Segundo Imperio la emperatriz fue granadina, España se puso de moda y con un ritmo de danza como símbolo: mientras en la Ilustración había sido el fandango (simplifico la cuestión), ahora sonaba el bolero con sus deliciosas bailarinas; más tarde, en la transición del XIX al siglo XX, sería el tango, la habanera. La simple enumeración de músicas “españolas” nacidas en suelo francés y para el gusto de sus curiosos habitantes agotaría todo el espacio que se me concede. Abordaré, pues, el tema como una invención a dos voces, casi un palíndromo: Debussy y España / España y Debussy.

Debussy y lo español

Como otros muchos, Debussy se inspiró en la lejana España para componer algunas de sus obras y sin apenas pisar nuestro suelo, es bien sabido. Tal vez no lo es tanto que estas andanzas hispanas recorren toda su carrera de compositor, desde el comienzo hasta casi el final. Sí es bien apreciada, en cambio, la excelencia alcanzada con sus últimas obras “hispanas”. Hablaré un poco de todas, remitiéndome siempre al viejo pero aún solvente *Catalogue de l'oeuvre de Claude Debussy* de François Lesure (1977).

Las dos primeras de este catálogo, fechadas “hacia 1879”, son dos canciones estróficas sobre poemas de Alfred de Musset (*Contes d'Espagne et d'Italie*, 1830) “à mettre en musique”, es decir, “letras para cantar”. Nos interesa la segunda, titulada “Madrid”: “*Madrid, princesse des Espagnes*”..., ahí es nada (Lesure 2, pág. 19).

Unos dos años más tarde, Debussy escogió la *Séguidille* de Théophile Gautier (*España*, 1845), poema que comienza: “Un jupon serré sur anches...” (L. 14, p. 27); lo más curioso del asunto es que casi veinte años después un Falla recién llegado a París con *La vida breve* aún sin estrenar compondría la última de sus *Trois mélodies* (1910) sobre el mismo texto ¡y dedicaría la canción a Madame Debussy! No un dedo de la mano, pero sí alguno de mis libros daría por escucharlas alguna vez juntas, si la del francés es al fin recuperada: no puedo ni imaginarme qué hizo el joven Debussy con el verso-estribillo que corona las estrofas: “Alza! Ola! Voilà la véritable Manola!”.

Dos años después, y estamos aún en 1883, Debussy compuso otra *Chanson espagnole*, un “duo pour 2 voix égales”, sobre texto de un poeta no identificado: es una de las canciones que hizo para Madame Vasnier, quien las interpretaba en veladas de la alta sociedad con el enamorado autor al piano... (L. 42, p. 47).

Ya en Roma con el gran premio obtenido en 1884, Debussy abordó la Edad Media hispano-morisca: la “Oda sinfónica” titulada *Zuleima*, sobre un poema de Georges Boyer según el *Almansor* de Heinrich Heine, le entretuvo en la Villa Medici los dos años siguientes; fue escuchada en la Académie de Beaux-Arts en diciembre de 1886 como primer envío del pensionado, y el juicio negativo de los académicos ha sido bien aireado (L. 59, p. 58): el mismo Debussy consideraba que el asunto era “viejo” y que los versos no le ofrecían más que viejas rutinas.

Unos años más tarde, y en plena euforia simbolista, el entonces bien acreditado Catulle Mendès le ofreció un libreto de ópera en tres actos basado en *Las mocedades del Cid*



Retrato de Madame Vasnier pintado por Jacques-Émile Blanche, 1888

The Bridgeman Art Library

de Guillén de Castro; trabajó Debussy en *Rodrigo et Chimène* entre 1890 y 1892 y logró terminar los dos primeros actos, pero no la terminó (L. 72, p. 71). Si el atambor que el terrible moro perdió con su vida en Calatañazor nos suscita alguna curiosidad, la ópera cidiana no le anda a la zaga en interés, pero me temo que deberemos contentarnos con el manuscrito de la Pierpont Morgan Library de Nueva York.

En los albores del nuevo siglo, y cuando ya era autor de obras fundamentales de su catálogo, Debussy compuso una primera obra pianística española, o sea, andaluza, más aún, granadina: *Lindaraja*, para dos pianos a cuatro manos (1901), no publicada hasta 1926, cuando fue estrenada por Roger Ducasse y Marguerite Long (L. 97, p. 103); se ha relacionado algunas de sus armonías con las de la *Habanera* de Maurice Ravel (1895), el primero de los dos números luego incluidos en *Sites auriculaires* para dos pianos estrenados en 1898 por Ricardo Viñes y Marthe Dron, luego orquestado para la tercera parte de la *Rapsodia española* de 1908. En



Enrique Fernández Arbós sentado en el centro, en una instantánea realizada en la Alhambra

Lindaraja evocaba Debussy el famoso patio de la Alhambra que adopta el nombre del mirador que se abre en su cara meridional y, cómo no, al ritmo de habanera. Recordemos que a Viñes, tan debussysta como raveliano, le dedicaría años más tarde los exquisitos *Poissons d'or*, último número de la segunda serie de *Images* (1908).

En 1903 fechaba y publicaba *Estampes* "pour piano", el segundo de cuyos tres números es *La soirée dans Grenade* (L. 100, p. 105). Si la primera de las estampas se titulaba *Pagodes*, el exotismo seguía bien explícito en la velada granadina, pero se endulzaba un poco con los *Jardins sous la pluie*, pues ya se sabe que llover, llueve en todas partes.

Las siguientes obras "hispanas" fueron incluidas en los *Préludes*. En los doce del primer libro (1909-1910), todos han considerado de inspiración española (fantasía goyesca, incluso) *La sérénade interrompue* que constituye el nº 9 (L. 117, p. 121). Y entre los doce del segundo libro (1910-1912) brilla el 3º, titulado en español *La puerta del vino* (L. 123, p. 128), una de las antiguas entradas en el recinto de la Alhambra que Debussy, al parecer, había visto en una tarjeta postal y ahora fijó en sonidos.

Ya habían sido por entonces compuestos los tres números orquestales de *Ibéria* (1905-1908), estrenada en los Concerts Colonne del 20 de febrero de 1910 bajo la dirección de Gabriel Pierné; luego sería la parte central de la tercera serie de *Images*, estrenadas bajo la dirección del propio Debussy en los Concerts Colonne del 26 de enero de 1913. El tríptico español (*Par les rues et les chemins*, *Les parfums de la nuit* y *Le matin d'un jour de fête*) tiene su punto más exquisito en la parte central, en el que el viejo asunto de "noche, música y jardín" (he copiado un verso de Calderón) ya había dejado en el catálogo del músico francés páginas memorables al socaire de Baudelaire: *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*, el número 4º del primer libro de *Préludios*, por ejemplo. (Manuel de Falla, gran amigo y admirador de Debussy, andaba por entonces en París asediando sus *Noches en los jardines de España*, que estrenaría ya en el Madrid de 1916: más sonidos y perfumes nocturnos).

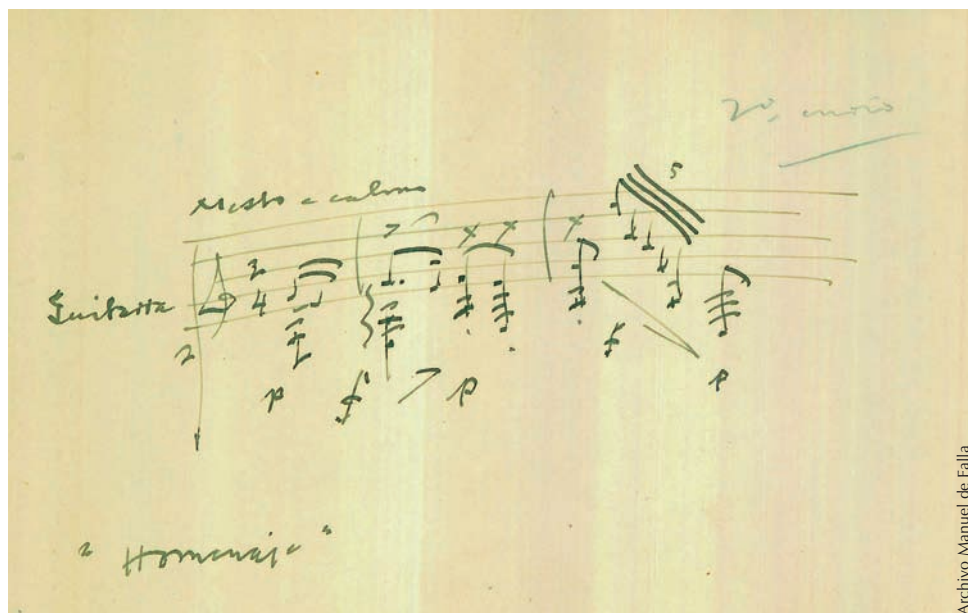
No termina aquí la atención de Debussy por España y por su música. En octubre de 1913 protagonizó en París una memorable velada la Orquesta Sinfónica de Madrid a las órdenes de Enrique Fernández Arbós; el acto mereció los elogios de Debussy, publicados en la S.I.M. del 1 de diciembre de ese año, luego recogidos por Lesure en la edición completa de sus ensayos y crónicas (1971), de la que hay versión española, *El Sr. Corchea y otros escritos* (Madrid, 1987): allí puede leerse lo que las músicas de Albéniz (páginas de *Iberia* orquestadas por Arbós), Turina (*La procesión del Rocío*), Pérez Casas (*A mi tierra*, la suite que había obtenido el premio orquestal en el concurso académico de 1905 en el que Falla y Fernández Shaw habían ganado el de ópera por *La vida breve*, que al fin había sido estrenada en Niza en abril de este mismo año de 1913), Conrado del Campo (*La Divina Comedia*) y el propio Arbós (dos obras para violín y orquesta) le merecieron al compositor francés.

España y Debussy

En la primavera de 1918, el Ateneo de Madrid, entonces en la vanguardia cultural de la capital española, celebró un emotivo acto que conocemos hoy por la prensa de la época, en especial por un anónimo redactor de *El Universo* ("R. W."), quien firmó su artículo el 28 de abril de 1918 con el rótulo de "Ayer en el Ateneo. Homenaje a Debussy" y nos proporcionó un extracto del discurso que allí pronunció Falla: se ve por la fecha que fue una sesión necrológica y bien temprana, pues el compositor francés había fallecido apenas un mes antes, el 25 de marzo.

El acto comenzó con palabras del presidente de la Sección de Música, Miguel Salvador Carreras, quien años más tarde sería miembro muy notable de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y lucharía con denuedo para que Falla permitiera que se le eligiera en aquella docta casa (en otro sitio he contado de qué triste manera terminó esta historia). Manuel de Falla leyó después "unas interesantísimas cuartillas sobre el arte profundo de Claudio Debussy. Sus juicios admirables, su crítica sincera y autorizada, su estilo naturalmente fluido y espontáneo, su clara dicción, por último, produjeron en el auditorio el mejor efecto". Conocido el extracto que publicó *El Universo* por lectores franceses (1992), italianos (1993, "a cura di Paolo Pinamonti") e ingleses de las traducciones de los *Escritos* recopilados por Federico Sopena, puede volver a leerse en español en un apéndice de mi *Manuel de Falla y el Ateneo de Madrid (Ateneístas ilustres)*, Madrid, 2004, pp. 271-284). En esas páginas, Falla afirmó que "la música de Claude Debussy tiene dos valores distintos, aunque íntimamente unidos: el valor de la emoción pura, como obra de arte, y el valor del principio de la verdad pura, como obra de ciencia". Frente a lo que Falla denominó "arte mecánico" (el que acepta la mayoría), o frente al artista erudito "cuya aspiración consiste en aplicar al arte el fruto de investigaciones históricas, y aun filosóficas", el gaditano propuso como ejemplo a los que "libres de prejuicios, y con un fuerte anhelo de producir belleza y emoción puras, aplican toda su energía a exteriorizar íntimos sentimientos en formas artísticas; pero como las formas ya establecidas no constituyen para ellos medios completos de expresión, se impone el deber de modificarlas consciente y metódicamente, hasta obtener la mejor unión posible de la idea con la realización". Y añadió: "Este ha sido el caso de Claude Debussy".

El acto se completó con un concierto. "Arturo Rubinstein, el incomparable intérprete de la música moderna",



Archivo Manuel de Falla

Autógrafo de Manuel de Falla con los primeros compases del *Homenaje pour le Tombeau de Claude Debussy* para guitarra

tocó por vez primera *La soirée dans Grenade* —de un interés rítmico grande y de un color y una poesía singulares— y además otras varias composiciones, entre ellas *La cathédrale engloutie*, *Masques* y *L'isle joyeuse*. La admirada artista polaca Aga Lahowska, acompañada al piano nada menos que por Manuel de Falla, cantó cinco obras deliciosas de Debussy, compuestas sobre poesías de Bourget, Verlaine y Charles d'Orléans. Muy especialmente *Les cloches*, de Bourget [...] y *la Mandoline*, de Verlaine, fueron aplaudidísimas. La señora Lahowska hizo gala de su hermosa voz y de su inteligencia artística, en ellas y en el aria de Lía, de la cantata *El hijo pródigo*, con la orquesta, dirigida por Pérez Casas.

Rubinstein volvió a deleitar al auditorio interpretando las dos *Danzas* para piano y orquesta. El ilustre maestro Pérez Casas, al frente de sus músicos, se hizo aplaudir en el prelude para *El martirio de San Sebastián*, y en el de *L'après-midi d'un faune*.

Una velada de tal categoría, similar o más brillante aún que las que se organizaron con el mismo motivo en toda Europa, Francia incluida (recordemos en su descargo que la Gran Guerra no terminó hasta el otoño de 1918), no hubiera podido celebrarse sin la previa labor esforzada de muchas personas en la puesta al día de la música española. Aunque Falla fue uno de sus protagonistas, y era muy justo que fuera así, no había sido el primero en presentar a Debussy al público español. Se le había adelantado su compañero en París Joaquín Turina, aunque el sevillano había ido allí a estudiar en la poco debussysta Schola Cantorum de Vincent d'Indy, el centro rival del Conservatorio.

En una de las primeras crónicas enviadas desde París a la *Revista Musical* de Bilbao (año II, n.º 3, marzo de 1910), Turina, tras elogiar un recital Chopin de Ricardo Viñes ("el eminente pianista español, cuyo talento es reconocido en toda Europa, menos en España"), se enfrentó a dos estrenos de Debussy: *Ibéria*, nada menos, y *Rondes de Printemps*, luego unidas en la tercera serie de *Images*. Y como en la prensa había un "caso Debussy" (hay quien le tilda de "nebuloso"), decidió "meter también mi cuchara" y ofrecer nos su opinión: "El caso es que a mí me parece clarísimo y transparente y su arte de superficie, sin fondo alguno ni trabajo intelectual, y mucho menos símbolo ni filosofía; pero esta superficie tiene un barniz de poesía exquisita, lleva en sí una emoción intensa y un perfecto buen gusto. Su lema parece ser: Armonía y sonoridad". No puede decirse más en

manifiesta. (Pueden leerse cómodamente estas y otras crónicas en la recopilación de Alfredo Morán: *Joaquín Turina corresponsal en París... y otros artículos de prensa. Escritos de un músico*, Granada, 2002). Al músico francés se refiere Turina varias veces en su *Enciclopedia abreviada de Música* (Madrid, 1917, con prólogo de Falla), y especialmente en el volumen segundo, en donde *Pelléas et Mélisande* recibió un análisis de casi 10 páginas, uno de los más extensos de todo el tratado (sólo superado por los de *Tristán* o *Los maestros cantores*).

Manuel de Falla había escrito por entonces varios artículos defendiendo la nueva música, y en todos ellos se refería a Debussy con significativos elogios. Así, en *Introducción a la música nueva* (1916), había afirmado "sin temor a ser desmentido, que de su obra ha partido de una manera definitiva el movimiento innovador del arte sonoro". Y también que "los procedimientos armónicos, por sí solos, no constituyen en manera alguna el distintivo característico de la nueva música; el espíritu nuevo reside, más que en ninguna otra cosa, en los tres elementos fundamentales de la música: el ritmo, la modalidad y las formas melódicas, fuentes al servicio de la evocación". Y lo mismo había reiterado en el prólogo al libro de Georges Jean-Aubry sobre *La música francesa contemporánea* (1916); luego, en el homenaje que a la muerte del músico francés se le rindió en el Ateneo de Madrid, como vimos; y, sobre todo, en el muy sentido que un poco después publicó en *La Revue Musicale* junto con el *Homenaje* guitarrístico (1920). Todos ellos pueden leerse en las varias ediciones de la recopilación de Sopena, y a ella y a sus inteligentes comentarios me remito.

Como los músicos leemos poco, y menos a los otros músicos, deseo mencionar un breve pasaje que el traductor del librito de Daniel Chennevière, *Claudio Debussy y su obra* insertó al final de la misma (Madrid, Unión Musical Española, 1921): Eduardo L. Chavarrí terminaba el apéndice con un *España y Debussy* que, si no añadía nada nuevo, trasladaba a un público más amplio las opiniones favorables que ya conocemos. No todos estaban conformes: por poner un solo ejemplo, cercano hasta en el sello editorial, Rogelio Villar, en *Soliloquios de un músico español* (Madrid, UME, s. f., pero por estos mismos años), polemizaba con los partidarios de la nueva música ejemplificada en Debussy, Ravel y Stravinski, "únicos valores musicales" para algunos, rechazando los juicios "desorientadores" del "inte-

ligentísimo crítico Adolfo Salazar”... Y echaba de menos los más conservadores de Augusto Barrado, Manrique de Lara, José Subirá o Julio Gómez.

La batalla pro Debussy tuvo en la década siguiente alternativas hispanas mucho más originales. El joven catedrático Gerardo Diego escribía en febrero de 1921 desde Soria al admirado maestro Falla, aunque aún no tiene el “honor de estar presentado”, para que aceptara la dedicatoria de un poema que formaba parte de un libro en preparación; se trata del poema *Estética*, que efectivamente incluirá en su segundo libro poético, *Imagen* (1922). Gerardo le decía en la carta que el poema “no tiene otra intención que la de definir por imágenes mi concepto de la poesía (tan unido al de la Música) tratando de conseguir además el equilibrio, la fuerza y la pureza del ritmo. [...] La dedicatoria no es caprichosa; era obligada. Puesto que los versos son consecuencia directa del *Mouvement* de Debussy y de ciertos compases de *El amor brujo*”. Sobre esta cuestión he escrito en varias ocasiones, a las que me remito. Lo curioso es que también en *Imagen* (y es imposible no recordar que la obra de Debussy a la que el poeta cántabro se refiere había sido incluida en la primera serie de *Images*, la de 1905), el poeta incluyó otro poema titulado *D’après Debussy*, y luego él mismo nos hizo saber que el poema, aún ultraísta, había partido casi inconscientemente de una de las *estampas* debussystas, los *Jardines bajo la lluvia*... (Ambos poemas, como el soneto de *Alondra de verdad* o el *Crear materia* de *Poesía amorosa*, están ampliamente comentados en mi reciente antología de Gerardo Diego, *Poemas musicales*, Madrid, Cátedra, 2012).

Un nuevo poema de *Imagen*, el titulado *Luz* con el que finaliza la sección segunda, está dedicado a José Ortega y Gasset, quien también en 1921 había publicaba a su vez, en el tercer volumen de *El Espectador*, su conocido ensayo *Musicalia*, bastante denigrado por incomprendido. El cual comienza consignando que “el público de los conciertos sigue aplaudiendo frenéticamente a Mendelssohn y continúa siseando a Debussy”, concluyendo ya en el primer párrafo que “la nueva música, y sobre todo la que es más nueva en más hondo sentido, la nueva música francesa, carece de popularidad”. A lo que añadirá más adelante que “preferir Mendelssohn a Debussy es un acto subversivo: es exaltar lo inferior y violar lo superior. El honrado público que aplaude la *Marcha nupcial* y silba la *Iberia* del egregio moderno ejerce un terrorismo artístico”.

No es este el momento de valorar el brillante aunque un poco despistado análisis de Ortega sobre las causas de la impopularidad intrínseca a la música moderna, que él concreta en Debussy y Stravinski, porque en realidad no es un análisis estético, sino ideológico y él mismo confiesa en sus páginas que no entiende nada de música (y se nota). Simplemente he tratado de subrayar la no casual coincidencia entre las preocupaciones estéticas y creadoras del poeta y los brillantes diagnósticos del pensador, unidos en la dedicatoria de



Retrato de Claude Debussy por Paul Robier

uno de los poemas de *Imagen*.

Bien es cierto que este entusiasmo de Falla, Gerardo y otros allegados al músico gaditano (Salazar, Ernesto Halffter) por Debussy comenzaría a enfriarse un poco en algunos otros componentes de los que luego compondrían la Generación de la República. Síntoma bien preciso es el brillante pero discutible ensayo de M. Arconada (en realidad César Muñoz Arconada) titulado *En torno a Debussy*, tan raro en nuestras letras (Madrid, 1926). Ya en sus primeras páginas podemos leer: “Nuestra época es otra distinta a la de Debussy. Esta diferencia en la situación histórica no nos lleva a una efectista hostilidad”. Al revés, “a pesar de una indudable diferencia de situación, el calor de la proximidad pone entre Debussy y nosotros entrelazamientos simpatizantes. Un artista tan verdadero como Debussy no puede dejar tan pronto de producir esta simpatía sentimental que sentimos hoy por la nobleza de su obra, aun considerándonos fuera y libres de ella”. Y así lo expondría también otro de los críticos más inteligentes del momento, el

orteguiano Fernando Vela, en artículo bien célebre, *El arte al cubo*, incluido en el libro del mismo título (Madrid, 1927); el pretexto era la deslumbrante *Sinfonietta* de Ernesto Halffter, el joven discípulo de Falla, y la aparente vuelta al orden, pero la realidad era más compleja: “Algunos críticos ven en esto una vuelta a la tradición, a la forma, al ritmo. Pero es una vuelta muy singular. Debussy se aparta de la tradición, olvidándola completamente. Pero ahora se vuelve a la tradición para machacarla, triturarla”.

De tener espacio, sería interesante proseguir esta historia de la recepción de Debussy en las letras españolas, mas como en ella deberíamos incluir también las hispanoamericanas habría que mencionar muchos nombres. Daré ahora sólo dos.

Por los últimos años 20 enviaba crónicas desde París a la prensa guatemalteca un joven Miguel Ángel Asturias aún sin estrenar: “¡Cómo evoca este paisaje de juguetes idos al maravilloso Debussy!”, escribe en junio de 1927 describiendo un parque anochecido con *Viejitos olvidados*. Y en el envío de febrero de 1929 *A José Castañeda*, el músico con el que luego colaboraría varias veces, le reprocha su silencio en el país natal, “porque sabemos cómo tu palabra sería orientación definitiva allá donde Debussy es lo más avanzado y apenas si conocen a Stravinsky”. Cambiando de registro y de época, habría que incluir al menos el capítulo “*La plus que lente*” en el que el raveliano Guillermo Cabrera de *La Habana para un infante difunto* (1979) reflexiona sobre la influencia de Debussy en la música popular cubana y, lo que nos interesa mucho más, en su vida amorosa. ¿Y cómo no solazarse de nuevo con las tórridas páginas del capítulo “La muchacha más linda del mundo”, o sease, Julieta, a la que gustaba hacer y hacer y hacer el amor oyendo el mar; pero no un mar cualquiera, sino *El mar*, el de Debussy?

BORIS BEREZOVSKI: “LA TÉCNICA PARA MÍ NO ES NINGÚN PROBLEMA”



Nacido en Moscú en 1969, Boris Berezovski reside en la actualidad en Bruselas. El primer escalón hacia el éxito de este virtuoso con dedos ágiles y tocada poderosa, fue su participación en el Concurso de Leeds de 1988. Aunque el espaldarazo definitivo se lo dio la Medalla de oro del Chaikovski de Moscú dos años más tarde. Su debut con la Filarmónica de Berlín tuvo lugar en enero de este año. Y a Berlín ha vuelto en octubre, esta vez con la Orquesta de la Radio dirigida por Josep Pons, quien le ha brindado dos primicias: en la capital alemana, tocar sus primeras *Noches en los jardines de España*; en Madrid, su debut con la ONE. Nos citamos tras el ensayo general. Al llegar, está echado en el sofá del camerino. Intentando ahuyentar en esa postura el mono del tabaco, que siempre lo asedia, mientras descansa después de medirse una vez más frente al *Concierto de Chaikovski* que interpretó por primera vez en su ciudad natal con sólo doce años.

Alumno de Eliso Virsaladze y Alexander Satz, ¿cuáles fueron las diferencias en sus respectivas enseñanzas?

Ante todo, el repertorio. Mientras el de Eliso es básicamente alemán — Beethoven, Schubert... —, en el caso de Satz, además de la música rusa ha tocado todo lo imaginable. Lo más gratificante ha sido poderme aprovechar de ambas posibilidades.

Desde sus comienzos destacó por el virtuosismo, del que ha dejado constancia en sus interpretaciones de los *Études* de Chopin arreglados por Godowski, por los que recibió tantas alabanzas ¿Cómo no ha insistido por esa vía?

No es exactamente lo que me interesa. Lo que me fascinó en ese momento fue sobre todo el modo tan elegante y tan lleno de humor en que Godowski realizó esos arreglos. No voy a decir que me gusten todos los que ha hecho, pero admito que entre ellos se encuentran algunos realmente magníficos. Como los de *El cisne*, de Saint-Saëns, posiblemente su obra maestra, y algunos de los *Études* en particular. Son trabajos que requieren una técnica impecable, y eso a mí no me supone problema alguno.

Están a punto de cumplirse 25 años de su presentación en el Wigmore Hall de Londres, cuando *The Times* le calificó de “excepcional promesa artística”. En este cuarto de siglo, ¿ha cambiado más usted o el mundo del piano en general?

El mundo es demasiado grande para que alguien como yo sepa qué ocurre en todos sus rincones. Pero yo sí he cambiado mucho: en el modo de aproximarme a las obras, en el estilo y cosas así. En cuanto al universo del piano, me consta que existen grandes talentos por todas partes. Es bonito comprobar que aquí y allá hay gente que lo defiende con tanta maestría. Me parece genial.

En 1990, dos años después de un cuarto puesto en Leeds, consiguió la Medalla de Oro en el Concurso Internacional Chaikovski de Moscú, en el que años antes su profesora había quedado en tercer lugar. ¿Pensó en la historia del alumno que aventaja a sus maestros?

¿Cómo se me va a pasar eso por la cabeza? Eso no tiene nada que ver. En 1938, por ejemplo, en el Concurso Reina Elisabeth que ganó Emil Gilels, el octavo puesto fue para Arturo Benedetti Michelangeli, a quien pasados los años se reconoció como uno de los mejores pianistas del mundo. Es muy difícil a veces decidir quién es el mejor, al final, es una cuestión de suerte. Son muchos los factores que intervienen, y yo tuve la suerte de que me tocara aquella vez la lotería. Los concursos, ¿siguen siendo la mejor plataforma de lanzamiento para un solista?

Me gustan los avalados por la tradición: Chaikovski, Elisabeth, Chopin... Aquellos que se han convertido en históricos, podríamos decir. De ellos han salido grandes nombres, lo que no quiere decir que otros que no consiguieron estar en el primer lugar hayan hecho después excelentes carreras. Hay muchos ejemplos de unos y de otros. De cualquier forma, estas tres citas de Moscú, Bruselas y Varsovia tienen carácter de excepcionales, si pensamos en la historia que las avala. Continúan siendo una opción sólida e interesante. Sin ir más lejos, Daniil Trifonov, el último ganador del Chaikovski es un pianista de categoría superior. Pero la relación de nombres de enorme talla es interminable: Cliburn, Sokolov, Pletnev...

¿Le llaman para formar parte de jurados?

No, porque no tengo tiempo. Y esas cosas precisan mucha dedicación. A veces tienes que pasar en ellos una semana entera, y yo no puedo permitirlo. Ni tengo ganas de hacerlo.

A veces en ellos se valora sólo el virtuosismo, que globalmente podríamos calificar como “chino”, por proceder fundamentalmente de ese país, aunque no sea el único. ¿le interesan ese tipo de interpretaciones?

No me gusta hablar de ello, porque en ese punto me considero muy egoísta. Quiero decir que no me interesa ocuparme más que de mi carrera y de mi mundo. El modo de tocar de otras personas, o de qué es lo que hacen con su vida, ni me afecta ni me importa. Hay una pianista china, Yuja Wang, que me parece de verdad formidable, pero no me atrevo a generalizar, porque en el piano no existe un estándar. Están los que interpretan de la manera tradicional, los que lo hacen con una gran velocidad, los que tocan cosas que apenas le interesan a los otros. Hay una variedad inmensa y para todos los gustos, y no me considero capacitado para decir si tal cosa está bien y tal otra no. Cualquier concepto puede ser válido, y que exista tal variedad de posibilidades me gusta, porque el mundo de la música es enorme.

Hablábamos del amplio repertorio de su maestro. ¿Alguna vez se ha sentido usted interesado por los compositores españoles como Falla o Albéniz?

Toco mucha música de Albéniz en mis propinas, y acabo de hacer en Berlín con Josep Pons mis primeras *Noches en los jardines de España*. Lo pasamos muy bien, porque es una música excepcionalmente genial. Para mí ha sido un gran placer tocar esta obra de Falla.

Siguiendo con Berlín, su debut allí con la Filarmónica fue en enero de este año. Curioso, habida cuenta que mucha gente

recién llegada a la música ya lo ha hecho. ¿Tocar con ellos sigue teniendo la misma importancia que en tiempos pasados?

Claro que sigue teniéndola. Sobre todo desde el punto de vista del mercado alemán. Después de tocar con ellos doblas tu cachet automáticamente [*sonríe*]. A partir del momento que las demás orquestas saben que has debutado con ella, tienen ganas de invitarte. Lo había oído comentar y no me lo creía. Ahora puedo decir que es cierto. Ese simple hecho se eleva a categoría de importancia primordial. **Lamenta por tanto no haberlo hecho hasta ahora.**

Sí... Bueno... [*Dubitativo*]. No diría tanto, podría contestar echando mano de aquella canción que dice *Je ne regrette rien* (no lamento nada). Pienso que tiene mucho de verdad: lo que tenga que pasar pasará. Hay mucho de filosofía en ese tema de Edith Piaf.

¿Quién le dirigió?

Tugan Sokhiev fue quien me llamó, no lo hizo directamente la orquesta, sino este director con el que había trabajado varias veces y con quien mantengo muy buenas relaciones. Fue Sokhiev quien me dijo, voy a invitarte a tocar con la Berliner Philharmoniker. **Después de haber tocado con muchas de las grandes orquestas del mundo, hasta ahora no había trabajado con agrupaciones españolas.**

Sólo en una ocasión, con la orquesta de Valencia, sustituyendo a Volodos. Pero es verdad que en España he tocado muy poco, y en lugares pequeños.

¿Qué le ha parecido la ONE?

Genial. Son músicos magníficos.

A Josep Pons sí lo conocía.

Toqué con él el *Concierto n.º 2* de Bartók con la Orquesta de París en su sede hace un par de años. Así nos conocimos. Le estoy muy agradecido por haber vuelto a contar conmigo ahora: el mes pasado con la Orquesta de la Radio de Berlín y ahora con la ONE.

¿Ha notado la crisis en lo referente a número de conciertos o a cachet?

En ese punto, las cosas no me han afectado. Puede haberse dado el caso como en Madrid, que haya bajado la tarifa. Pero por tratarse de la primera vez que tocaba con la orquesta. A ver si les gusto y vuelven a llamarme. Me gustaría venir con más frecuencia a España, porque me gusta mucho este país.

Relacionaba trabajo y dinero, ¿cuántos conciertos tiene al año como solista y con orquesta?

En total, en torno a los cien, incluyendo en esta cifra la música de cámara que hago en festivales como el de *La Folle Journée*, del que tanto se

habla ahora. Cuando estoy, toco dos o tres veces al día. Incluso cuatro alguna vez. Me encanta este festival, porque me parece muy moderno, capaz de atraer a mucha gente, y eso me gusta.

¿En qué proporción divide esas tres facetas?

De una manera muy equilibrada. Diría que porcentualmente se estructura 30-30-30. El diez por ciento restante no sé cómo justificarlo [ríe], pero lo cierto es que el reparto es muy equitativo.

Tal vez ese diez por ciento se lo dedique al jazz. Se dice por ahí que es un buen intérprete.

No, no, que va. Yo no toco jazz para nada. Adoro esa música, pero no forma parte de mi actividad.

Para la música de cámara, cuenta con compañeros fieles, como los violinistas Vadim Repin y Dimitri Makhtin, o en el chelo Alexander Kniazev. Incluso tenía una buena aliada para compartir la música de Rachmaninov: Brigitte Engerer. ¿La echa de menos?

Así es. Fue mi *partenaire* habitual. Tocamos mucho juntos, hicimos muchas cosas pero, desgraciadamente, nos quedamos sin ella hace unos meses. Tenía 60 años. ¡Fue terrible!

Su hija, Evelyne Berezovski, también se ha decantado por el piano. ¿Aspira a seguirle de manera clónica, o prefiere ir a su aire? ¿Estudia con usted? ¿Le ha buscado un profesor...?

Jamás he hecho nada para mediar en sus decisiones. Es una chica muy dotada, con mucho talento. Ni tampoco le he buscado un profesor: lo ha elegido ella. Está planificando una carrera a su gusto en lo que respecta a la elección de repertorio. Y lo que más me gusta de todo es que estamos muy unidos. Yo la adoro y ella a mí; pasamos mucho tiempo juntos, pero no para practicar música. Sólo para divertirnos. Vamos juntos de vacaciones... Su carrera está empezando muy bien, si consideramos que le proponen muchos conciertos. Estoy seguro que de aquí a unos años va a ser muy conocida.

¿Le pide consejos?

Nunca. De vez en cuando me dice que la escuche, y le comento cosas. Pero es muy joven y necesita dejar que pase un tiempo para ver cómo transcurren las cosas.

¿Qué repertorio le atrae?

Casi todo. Por supuesto que los

clásicos y los románticos: Mozart, Beethoven... Pero además, el repertorio contemporáneo, y lo toca mucho. Es la gran diferencia entre nosotros. Le gusta Boulez, por ejemplo, y yo nunca he comprendido esa música. Pero es bueno que entre nosotros existan esa clase de discrepancias.

Vive en Bruselas. ¿Por qué esa ciudad atrae a tantos músicos?

Por muchas razones. Para empezar, porque no se pagan impuestos. Es una historia que tiene que ver con la reina Elisabeth, la que dio nombre al concurso de piano. Cuando se enamoró de Ysaÿe, decidió que los músicos allí no tributasen. Pero además, porque se vive muy cómodamente en esa ciudad, que está muy cerca de todos los sitios en los que toco con más frecuencia.

¿Tiene relación con sus colegas de la música instalados allí?

Nos cruzamos por la calle de vez en cuando, pero no mucho. A pesar de ser un lugar aparentemente pequeño, puede resultar a veces increíblemente grande.

Juan Antonio Llorente

sch^{er}zo

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

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

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

El importe lo abonaré de la siguiente forma:

Transferencia bancaria a la c/c 2100 2416 93 0200152229 de La Caixa, a nombre de SCHERZO EDITORIAL, S.L.

Cheque a nombre de SCHERZO EDITORIAL, S.L.

Giro postal.

VISA. Nº:

Caduca ... /... /... Firma.....

Con cargo a cuenta corriente

.....

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

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Rellene y envíe este cupón por correo, fax o correo electrónico.

O llámenos por teléfono de 10 a 15 h.

También está disponible en nuestra página en internet.

Nombre.....

.....**NIF**.....

Domicilio.....

.....

CP.....**Población**.....

Provincia.....

Teléfono.....

Fax.....

E-mail.....

El importe de la suscripción será:

◆ **España: 70 €**

◆ **Europa: 105 € por avión.**

◆ **Estados Unidos y Canadá: 120 €**

◆ **América 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.

Un gran libro sobre Victoria

PARA RECOBRAR LA CONFIANZA

Aún reciente la conmemoración del cuarto centenario de la muerte de Tomás Luis de Victoria, el Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH) y Machado Libros rinden un merecido homenaje al mayor polifonista del Renacimiento español y —dicho sea sin chovinismo ni complejos—, uno de los mejores de la Europa de finales del siglo XVI. Alfonso de Vicente y Pilar Tomás se encargan de codirigir la publicación de una colección de trece estudios multidisciplinarios dedicados a la contextualización musical e histórica del genio abulense en la cultura española de aquel momento.

Una docena de historiadores y especialistas en la música sacra del Siglo de Oro van confeccionando un retrato de Victoria y de su realidad desde ópticas complementarias con las que, finalmente, el lector puede reconstruir una imagen nítida de aquel complejo universo artístico, político y religioso. El propio Alfonso de Vicente se encarga de la inauguración con un estudio acerca del sonido Victoria como símbolo del poder. Emilio Ros-Fábregas prosigue dentro del mismo tema, retrotrayéndose a la corte borgoñona y a su mega-hit *L'homme armé*. A continuación, Fernando Negredo desentraña los contenidos retóricos de la liturgia en la Real Capilla para dar paso a Luis Robledo, sabio como siempre y ameno como pocos, que nos deja un entretenidísimo capítulo dedicado a los usos y costumbres musicales en la corte de Felipe III. Cristina Diego, por su parte, viaja a la Valladolid de principios del siglo XVII para pintar su paisaje sonoro como alternativa a la corte madrileña. Después, Gustavo Sánchez estudiará las peculiaridades de las formaciones corales centrándose en la del monasterio de El Escorial. De Vicente una vez más, Roberto Quirós, Noel O'Regan o Juan Ruiz abordarán, a continuación, diversos aspectos sociológicos y religiosos del contexto histórico. Llegados al último bloque, Michael Noone buceará en las fuentes polifónicas victorianas en la catedral de Toledo, tras lo cual Rui Viera y Javier Marín, respectivamente, se dedican a estudiar la proyección del personaje sobre los ámbitos musicales de Portugal y la América colonial.

Si atendemos a la edición, el libro responde a un doble criterio de precisión

y manejabilidad. Cada capítulo aporta su propio índice final de notas y referencias bibliográficas, con lo que, operativamente, se consigue que la lectura sea fluida y las consultas, rápidas y eficaces. Por otra parte, la presentación del material cuenta, además del texto, con la inserción de fotografías, mapas, cuadros gráficos, facsímiles y partituras, todo ello a color y con una alta calidad de reproducción.

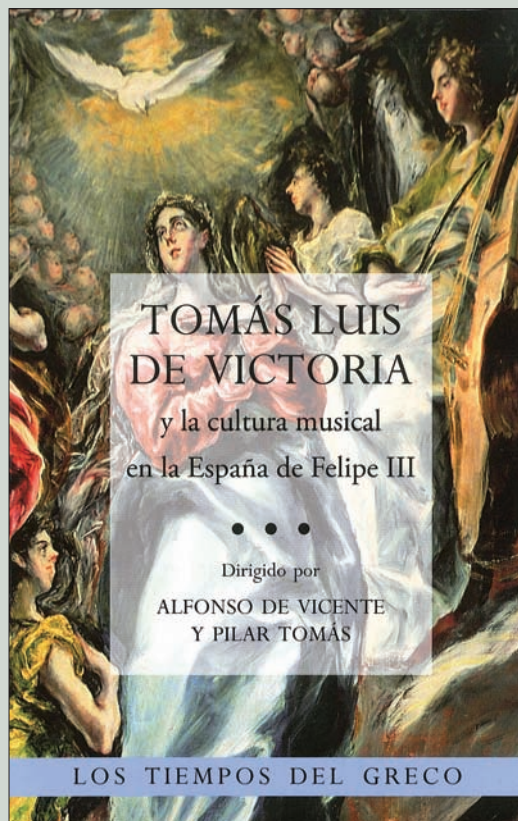
La facilidad de lectura es otra de sus grandes virtudes. No se trata, obviamente, de un best-seller que vaya a reeditarse en formato bolsillo para leer en la playa, pero De Vicente y Tomás han conseguido que todos sus colaboradores se acerquen en gran medida al difícilísimo punto de equilibrio entre la erudición y la sencillez comunicativa. Salvando algunos puntos en los que la investigación se centra en aspectos técnicos

que, inevitablemente, requieren el uso de terminología y campos semánticos específicos, la homogeneidad de un estilo asequible introduce al lector en la mayoría de los temas abordados sin requerirle un exhaustivo nivel de conocimientos musicológicos previos.

Se trata, en definitiva de un estudio esplendoroso, tanto en contenidos como en formas, un trabajo digno de elogio y de una total recomendación. Además, como complemento, cualquiera de las ediciones discográficas conmemorativas aparecidas en los últimos dos años —desde el álbum doble de La Grande Chapelle/Recasens (Lauda) a la monumental colección del Ensemble Plus Ultra/Noone (Archiv), pasando por antologías como las de The Tallis Scholars/Philips (Gimell) o The Sixteen/Christophers (Coro)— permiten establecer un magnífico acercamiento a músicas profundamente emocionantes y —en el sentido más

noble— espectaculares.

Como cierre, permítase la confesión de que a uno le enorgullece poder mostrar a cualquier colega extranjero libros como éste. Siquiera de vez en cuando, tener la oportunidad de exhibir que algo tan bueno, hecho aquí, demuestra que en esta España superviviente de aquella que reza en el título, hay también conocimiento, capacidad y maestría. Nos obliga a reconocer qué espléndidos frutos podemos obtener cuando somos capaces de emplear adecuadamente fondos institucionales en la investigación de épocas pasadas y, a continuación, proceder a su elaboración con este altísimo nivel de calidad editorial y científica. Acaba un recobrando un ápice de confianza en que quizá la ceguera que suele desviar esos fondos a otras cuestiones pueda tener un atisbo de curación.



ALFONSO DE VICENTE Y PILAR TOMÁS
(Dirs.): **Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III.**

Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica y Machado Libros, 2012. 491 págs.

EXPERIMENTAR LA MÚSICA EN PRIMERA PERSONA

Estamos viviendo tiempos de crisis en los que las artes corren peligro de ser arrinconadas, tratadas como un mero entretenimiento o convertidas en patrimonio exclusivo de las élites económicas. Ante esta situación es necesaria una reflexión profunda que permita impulsar nuevas políticas culturales y educativas al servicio de todos los ciudadanos. El entorno social y económico es evidentemente muy distinto al de otras épocas, incluso recientes, pero haríamos bien en aprender de aquellos pensadores que han meditado sobre el significado de las artes y su papel en la sociedad. Uno de los más destacados del siglo XX es sin duda el filósofo alemán Hans-Georg Gadamer (1900-2002). Su ensayo *Wort und Bild: "So wahr, so seiend"* (1992) —que podemos traducir como: *Palabra e Imagen: Tan verdadero, tan lleno de ser*— refleja su pensamiento definitivo sobre el arte y de él hemos entresacado las citas de este artículo.

Gadamer habla sobre la necesidad de experimentar directamente el arte, de descubrirlo por uno mismo y dejarse sorprender:

“La experiencia [*de una obra de arte*] en su significado más profundo no es nunca una mera confirmación de expectativas sino una sorpresa... es el vívido presente y la contemporaneidad del arte lo que constituyen y mantienen su poder”.

Asimismo se rebela contra el hecho de que el arte, que posee una presencia tan cautivadora, pueda convertirse en un simple objeto de investigación histórica. Insiste en que la verdad que buscamos en una obra de arte únicamente es accesible cuando uno se encuentra cara a cara con ella y la ve, la escucha y la siente directamente. Para él, cualquier tipo de análisis externo que pretenda objetivar la obra fuera de esa interacción es secundario, y en cierta manera falso. Esto es incluso más evidente con la música:

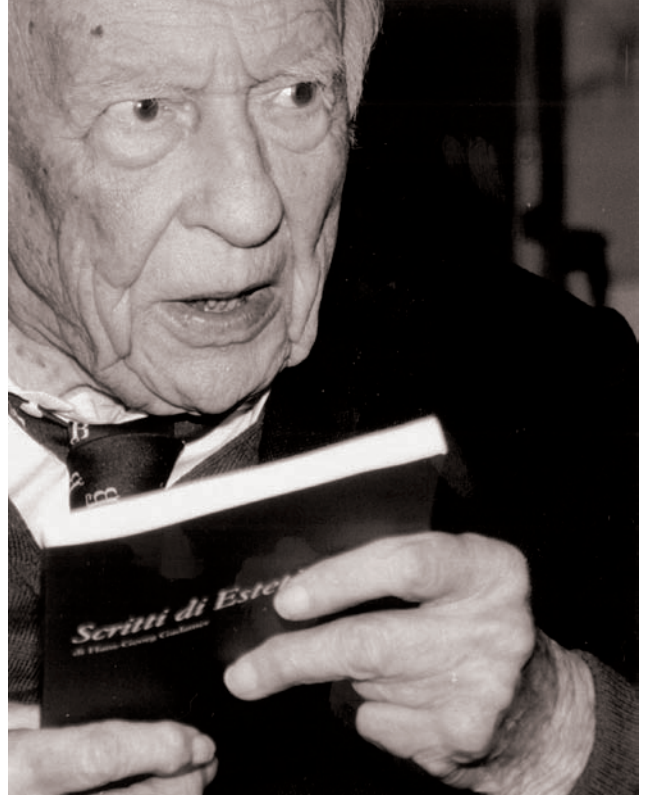
“En el caso de la música, ya sea cuando uno mismo hace música... o cuando uno la escucha al ser interpretada, todo está allí —repeticiones, variaciones, inversiones, resoluciones— y está determinado con precisión anticipadamente. Pero sólo si uno la acompaña y se deja llevar por ella, ya sea como intérprete o como oyente, la música fluye y es recibida. Si no es así, se escurre y parece vacía”.

Todo ello pone de relieve la importancia de la educación artística, no solamente como un estudio histórico y estético, sino como un agente inspirador que ayude a abrir las puertas de la experiencia artística a todos los ciudadanos. Sin embargo, las políticas educativas que se están aplicando en España van precisamente en contra del desarrollo de las enseñanzas artísticas y musicales.

Gadamer se fija también en el papel del intérprete en la música:

“Quien hace de verdad música no lanza tan sólo notas: un intérprete es en verdad quien llena la música y le da sentido para que pueda mostrarse”.

Así pues el músico, al igual que el actor o el bailarín, tiene



encomendado ese papel de intérprete sin el cual la actividad artística no puede producirse y por lo tanto es necesario disponer de una educación de calidad que potencie el talento y fomente la creatividad de los futuros profesionales de las artes.

¿Son posibles otras políticas?

“Aún mantengo que ningún programa político sobre arte puede ser tomado en serio si no reconoce el valor de todo arte como absoluto”.

¿Es posible abordar unas políticas que afectan directamente a la cultura y las artes sin considerar el significado profundo de toda actividad artística? Gadamer es muy claro, aunque conviene profundizar en el concepto de “absoluto” que utiliza:

“Reconocemos esto con especial claridad al escuchar música... Es casi superfluo decir que lo que es cierto al experimentar una obra de arte lo es también para su creación: no es únicamente producción. Para el creador, el hecho clave es si la obra funciona. El perceptor no sabe qué es... Pero la obra de arte ha funcionado y posee su verdad inexplicable. Así que no tiene sentido preguntar al perceptor qué es lo que la obra le dice realmente. Ambas cuestiones van mucho más allá de la consciencia subjetiva de uno u otro”.

Encontrar eso que es absoluto en el arte es en realidad descubrir su inexplicable verdad, pero sólo se puede producir a través de la interacción con la propia obra o actividad artística.

Reducir las artes a un simple objeto de consumo supone empobrecerlas y limitar su desarrollo. Las leyes del mercado no pueden regir por sí mismas los destinos de la cultura y si no se favorece el acceso a ella de todos los ciudadanos volverá a ser patrimonio de unos pocos privilegiados. Todo el mundo debería poder experimentar en primera persona la música y las artes. ¿Será todavía posible?

Joan-Albert Serra

Nota: Los textos de Gadamer son una traducción del autor de este artículo a partir de la versión inglesa de Richard E. Palmer, *Artworks in Word and Image: "So True, So Full of Being!"*, publicada en *Theory, Culture & Society*, 23(1), 57-83 (2006).

MARC RIBOT Y LOS CUBANOS POSTIZOS: UNA IMPOSTURA DE VERDAD

Marco Zanotti



Los creadores que viven instalados en la vanguardia musical contemporánea siempre miran hacia atrás, porque de lo contrario corren el peligro de quedarse en territorio de la nada. Desde estas mismas páginas se ha reivindicado la modernidad de la tradición, porque una cultura sin referentes es un brindis al sol. Otro asunto es el resultado de este tipo de experiencias creativas, que a pesar de tener pasado, en su respiración artística se nos descubren fórmulas nuevas e inéditas. Todo lo demás, insistimos, se antoja banal, como el arte de Damien Hirst, un creador de la mera provocación por la provocación, un agitador de obras sin sentimientos ni sentidos. Marc Ribot (Newark, New Jersey, 1954) es uno de los grandes agitadores actuales de la música libre, lo cual no significa que no reconozca sus herencias e influencias, sino que las maneja a su antojo, sin mordazas ni ataduras. Una de las últimas audacias de este guitarrista afilado y compositor ingenioso es ese laboratorio musical de nombre desafiante, Los Cubanos Postizos, con los que hace jazz-rock a partir del cancionero cubano, especialmente el que firmara el legendario tresero Arsenio Rodríguez (1911-1972), uno de los grandes padres del son. El recuerdo de su paso por el último Heineken Jazzaldía de San Sebastián todavía suscita un calambre de emociones a flor de piel, una vez que su concierto no fue superado por ningún otro artista convocado en el mencionado certamen donostiarra.

La banda se formó a mediados de los años noventa como contestación irreverente de esa factoría educada que fue el Buena Vista Social Club de Ry Cooder. Lo que Ribot y sus "cubanos postizos" pretendían era buscarle las espaldas a esos repertorios latinos y cubanos que en aquel momento triunfaban en todo el mundo, gracias también al éxito de artistas como Compay Segundo y Eliades Ochoa y formaciones como el Septeto Santiaguero. Había un músculo emocional en las composiciones de todos ellos que había que agitar y exprimir, para cerrar bien el círculo. Y eso es lo que hicieron Marc Ribot y Los Cubanos Postizos en su primer disco, de título homónimo, registrado en el prestigioso sello Atlantic en 2008. El álbum fue recibido con todos los honores por toda la comunidad jazzística y musical; la revista *Rolling Stone* lo votó entre los álbumes esenciales de aquel año; el *CMJ New Music Monthly* lo describió como "un disco abrasador, que debe ser oído tanto por los puristas de la música latina como por los locos por el jazz y la guitarra"; y la revista *Jazziz* habló de "una de las más deliciosamente diferentes músi-

cas cubanas, que late con gran seducción rítmica".

En su día, Ribot se encargó de explicar su nueva travesura, asegurando que no quería presentarlo "como un trabajo de erudición o reivindicar ningún tipo de autenticidad en mi utilización de la música cubana, o de la música de Arsenio Rodríguez o de cualquier otro músico cubano. Mis raíces tienen que ver con la música negra americana. Jazz, Rhythm & Blues, el primer rock & roll. Y por otro lado el punk. En el fondo hay un deseo de ir hacia atrás, hacia ciertos orígenes comunes a todo este tipo de músicas".

El proyecto sumó después el que hasta ahora es su último disco, *Muy Divertido!* (Atlantic, 2000), en el que uno se topa de nuevo con esa particular visión libre de la música cubana, acotada entre el jazz y el rock de vanguardia y la música... de más allá. Comparten y engrandecen este ideario un excelso grupo de intérpretes asomados al vértigo de la emoción: el teclista Anthony Coleman, el bajista Brad Jones y los bateristas-percusionistas EJ. Rodríguez y Horacio "El negro" Hernández.

El guitarrista colaborador de Tom Waits, Elvis Costello o John Zorn vuelve a hacer historia en la música grande, sólo que ahora en primera persona. Lo que Ribot ha construido con estos "cubanos postizos" es un nuevo puente sonoro entre la música cubana, el rock y el jazz, conectándolo a un lenguaje y a un sentimiento reamente originales. Y sobre el escenario, espacio donde la verdad se descubre con todo su esplendor, es una descarga de adrenalina musical constante, un viaje sin freno ni retorno al corazón del arrebatado. Es por eso que los adjetivos para definir su rugido creativo no se encuentran, porque suena de otro planeta y dimensión. Atacan *Los Teenagers bailan changui* y el fuego cruzado de la banda alcanza llamas gigantescas, provocando un terremoto de emociones improvisadas y elevadas. Marc Ribot toca por Jimi Hendrix el *Aquí como allá* de Arsenio Rodríguez y Los Postizos hacen lo propio emulando la energía rockera de los mismísimos The Doors, con el organista Anthony Coleman haciendo las veces de Ray Manzarek. Una locura.

En este tiempo de festivales invernales resulta extraño que Ribot y sus muchachos no comparezcan en ninguna plaza española. Será que, como ocurre en el resto de nuestra sociedad, la verdad no es bien recibida... pero sigue siendo necesaria.

LA GUÍA DE SCHERZO

MADRID

TEATRO REAL

Información y venta: 902 24 48 48. www.teatro-real.com

Ópera

Macbeth. Giuseppe Verdi. Diciembre: 2, 5, 8, 11, 14, 17, 20, 23. 20.00 horas; domingos, 18.00 horas. Nueva producción en el Teatro Real procedente de la Ópera de Novosibirsk y la Ópera nacional de París.



Director musical: Teodor Currentzis. Director de escena, escenógrafo y figurinista: Dmitri Tcherniakov. Solistas: Dimitris Tiliakos, Dmitry Ulyanov, Violeta Urmana, Marifé Nogales, Stefano Secco, Alfredo Nigro, Yuri Kissin, María Dolores Coll, Celia Martos Nieto, Raffaele Pisani, Juan Manuel Cifuentes, David Moreno. Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real.

Danza

Israel Galván. *Lo Real/Le Réel/The Real.* Flamenco. Estreno mundial, encargo del Teatro Real. Diciembre: 12, 13, 15, 16, 18, 19, 21, 22. 20.00 horas; domingo, 18.00 horas. Israel Galván: baile, coreografía y guion musical. Isabel Bayón, Belén Maya: baile. Dirección artística: Pedro G.

Romero. Dirección de escena: Txiki Berraondo.

Mark Morris Dance Group. *Mozart Dances.* Diciembre: 30 (18.00 horas), 31 (19.00 horas). Enero: 2, 3, 4, 5 (20.00 horas). Emanuel Ax, Yoko Nozaki: solistas de piano. Jane Glover: Directora musical. Orquesta Titular del Teatro Real.

Las noches del Real

Cañizares, guitarra flamenca. *Entre mis manos. Cuarenta años con mi guitarra.* Diciembre: 9. 20.00 horas. Las noches del Real.

Conciertos

Los domingos de cámara III. Diciembre: 2. 12.00 h. Solistas de la Orquesta Titular del Teatro Real.

Programa pedagógico

Petrushka. Un gran concierto para Navidad con música de Stravinski. Desde 7 años. Diciembre: 15, 16, 22. 12.00 horas. Dirección musical: Titus Engel. Presentación: Polo Vallejo. Orquesta Titular del Teatro Real.

¡Los domingos a la Gayarre! Talleres de introducción a la música para familias. *Brujas y otros malvados de ópera.* Diciembre: 9. 12.00 horas.

CNDM

(Centro Nacional de Difusión Musical)
c/ Príncipe de Vergara, 146. Teléfono: 91 337 02 34 / 40
www.cndm.mcu.es

Localidades

Auditorio Nacional: taquillas, teatros del INAEM, 902 22 49 49 y www.entradasinaem.es

Museo Reina Sofía: entrada libre hasta completar aforo. 50% de descuento en las exposiciones del MNCARS presentando la entrada de SERIES 20/21 - Ciclo M, en taquilla (válido hasta 31.12.2013. Una entrada por persona).

Ciclo JAZZ

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA. Sala Sinfónica
Domingo, 2. 20.00h.

CHICK COREA TRIO

Ciclo SERIES 20/21 - Ciclo M
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. Auditorio 400
Lunes, 3. 19:30h.

GRUPO INSTRUMENTAL SIGLO XX

FLORIAN VLASHI, director
Concierto final del XXIII Premio Jóvenes Compositores Fundación Autor-CNDM 2012

Ciclo BACH MODERN
AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA. Sala de Cámara
Martes, 4 y Miércoles 19. 19:30h.
LLUÍS CLARET, violonchelo
Integral de las Suites para violonchelo solo de Bach

Ciclo UNIVERSO BARROCO
AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA. Sala de Cámara
Martes, 11. 19:30h.
LA POLÍA
PEDRO BONET, director
"III centenario de la Biblioteca

Nacional"
Obras de Alfonso X "El Sabio", G. Mena, L. de Narváez, A. de Cabezón, F. Correa d'Arauxo, D. Ortiz, J. de Torres y F. H. Haydn

Ciclo UNIVERSO BARROCO
AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA. Sala Sinfónica



Jueves, 13. 19.30h.
CECILIA BARTOLI
KAMMERORCHESTER BASEL
"Mission"

Ciclo SERIES 20/21 - Ciclo A
AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA. Sala de Cámara
Lunes, 17. 19:30h.
BERTRAND CHAMAYOU, piano
"John Cage, 100 años"

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID

www.osm.es
Teléfono 91 532 15 03

CONCIERTO N.º 3

Auditorio Nacional de Música. Sala Sinfónica
Miércoles, 26 de diciembre de 2012, a las 19,30 horas

CONCIERTO DE NAVIDAD (Edición 23ª)

Ludwig van Beethoven
(1770-1827)
Sinfonía N.º 9 en re menor, op. 125, "Coral" (1824)

Virginia Tola, soprano
Clara Mouriz, mezzosoprano

Gustavo Peña, tenor
Thomas Tatzl, bajo

Coro Nacional de España
Joan Cabero, director



Rafael Frühbeck de Burgos, director musical

ORCAM

www.orcam.org

CONCIERTO EXTRAORDINARIO

Martes 18 de diciembre de 2012. 19:30 horas

AUDITORIO NACIONAL. SALA SINFÓNICA

ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID VOCES BLANCAS DE LA JORCAM

Lola Casariego, mezzosoprano (María)
Juan Antonio Sanabria, tenor (Recitador)
Josep Miquel Ramón, barítono (José)

Stefano Palatchi, bajo (Herodes / Padre de familia)

José Ramón Encinar, director

PROGRAMA

Hector Berlioz *La Infancia de Cristo*



TEATRO DE LA ZARZUELA

Jovellanos, 4. Metro Banco de España. Tlf.: (91) 5.24.54.00. <http://teatro-delazarzuela.mcu.es>. Director: Paolo Pinamonti. Venta localidades: www.entradasiname.es, Teatros Nacionales y cajeros o teléfono: 902 22 49 49. 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.

"El Juramento", de Joaquín Gaztambide. Hasta el 16 de diciembre de 2012 (excepto lunes y martes), a las 20:00 horas (domingos 18 h.). Dirección Musical: Miguel Ángel Gómez Martínez. Dirección de Escena: Emilio Sagi. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Coro del Teatro de La Zarzuela.



MARTINEAU

Concierto de Navidad. Viernes, 21 de diciembre, a las 20 h. Dirección musical: Cristóbal Soler. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Coro del Teatro de La Zarzuela.

Chaplin en La Zarzuela (Cine y Música): Sábado, 29 de diciembre, a las 20:00 h. "Carmen". Dirección de C. B. DeMille. Música de H. Riesenfeld y S. L. Rothafel. "A Burlesque on Carmen". Dirección de C. Chaplin. Música de G. Bizet arreglada por C. Chaplin. Domingo 30, a las 18:00 h. "City Lights". Dirección de C. Chaplin. Música de A. Johnston. Dirección Musical: Timothy Brock. Orquesta de la Comunidad de Madrid.



ROOCROFT

XIX Ciclo de Lied. Martes, 18 de diciembre, a las 20 horas. RECITAL III: **Amanda Roccoft**, soprano. **Malcolm Martineau**, piano. Programa: J. Brahms, R. Wagner, H. Duparc, R. Quilter y E. Howarth. Coproducen el Teatro de la Zarzuela y el Centro Nacional de Difusión Musical.

SEVILLA

TEATRO DE LA MAESTRANZA

Paseo de Cristóbal Colón, 22 / 41001 Sevilla. Teléfono 954223344 www.teatrodela maestranza.aes

Día 3 de diciembre
AINHOA ARTETA

Piano, Roger Vignoles
Obras de Schumann, Strauss, Albéniz y Falla

Día 11 de diciembre
TOMATTO en concierto



LUCIO-VILLEGAS

Días 5, 9, 12 y 15 de diciembre
SIGFRIDO de Richard Wagner
Dirección musical, Pedro Halffter
Dirección de escena, Carlus Padrisa (La Fura dels Baus)



RYAN

Principales intérpretes, Lance Ryan, Robert Brubaker, Alan Held, Gordon Hawkins, Christa Mayer, Catherine Foster, Cristina Toledo
Real Orquesta Sinfónica de Sevilla
Coproducción, Palau de Les Arts Reina Sofía de Valencia y Maggio Musicale Fiorentino
Coro de la A. A. del Teatro de la Maestranza.

Día 18 de diciembre
(Sala Manuel García)
CRISTINA LUCIO-VILLEGAS, Piano
Obras de Soler, Scarlatti, Falla, Albéniz y Chopin

Día 23 de diciembre
CONCIERTO DE NAVIDAD
Orquesta de Cámara de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla
Concertino y Director, Vladimir Dmitrienco
Villancicos populares

Días 27, 28, 29 y 30 de diciembre
THE IMPERIAL ICE STARS
EL CASCANUECOS sobre hielo
Coreografía, Tony Mercer, Evgeny Platov y Maxim Staviski
Música, P. I. Tchaikovsky

ARCO
madrid /
CO

Feria Internacional de Arte Contemporáneo

13 / 17 feb 2013

ORGANIZA:



www.arco.ifema.es

3+1 CONTEMPORARY ART Lisboa AD HOC Vigo ADN GALERIA Barcelona ADORA CALVO Salamanca AFA Santiago de Chile AIR DE PARIS Paris ALARCÓN CRIADO Sevilla ALEJANDRA VON HARTZ Miami ALEX DANIELS - REFLEX AMSTERDAM Amsterdam ALTXERRI San Sebastián ALVARO ALCAZAR Madrid ANET PROJECT Bratislava ANDERSEN'S CONTEMPORARY Copenhagen ANDRÉ SIMDENS Knekké ÁNGEL'S BARCELONA Barcelona ARCADE Londres ARRÓNIZ México DF ART NUEVE Murcia BACELLOS Vigo BAGINSKI GALERIA / PROYECTOS Lisboa BARBARA GROSS Múnich BARBEL GRÄSSLIN Frankfurt BENDANA I PINEL Paris BENVENISTE CONTEMPORARY Madrid CAMPAGNE PREMIÈRE BERLIN Berlin CAMEL Castellón de la Plana CASH BLACK BOX Milán CARLES TACHÉ Barcelona CARLIER / GEBAUER Berlin CARLOS CARVALHO - ARTE CONTEMPORÁNEA Lisboa CAROLINE PAÏÈS Lisboa CARRERAS MÚDICA Bilbao CASA SIN FIN Cáceres CASA TRIANGULO Sao Paulo CASADO SANTAPAU Madrid CATHERINE PUTMAN Paris CAYÓN Madrid CHANTAL CROUSEL Paris CHARIN Viena CHRISTINE KÖNIG Viena CHRISTINGER DE MAYO Zürich CHRISTOPHER GRIMES Santa Mónica CLAOS Colonia CREVECOEUR Paris G&T PROJECT Bruselas DAN GALERIA Sao Paulo DAN ESCOBAR Santiago de Chile DINKHART Estambul DISTRICTO 4 Madrid DITTRICH & SCHLECHTRIEM Berlin DINA Berlin DOINYANG LEE Paris DUVE BERLIN Berlin EDWARD TYLER NAHEM FINE ART Nueva York ELBA BENITEZ Madrid ELI RUDOWAY San Francisco ELIPSIS Estambul ELLEN DE BRUIJNE PROJECTS Amsterdam ELVIRA GONZÁLEZ Madrid EMMA THOMAS GALERIA Sao Paulo ENRICO ASTUNI Bologna ESPAGNO LIQUIDO Gijón ESPACIO MINIMO Madrid ESPAVISOR-GALERIA VISOR Valencia ESTHER SCHIPPER Berlin ESTRANY - DE LA MOTA Barcelona FIGUE VON ROSEN Berlin FILOMENA SOARES Lisboa FONSECA MACEDO Ponta Delgada FORMATOCOMODO Madrid FRUIT & FLOWER DELI Estocolmo FRUITA Roma FICARES Madrid GENTILI Prag GEORG KAROL Viena GEORO NOTHILFER Berlin GREGOR PODNAR Berlin GUILLERMO DE OSMÁ Madrid HANS MAYER Düsseldorf HEINRICH ERHARDT Madrid HELGA DE ALVEAR Madrid HENRIQUE FARIA Nueva York HILDER MODERN / CONTEMPORARY Viena HONOR FRASER Los Angeles HORRACH MOYA Palma de Mallorca IONACIO LUPF ANDI ARTE CONTEMPORÁNEO Buenos Aires INÉS BARRENCHECHA Madrid ISABEL HURLEY Málaga ISABELLA BORTOLOZZI Berlin IVAN GALLERY Bucarest IVORYPRESS Madrid JAQUELINE MARTINS Sao Paulo JAVIER LÓPEZ Madrid JOAN PRATS Barcelona JORGE MARA - LA BUCHE Buenos Aires JOSÉ ROBLES Madrid JOUSSE ENTREPRISE Paris JUAN SILLÓ Santander JUANA DE AIZPURU Madrid KABE CONTEMPORARY Miami KLEMM'S Berlin KRINZINGER Viena KUCKEI • KUCKEI Berlin KURINANZUTTO México DF LA CAJA NEGRA Madrid LA FABRICA Madrid LEANDRO NAVARRO Madrid LELONG Paris LEVY Hamburgo LEYENDECKER Santa Cruz de Tenerife LUCIANA BRITO GALERIA Sao Paulo LUIS ADELANTADO Valencia MACKA BAKART GALERIES INSO Estambul MAGNAN METZ Nueva York MAI 34 Zürich MAIOR Pollensa MAISTERRAVALBUENA Madrid MANA Estambul MARIO SEQUEIRA Braga MARLBOROUGH GALLERY Madrid MARTA CERVERA Madrid MAX ESTRELLA Madrid MAX WEBER SIX FRIEDRICH Múnich MAX WIGRAM Londres MEHDI CHOUAKRI Berlin MENDES WOOD Sao Paulo MICHAEL SCHULTZ Berlin MICHEL REIN Paris MIGUEL MARCOS Barcelona MOISÉS PÉREZ DE ALBÉNIZ Pamplona MOR-CHARPENTIER Paris MONTARBY Madrid NOTHILFER Berlin, Bruselas, NYD MENDO México DF NACHST ST. STEPHAN ROSEMARIE SCHWARZWÄLDER Viena NADJA VILLENNE Leja NEY Estambul NEW GALERIE Paris NIEVES FERNÁNDEZ Madrid NOGUERAS BLANCHARD Barcelona NON Estambul NOBLE Santander NUNO CENTENO Oporto OFICINA 1 Caracas OLIVA ARAÚNA Madrid ORIOL GALERIA D'ART Barcelona OSKAR OSKAR Sao Paulo PARAGON Palma de Mallorca PARRAS & ROMERO Madrid PEDRO CERA Lisboa PELAIRES Palma de Mallorca PILAR SERRA Madrid PILOT Estambul POLÍGRAFA OBRA GRÁFICA Barcelona PROJECTESD Barcelona PROMETEOGALLERY DF IDA PISANI Milán PROTESTOS MONDOLIVA México DF P&M Berlin QUADRADO AZUL Oporto RAFAEL ORTIZ Sevilla RAÍNA LUPA Barcelona RAMPA, Estambul RAQUEL PONCE Madrid ROBERTO PARADISE San Juan RODEO Estambul ROSA.SANTOS Valencia SABINE KNUST Múnich SENDA Barcelona SHAY ARTE Tel Aviv SIM GALERIA Curitiba SMAC Stenleiboch SPAZIOA Pistoia STEFAN RÖPKE Colonia STUDIO TRISORIO Nápoles T29 Murcia TATJANA PIETERS Gante TEGENBOSCHVANVREDEN Amsterdam THE FUTURE Berlin THE GOMA Madrid THE RUNNING HORSE Berlín THOMAS SCHULTE Berlin TIM VAN LAERE Amberes TORBANDENA Trieste TORRÍ Paris TRAFESIA CUATRO Madrid TRINTA Santiago de Compostela WALENQUELA KLEINER Bogotà VALLE ORTÍ Valencia VERA CORTÉS Lisboa VERA MUÑOZ Hamburgo VERMELHO Sao Paulo VEST Nueva York WALTER STORMS GALERIE Múnich WATERSIDE CONTEMPORARY Londres WEST La Haya WIEN LUKATSCHE Berlin WU GALERIA Lima XAVIER FIDL Palma de Mallorca X-IST Estambul YBAKATU ESPACIO DE ARTE Curitiba

PROGRAMA GENERAL FOCUS TURQUÍA OPENING SOLO PROJECTS

MÁS QUE UN CAMBIO GENERACIONAL



Antes los policías eran cada vez más jóvenes. Ahora lo son los directores de orquesta. El mes pasado, una de las orquestas europeas más pudientes y respetadas eligió a un joven de 26 años como su nuevo director titular. Es exactamente medio siglo más joven que el gran maestro al que sustituye.

Esa-Pekka Salonen reparó en Lionel Bringuier hace seis años y se lo llevó a la Filarmónica de Los Ángeles como su ayudante. Luego Gustavo Dudamel le elevó al rango de Director Residente —“Lionel me hace sentir viejo”, bromea *Dude*. Bringuier ha pasado una gran parte de los últimos tres años aprendiendo el oficio como director titular de una orquesta española en Valladolid y preparándose para un salto meteórico. La primavera pasada impresionó a la nada sentimental Orquesta Sinfónica de la BBC con su soltura a la hora de encargarse de un difícil estreno. Músicos de gran peso en la Tonhalle de Zúrich, muchos de ellos profesores en el cercano conservatorio, pidieron su nombramiento nada más verle trabajar, galvanizados por el dominio tan relajado del joven francés. Bajo de estatura y de voz suave, Bringuier exuda autoridad natural junto a un profundo entendimiento musical.

La única duda que hubo que resolver durante la breve negociación era si esta estrella ascendiente estaría dispuesta a comprometerse con una ciudad que tiene millones de francos pero poca marcha. Zúrich no es el lugar al que iría un joven para pasarlo bien por la noche. Su muy maduro público prefiere, según se ha demostrado recientemente, irse a la cama temprano. Una parte de la Tonhalle, de la sala, en la que yo estaba sentado durante un concierto para sus benefactores, parecía un *palais* de ronquidos. Y Lionel Bringuier sabe perfectamente que tendrá que escalar una montaña si algún día quiere que la engréida y esnob ciudad de Zúrich entre en la primera división de los destinos culturales. Sin embargo, esa misma anomalía es lo que da a su precoz nombramiento un significado cultural mucho más allá que los *gnomic bars* —los bares y clubes que frecuentan los banqueros suizos— y las clínicas de eutanasia de una ciudad con toneladas de dinero pero ningún sitio donde valga la pena gastarlo.

Bringuier, por supuesto, no es el primero ni el más joven que ha llegado a la cumbre de los notables más visibles. Simon Rattle tenía 25 años cuando fue nombrado titular en Birmingham, y 29 Franz Welser-Möst cuando le sucedió lo propio en la Filarmónica de Londres. Dudamel, con 26, fue el maestro más joven de cuantos haya tenido una orquesta importante en Estados Unidos. Los dos primeros se reparten dos capitales de la música europea, Berlín y Viena, y nadie sabe a dónde puede llegar el venezolano.

Sin embargo, estos comienzos tan jóvenes, aunque corrientes antes de la época de los medios de comunicación —Volkmar Andreae, también titular de la Tonhalle, tenía 27 años al ser nombrado en 1906 y seguía manejando la batuta en 1949— son raros en estos tiempos modernos. La herencia de muchos mitos sobre los maestros ha llevado al público y a los músicos a estimar la capacidad por encima del potencial, la experiencia por encima del entusiasmo. La dirección musical es una de las pocas profesiones en la que la edad avanzada es una ventaja muy positiva. Este año, la Filarmónica de Múnich contrató a un director de más de ochenta años. La fama, adquirida durante décadas, es beneficiosa para la taquilla, al menos entre un público más viejo. Y ese es sólo uno de los tres factores que juegan contra la juventud.

Los financieros, que proporcionan la mayoría de los fondos para las orquestas, no quieren riesgos. Buscan directores con

éxito que tengan también un catálogo muy amplio de grabaciones. Cualquier otra cosa lo consideran como una frivolidad. Los gerentes de las orquestas que llevan el negocio cotidiano esperan que un director musical conozca todo el repertorio básico para asegurarse de que los abonados no se quejen de que faltan sus sinfonías favoritas. El conservadurismo, la excesiva prudencia y una repetición infinita son las tres brujas malas que han puesto de rodillas a la música clásica. La Tonhalle sabe mucho de lo que es perder energía. Su temprana luna de miel con el director estadounidense David Zinman fue cayendo, con el tiempo, en una rutina matrimonial. Después de diecisiete años, los músicos se preguntaban por qué el público estaba desapareciendo y el déficit subiendo. Al elegir a Lionel Bringuier, han vuelto, efectivamente, a recordarle a toda la industria del clásico cuál es el trabajo de un director titular. Al escoger a Bringuier como el líder de la marca, se señala que el nuevo modelo de director no tiene que saberse de memoria ni a Beethoven ni a Brahms. En lugar de eso tendrá que renovar las razones para interpretarlos y descubrir contextos, dentro y fuera de la sala de conciertos, que reflejen estilos de vida contemporáneos. No tendrá que estar presente para saludar a los patrocinadores en recepciones sino ir corriendo a un club nocturno para intentar captar un público de su misma edad. No va a ejercer un dominio total sobre la programación, pero sí mirar fijamente las prioridades que puede ofrecer y el talento que puede atraer para cambiar la imagen de la música clásica antes de que sea demasiado tarde. Para decirlo en pocas palabras, esa es la táctica de Zúrich.

Otros ya han puesto en movimiento una nueva generación. Birmingham, Liverpool y Bournemouth nombraron directores titulares de algo más de veinte años —Andris Nelsons, Vasili Petrenko y Kirill Karabits— y cada uno ha surtido un tremendo efecto. El nuevo director de Glyndebourne, Robin Ticciati, tiene 29 años. Indianapolis fichó un deslumbrante polaco, Krzysztof Urbanski, de la misma edad. El director asistente de la Hallé, Jamie Phillips, ha cumplido sólo 20. La Sinfónica de Sydney tiene a Jessica Cottis, de 31. Tres jóvenes venezolanos dirigen orquestas en el norte de Europa... Y puede que haya olvidado algunos nombres.

Lo que está ocurriendo ahora es más que un cambio generacional. Implica un profundo cambio en la percepción de lo que los músicos y el público pueden esperar de un director titular y de lo que un director espera conseguir. Estas aspiraciones son, inevitablemente, cohibidas por la sombra de los pasados titanes. El ganador del primer premio Carlos Kleiber, un dotado griego llamado Constantinos Carydis, respondió a la abrumadora carga de expectativas que se relaciona con el director más perfecto de todos los tiempos cancelando todos sus compromisos para el próximo año y cogiendo un periodo sabático no programado.

Pero aquellos que, como Lionel Bringuier, tienen una clara y ordenada visión del arte y empezaron a trabajar antes de que la mayoría de músicos tuvieran siquiera una audición en el conservatorio, ofrecen una perspectiva de auténtica renovación en la profesión musical más resistente al cambio y más pomposa que existe.

Mire por doquier y se dará cuenta de que los directores titulares son cada vez más jóvenes. Mucho más jóvenes. Estamos en medio de una revolución del podio, la revuelta más radical y progresiva de las últimas dos generaciones.

Norman Lebrecht



Lunes, 7 de enero de 2013, a las 19:30 horas
Sala Sinfónica, Auditorio Nacional de Madrid

Elina Garanca

MEZZOSOPRANO

Orquesta Sinfónica de Castilla y León,
dirigida por Karel Mark Chichon

Obras de BIZET, CHAIKOVSKI, GOUNOD Y SAINT-SAËNS

CONCIERTO EXTRAORDINARIO

LOCALIDADES

TIPOS DE LOCALIDADES

1. Se establecen dos precios para la adquisición de localidades.
2. El precio normal está destinado al público en general.
3. Las localidades con precio reducido (15% descuento aproximadamente) solo las podrán adquirir los suscriptores de la revista SCHERZO, los abonados al Ciclo de Grandes Intérpretes, los abonados al Ciclo de Jóvenes Intérpretes y los socios de la Asociación de Amigos de la Opera de Madrid.

PRECIO DE LAS LOCALIDADES

ZONA	LOCALIDAD NORMAL	LOCALIDAD REDUCIDA
A	90,00 €	76,50 €
B	66,50 €	56,53 €
C	50,00 €	42,50 €
D	39,00 €	33,15 €

VENTA DE LOCALIDADES

VENTA DE LOCALIDADES CON DESCUENTO

Los abonados al Ciclo de Jóvenes Intérpretes, al ciclo de Grandes Intérpretes, los suscriptores de la revista Scherzo y los socios de la Asociación de Amigos de la Opera de Madrid recibirán por correo a partir del 1 de septiembre de 2012 un boletín de adquisición de localidades con descuento que tendrán que presentar obligatoriamente en las taquillas del Auditorio Nacional a partir del

día 20 de septiembre. Si antes de esa fecha no hubieran recibido el boletín de reserva en su domicilio, deberán ponerse en contacto con la Fundación Scherzo en el teléfono 91.725.20.98 de lunes a viernes en horario de 10 a 15 horas, excepto festivos, mediante fax en el número 91.726.18.64 o por e-mail en la dirección fundacion@scherzo.es durante las 24 horas del día.

VENTA DE LOCALIDADES

El público en general podrá adquirir las localidades al precio normal sin descuento a partir del día 20 de septiembre de 2012 en las taquillas del Auditorio Nacional de Música y en la red de teatros del INAEM (dentro de los horarios habituales de despacho de cada sala). Teléfono de información: 91.337.01.40

PARA MÁS INFORMACIÓN

FUNDACIÓN SCHERZO

C/ Cartagena, 10 - 28028 MADRID

www.fundacionscherzo.es

Teléfono de información: 91.725.20.98

Correo electrónico: fundacion@scherzo.es

Horario de atención al público de lunes a viernes, excepto festivos, de 10 a 15 horas.

www.fundacionscherzo.es

ORGANIZA



COLABORA



V CICLO DE MÚSICA CORAL

DIÁLOGOS "A CAPPELLA"

© Rafa Martín

DIÁLOGOS

Jueves 14 de febrero de 2013

Auditorio Nacional de Música
Sala de Cámara, 19:30 h

Coro de la Generalitat Valenciana
Francesc Perales, director

Viena hacia el Occidente

Jueves 23 de mayo de 2013

Auditorio Nacional de Música
Sala de Cámara, 19:30 h

Coro Nacional de España
Joan Cabero, director

Rusia en Europa

Jueves 25 de abril de 2013

Auditorio Nacional de Música
Sala de Cámara, 19:30 h

Coro Nacional de España
Mireia Barrera, directora

Viena hacia el Oriente

LOCALIDADES A LA VENTA

PRECIO 7 €

Venta de localidades en el Auditorio Nacional de Música, teatros del INAEM y en el Servicio de venta de entradas INAEM (teléfono: 902.22.49.49 y www.entradasinnaem.es)

 <http://ocne.mcu.es>