

schörzo

REVISTA DE MÚSICA

Año XXVIII - Nº 290 - Noviembre 2013 - 7 €



Anne-Sophie Mutter

DVORÁK A LOS 50

DOSIER

**Benjamin
Britten**

ENCUENTROS

**Jonas
Kaufmann**

ACTUALIDAD

**Alfred
Brendel**

DISCOS

**Réquiem
alemán
de Brahms**



9 778402 134807 00290

El arte de la fuga

NUEVA REVISTA DIGITAL Y TIENDA ONLINE

El arte de la fuga

Don't miss it! October 2013

BÚSQUEDA - PALABRA CLAVE & CONFIRMAR

TITULARES: Furtwängler en Viena, un monumento discográfico

Noticias Novedades Entrevistas Tienda Sello Barrio de Maravillas Vídeos Libros Agenda

Música antigua Clasicismo Ópera Teatros Siglo XIX Siglo XX Música de hoy

Visite nuestra tienda...

Una Misa de difuntos oculta (y otras conmociones)

BENJAMIN BRITTEN
WAR REQUIEM
SPRING SYMPHONY
THE YOUNG PERSON'S GUIDE TO THE ORCHESTRA
CROCH PRELIMINARY ORCHESTRA
KARL ANCKER

SANTIAGO MARTÍN BERMÚDEZ / ¿Cómo es posible que esta fonografía estuviera escondida? ¿Ha sido necesario que llegue al centenario de Benjamin Britten para que entre los teóricos ocultos de Supraphon Misa... por Santiago Martín Bermúdez | Publicado hace 1 día

Raquel Andueza reivindica a Cesti
Cesti Zimmermann: el mejor Vivaldi

Furtwängler en Viena, un monumento discográfico
Después de Berlín, Viena fue el centro musical con el que Wilhelm Furtwängler mantuvo un contacto más íntimo y privilegiado. Hoy Misa...

Anterior Siguiente

Noticias

Carlos Mena y Juan Carlos de Mulder, juntos en el nuevo disco de Música Antigua Aranjuez

El contratenor Carlos Mena, una de las voces españolas con más proyección internacional, es el protagonista de la nueva grabación del exquisito sello Música Antigua Aranjuez, Misa...

Se anuncia ExpoClásica, el primer Encuentro profesional de música clásica en España

Entre los días 22 y 24 de noviembre se celebrará, en la Casa de las Ajaques de Madrid (Pza. San Martín 11) la primera edición de ExpoClásica, un encuentro profesional Misa...

Pau Casals y Victoria de los Angeles, una relación para la historia

El sello Columna Música y la Fundación Victoria de los Angeles anuncian el próximo lanzamiento de un doble CD que documenta, a través de grabaciones inéditas o incontrolables, Misa...

Ópera

'Le Mage', un Massenet rarísimo

PABLO BATAILLAN / Massenet es, a pesar de su denigración, un compositor de extraña y fascinante personalidad. La del músico de la burguesía, se dice antes, o el de las costuras Misa...

Ludmila Dvořáková, ese chorro vocal

ARTURO REVERTER / El nombre de la checa Ludmila Dvořáková no le dirá gran cosa a los aficionados más jóvenes. Su estrella se apagó a mediados de los ochenta, aunque hoy Misa...

Entrevistas

Entrevista con Christophe Rousset

Maria WITTEN / El rifargente director y devorador francés, siempre al frente de sus Tenebris, presenta en Ediciones Misa...

Entrevista con Jörg Widmann

HAROLD FEN / Beethoven, Schumann, el dolor, la febre y la vida, la belleza del mal, son nombres e ideas Misa...

Música antigua

El agua tibia de Pandolfi, por Ars Antiqua Astoria

PABLO DEL POZO / El stylus praeclarior del seculo embosca uno de los momentos más maravillosos de la...

Purelli por Roberto Muscatelli: deliciosa letanía

JAVIER SARRIA PUEYO / La recepción moderna de la música de Henry Purcell ha encontrado en...

Luminosa y dramática 'Misa en el meser' por Jace y el Collegium 1704

PABLO J. VAYÓN / Grabada en enero de 2013 en Praga, esta visión de la Misa...

Barrio de Maravillas

Immerged Seefried ensaya canciones de Werner Egk (1987)

14 octubre, 2013, 1 comentario

Dimitri Monopoulis ensaya la 'Sinfonía Faust' de Liszt

14 octubre, 2013, No hay comentarios

Ariad Varny y Leonie Rysaneck en 'Electra'

14 octubre, 2013, No hay comentarios

La Historia de la Música en 7 minutos

14 octubre, 2013, 1 comentario

El enérgico Beethoven de Alexei Pavel Haas Quartet toca Thielmann dirige Wagner...

El arte de la fuga

email...
iniciar sesión
recordar contraseña
darse de alta

perfil...
estilo...
formato...
solo novedades

buscar

RECOMENDACIONES

ALMA MIA | Raquel Andueza & La Galanía

DESTACADOS

ACCENT	25,90 €	25,90 €
ALPHA	15,95 €	15,95 €
ANIMA E CORPO	15,95 €	15,95 €
EDICIONES SINGULARES	25,90 €	25,90 €
GLOSA	25,90 €	25,90 €
ORFEO	15,95 €	15,95 €
RICERCAR	25,90 €	25,90 €
SUPRAPHON	25,90 €	25,90 €
ZIG-ZAG TERRITORIES	25,90 €	25,90 €
CARUS	25,90 €	25,90 €

LO MÁS VENDIDO

ANIMA E CORPO	15,95 €	15,95 €
GLOSA	25,90 €	25,90 €
ALPHA	15,95 €	15,95 €
EDICIONES SINGULARES	25,90 €	25,90 €
ACCENT	25,90 €	25,90 €
ARCANA	15,95 €	15,95 €

OFERTAS

Arcana: 10% en octubre

Glosa: 10% en octubre

Carus: 10% en octubre

Supraphon: 15% en octubre y noviembre

Orfeo: 15% en octubre y noviembre

ver todo lo destacado

ver el listado completo

español | english

mi cuenta

descuentos por fidelidad

novedades

highlights

transmisión

contacto

política de privacidad

© 2013 El arte de la fuga, s.l.

Acaba de nacer *El arte de la fuga*, nueva revista digital y tienda online, dedicada a cubrir el mundo de la música clásica internacional desde una perspectiva española, con colaboradores de primer nivel que ofrecen reseñas y noticias diarias.

Además, y en asociación con *El arte de la fuga*, en breve comenzará su andadura *La Quinta de Mahler*, una tienda física ubicada en el centro de la ciudad de Madrid, a pocos pasos de la Puerta del Sol, el Teatro Real y la Plaza Mayor.



OFICINA & ALMACÉN: Timoteo Padrós, 31 | 28200 San Lorenzo de El Escorial | España
INFORMACIÓN & PEDIDOS: tel. (+34) 91 896 1480 | info@elartedelafuga.com

www.elartedelafuga.com

schërzo

AÑO XXVIII - Nº 290 - Noviembre 2013 - 7 €

2	OPINIÓN			
	CON NOMBRE PROPIO			
6	Alfred Brendel		Introducción y allegro	72
	Christian Springer		Donde habita el recuerdo	75
8	AGENDA		La narrativa, inspiración operística	78
14	ACTUALIDAD NACIONAL		La música audiovisual	84
30	ACTUALIDAD INTERNACIONAL		ENCUENTROS	
40	ENTREVISTA		Jonas Kaufmann	88
	Anne-Sophie Mutter		EDUCACIÓN	92
	Benjamín G. Rosado		JAZZ	93
44	Discos del mes		LA GUÍA	94
45	SCHERZO DISCOS		CONTRAPUNTO	96
	Sumario			
71	DOSIER			
	Benjamin Britten			
	1913-2013			

Colaboran en este número:

Julio Andrade Malde, Enrique Banús Irusta, Rafael Banús Irusta, Emili Blasco, Alfredo Brotons Muñoz, José Antonio Cantón, Patrick Dillon, José Luis Fernández, Fernando Fraga, Germán Gan Quesada, Manuel García Franco, Fernando Herrero, Clauspeter Koscielný, Antonio Lasiera, Norman Lebrecht, Juan Antonio Llorente, Juan Lucas, Santiago Martín Bermúdez, Joaquín Martín de Sagarmínaga, Enrique Martínez Miura, Blas Matamoro, Erna Metdepenninghen, Andrés Moreno Mengíbar, Antonio Muñoz Molina, Josep Pascual, Enrique Pérez Adrián, Guillermo Pérez de Juan, Paul Korenhof, Javier Pérez Senz, Paolo Petazzi, Pablo del Pozo, Francisco Ramos, Elisa Rapado Jambina, Arturo Reverter, Pablo L. Rodríguez, David Rodríguez Cerdán, Barbara Röder, Benjamín G. Rosado, Pablo Sanz, Aurelio M. Seco, Joan-Albert Serra, Bruno Serrou, Franco Soda, Christian Springer, José Luis Téllez, Eduardo Torrico, Jesús Trujillo Sevilla, Asier Vallejo Ugarte, Claire Vaquero Williams, Pablo J. Vayón, 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

inaem



Con la colaboración de:

Fundación BBVA



Esta revista ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

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.

POR LA BOCA MUERE EL PEZ

En una intervención tan poco afortunada como, lamentablemente, de costumbre en estos asuntos, el Ministro de Hacienda, Cristóbal Montoro, ha manifestado que los problemas del cine español también tienen que ver con su calidad, a su entender, mala. Así, pues, en la imparable sustitución de la política por la economía, nuestro Ministro de Hacienda —eso que somos o éramos todos— decide meterse no ya a crítico cinematográfico sino a experto en las relaciones entre cultura y sociedad, volver a esa táctica que consiste en hacer calar en la opinión pública que los que viven de la cultura —de esa que unos quieren sólo para el que se la pueda pagar y otros gratis total— o son vagos por naturaleza o practican el clientelismo político o ignoran que el común de los mortales vive de las reglas, supremas, de un mercado implacable. El problema es confundir qué es ese mercado con quienes lo forman a su pesar; pensar que se puede dividir a los ciudadanos entre los que pueden tener un acceso a los bienes culturales —a los que son cultura de verdad, no a tantas cosas que no corresponden a su definición más exigente— y los que no; ignorar, en suma, como vemos y leemos, que la cultura —es decir esa educación que hace a los ciudadanos más libres y a su patria más amable— es de todos, surge de todos y entre todos, razonable y razonadamente, ha de mantenerse.

Con aire bastante menos triunfante, el Secretario de Estado de Cultura, José María Lassalle, señalaba en el Congreso de los Diputados defendiendo los presupuestos de su departamento, que “la falta de apoyo a la cultura es una condena para los ciudadanos” y reflejaba su pesar reconociendo, en un alarde de sorprendente sinceridad en un político respecto a la realidad de su función, que le había tocado “gestionar el peor de los mundos posibles” —aquí, ciertamente, exageraba, pues los hay mucho peores que el nuestro. Lassalle habló igualmente de la cultura como seña de identidad y como excelente escaparate universal para un país que —eso lo decimos nosotros— ha perdido prestigio y presencia en ese punto. La actuación en el Congreso del Secretario de Estado causaba una curiosa sensación de perplejidad, pues resultaba ser la suma de un mártir y un esclavo, de alguien obligado a hacer lo que no quería hacer pero que a pesar de todo lo hace. Tal vez hubiera sido más útil anunciar que lo dejaba, que el sueño de los héroes no es precisamente el de inmolarse en el altar de los recortes y que, en definitiva, no vale la pena pasar a la historia por haber contribuido a empobrecer la cultura propia. En todo caso, hay que felicitar a Lassalle por su sinceridad para con el ciudadano y desearle que ésta no le sea tomada como defecto por quienes creen que la política es justamente lo contrario, por los que piensan que la música en las escuelas es una pérdida de tiempo no productiva, que la lectura de los clásicos no tiene interés porque están obsoletos o que visitar un museo no contribuye a una formación eficaz, tal como hubo de escucharse en el debate sobre la LOMCE.

Se trata, bien parece, de restar importancia a lo considerado ideológica y económicamente como superfluo, a esa parte de la educación aceptada como prácticamente inútil, a todo aquello, en suma, que no contribuya a desarrollar lo que llaman capacidades instrumentales, entre las que, naturalmente, no parecen estar ni la cultura en general ni la música en particular. Una cultura a la que se culpa de sus propios males y de los ajenos, una cultura no siempre bien gestionada, claro que no, pero en la que, como en todo, hay empresas que merecen sobrevivir, que son activas en la búsqueda de soluciones a su propia crisis. Por si no tuviéramos bastante, el Fondo Monetario Internacional decía a principios del pasado mes que aún hay margen para aumentar el IVA en España. Se supone que en la parte que le toca a la cultura alguien considerará que ya es suficiente ese duro 21%. Mientras, el privilegiado sector editorial —para el que una subida del 4% actual acrecentaría aún más la crisis que otros viven ya de pleno— se muere de miedo por lo que pueda pasar.



Diseño
de portada
Argonauta
Foto portada:
Tina Tahir

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 MÚSICA POR DENTRO



No hay mejor guía para la apreciación de un arte que la explicación del que lo conoce desde dentro, el que sabe cómo se hace, cuál es el proceso o el armazón que hay detrás del resultado final, que es lo único que ve el observador, por muy atento y muy apasionado que sea. El crítico, incluso el más honrado, el más lúcido, deriva siempre hacia la interpretación, que linda tantas veces con lo arbitrario y lo traído por los pelos. El que sabe cómo se hacen las cosas es consciente de hasta qué punto los procesos materiales determinan el resultado, y cuál es el origen preciso de un cierto efecto. Por eso hay pocas cosas tan fascinantes como escuchar una conversación entre dos artistas, que cuando se encuentran suelen centrarse en la parte más artesanal de su oficio, sea éste la música, o la pintura, o incluso la literatura. Lo que distingue a la literatura es que las destrezas básicas para practicarla, el conocimiento y el dominio normal de la lengua, las posee todo el mundo con asombroso virtuosismo desde los cuatro o los cinco años. Para alcanzar un grado semejante de pericia, que sólo lleva al punto de partida, un músico necesita al menos diez años de estudio, de completa entrega, y no es mucho menos el tiempo exigido para dominar con solvencia un arte visual. Un fotógrafo, un pintor, un músico, no divagan sobre el significado de lo que han hecho: se fijan meticulosamente en cómo se hace. Escucharlos es atisbar lo que el aficionado indolente sólo intuye de lejos, con bastante envidia, el juego de la técnica y la inspiración, de la disciplina y el abandono, que en mayor o menor medida está presente en todas las artes no regidas por la fantasmada, la papatería o el fraude.

Durante varios días, en el sótano abovedado de una librería de Madrid,

he asistido con otras diez o doce personas a un curso de apreciación musical impartido por la violonchelista Iris Azquinez, y centrado en las seis suites de Bach. El espacio ya era invitador, con la sugestión de lugar de trabajo para el que serviría originalmente, un almacén o un taller de artesano. Bajo la bóveda de ladrillo, visto y oído de tan cerca, el violonchelo revelaba al máximo su rotunda presencia material, casi humana, de voz humana y de cuerpo humano, de peso y roce y respiración. Y como no hay música que sea tan terrenal y tan espiritual al mismo tiempo como las suites de Bach nos parecía que estábamos al mismo tiempo en un taller y en una capilla, entre la solidez tangible de la carpintería y la delicadeza de la contemplación. La crítica, la apreciación externa, tienden a la vaguedad: el conocimiento se centra en lo preciso. Como la mayor parte de la música que escuchamos ahora procede de grabaciones digitales, tendemos a percibirla de una manera despojada, abstracta, como algo inmaterial que sucede sin esfuerzo en nuestro oído, en el secreto de unos auriculares, sin más esfuerzo que el de la yema de un dedo apoyándose en una pantalla táctil. En aquel sótano veíamos de cerca la parte de esfuerzo físico que hay en el trabajo de un artista, lo que pesa su instrumento y el lugar que ocupa, la energía muscular requerida en los brazos y en los dedos para pulsar una cuerda o para que el arco la roce estremeciendo su tensión metálica y resonando en la oquedad de árbol de la madera. Las horas se iban examinando una sola danza, un preludio. Esa música que uno creía conocer tan bien, atisbada desde dentro, revelaba mundos subterráneos que ni se sospechaban.

Antonio Muñoz Molina

Música reservata

MISE EN SCÈNE (IV)

La tendencia actual de escenificar la obertura de las óperas puede perjudicar a la propia obra, al convertir al oyente en espectador forzoso. A fin de cuentas, la obertura es, justamente, *aquello que todavía no es* la propia ópera: una especie de enigma, un significante que aplaza su significado hasta que el progreso narrativo lo revele (pensemos en *La traviata* o en *Tristan*). Paradójicamente, la música instrumental resulta opaca respecto a la acción precisamente porque sabemos que su papel no se agota en sí misma, sino que se prolongará en un futuro aún ignoto que otorgará sentido al presente.

Pero la realidad es que cualquier aficionado ha visto las óperas mencionadas una y mil veces y de ahí que emplear la música que las preludia como una especie de poema sinfónico ilustrado (o como la banda sonora de un hipotético film sin palabras) sea una tentación irresistible. En todo caso, lo importante es la posibilidad que ese futuro diferido ofrece de inscribir nuevos significados con respecto al discurso que anticipan para exhibir su viabilidad futura. De los numerosos ejemplos posibles cabría destacar dos, especialmente significativos por proceder de un mismo regista (Stefan Herheim) y actuar sobre dos obras de un mismo compositor de tanta actualidad como Richard Wagner.

En la versión de *Parsifal* presentada en Bayreuth en 2008, el telón se abre a la altura del compás 9, con la primera repetición del tema inicial a cargo de los oboes, la trompeta y los violines. La escena se sitúa en Wahnfried a finales del XIX: sobre su lecho, una mujer asistida por un médico, un sacerdote y una criada, agoniza. Con la reaparición del tema en do menor reclama a su hijo para darle su último beso, pero el niño, aterrado, la rechaza, siendo forzado por la criada a abrazarla y huyendo al exterior mientras suena un nuevo tema (el *Amén de Dresde*) y un tercero (al que los wagnerianos llaman “tema de la fe”) cuando la madre se desploma, muerta: su gesticulación es lenta, antinaturalista, excesiva: se diría un film expresionista de Murnau o de Robert Wiene. Los restantes personajes salen de escena. Con el retorno del tercer tema en las maderas (compás 59) el niño, solo, regresa: comienza a jugar con unos pequeños sillares de madera pero, en el compás 80, con el retorno del tema inicial ya en su tono definitivo (la bemol), la madre despierta (¿o resucita?) irguiéndose sobre la cama. El niño se vuelve, avanza y se funde con ella en un abrazo lleno de sensualidad mientras el prelude llega a su fin y la cama se cierra sobre sí misma absorbiendo los dos cuerpos estrechamente enlazados. Las palabras de Gurnemanz al final de ese acto adquirirán así un significado nuevo (que, obvio es decirlo, no proscribiera el literal): “Weisst du was du sahst?”. (¿sabes lo que has visto?), dice a ese mismo niño (ya identificado con Parsifal) que, ahora, duerme solitario sobre el lecho. Todo el acto I es un sueño del protagonista, pero también de Gurnemanz, y es como si el ermitaño hubiese citado las palabras de Sófocles: “muchos son los hombres que, en sueños, yacieron con sus madres”. El mito del incesto primordial jamás habrá encontrado más poética y

convinciente expresión, y la ópera de Wagner ha quedado marcada desde su inicio por ese *acto sin palabras* de lúcida y turbadora belleza (ni que decir tiene: una de las posteriores apariencias de Kundry coincidirá con la de la madre en su hora última).

De un planteamiento tan exacerbadamente metafórico se pasa a un realismo en segundo grado en la versión de *Die Meistersinger* vista en Salzburgo el pasado verano, marcada por la pintura *biedermeier*, con Carl Spitzweg a la cabeza: significativamente, en *Parsifal* aparecía otro cuadro célebre, *Germania 1914*, de August von Kaulbach, alusivo al tiempo histórico en que finaliza el Acto I (en la versión de Herheim). Ahora, toda la obra es una creación de Hans Sachs que se desarrolla sobre su propio escritorio (a escala catedralicia): Sachs entra en escena sobre el silencio, se sienta y comienza a escribir a la incierta luz del alba. Súbitamente, se ilumina el escenario coincidiendo con el arranque del prelude: Sachs, alarmado, corre un telón de seda semitraslúcido y vuelve a su labor. La idea es brillantísima: se pone en escena la imposibilidad (más bien: la impertinencia) de escenificar ese mismo prelude pero, al tiempo, se dramatiza el deseo de Sachs de no ser interrumpido en su creación (se viene a la memoria la frase, monótonamente repetida, de los diarios de Cosima Wagner: *Richard arbeitet*, Richard trabaja). A partir de ahora, toda la escenografía remitirá a la escritura, y los



Salzburger Festspiele / Foerster

libros que Sachs tiene sobre la mesa cobran un nuevo significado argumental e histórico alusivo al Romanticismo en tanto que mitología germana *par excellence*: David hablará de los modos y las escalas ante un ejemplar de la *editio princeps* de *Des Knaben Wunderhorn*, y Beckmesser se ocultará tras las páginas del *Gesangbuch* de Nicolai —muchos de cuyos corales tienen, como se sabe, textos que corresponden a la *Barform*, el modelo de estrofa poética de los Minnesänger históricos— para marcar los errores de Walther. Los personajes existen en la medida en que son representaciones de un mundo desvanecido, ese mundo que Wagner afirma homenajear a través de una música que solamente podía escribirse a mediados del XIX y no a comienzos de XIV.

Tanto en *Parsifal* como en *Die Meistersinger*, Herheim trabaja a partir del imaginario alemán: con mirada amable en ésta, con una visión desencantadamente crítica en aquélla. En la historia de Sachs y sus amigos, el *Deutsche Geist*, el espíritu alemán, es ese medievalismo puesto en escena como delicada y humorística parodia de sí mismo, mientras en las soledades de Montsalvat, ese mismo espíritu, perdido y nunca recuperado, es la lanza de Amfortas (que conduce a Hitler y a la Bundesrepublik, cuyos diputados son los mismos caballeros que provocaron el desastre). Se podría argüir que *Parsifal* no trata de la historia de Alemania ni *Die Meistersinger* del romanticismo: el deslumbrante trabajo de Herheim demuestra, desde la dramatización de los respectivos preludios, que para un espectador actual, ésa es, justamente, su significación más profunda.

José Luis Téllez



1 CD



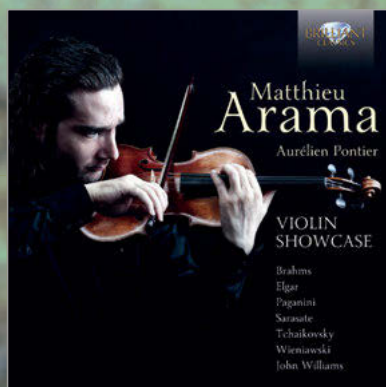
4 CD



1 CD



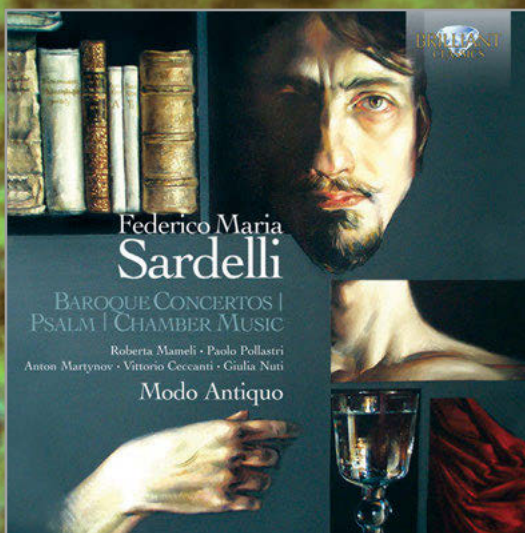
2 CD



1 CD

NOVEDADES

noviembre



Nuestro **personaje del mes** es el fundador de la orquesta **Modo Antiquo**, musicólogo y compositor italiano **Federico Maria Sardelli**.

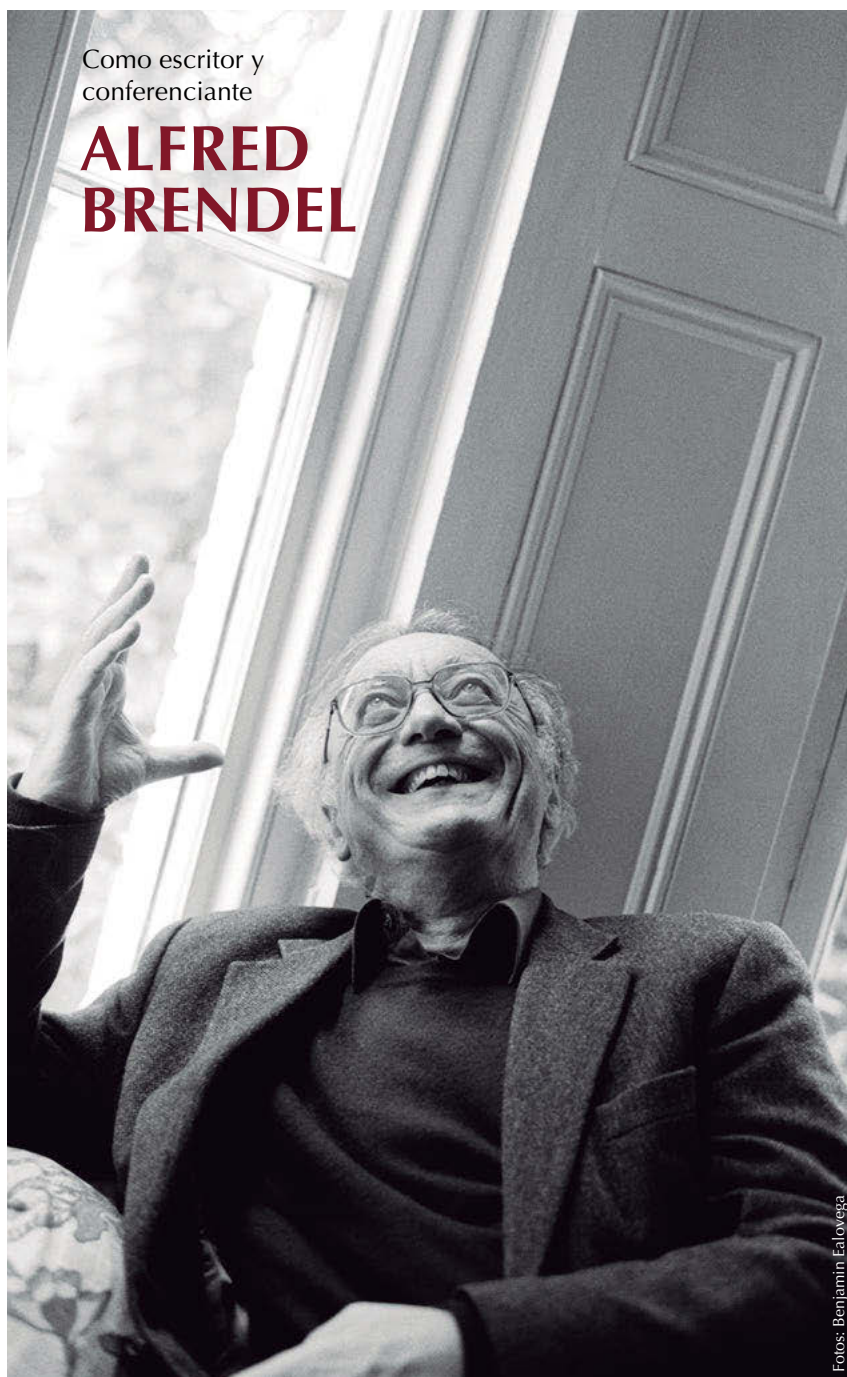
1 CD

En noviembre aparecen excelentes grabaciones que son novedad. La influyente obra coral del siglo XX: *Die Weihnachtsgeschichte*, de **Distler**; los *Conciertos de Vivaldi*, con el violinista **Franco Fantini**; un conjunto de arias de Tchaikovsky interpretadas por **Ghena Dimitrova**; la popular ópera *Die lustigen Weiber von Windsor*, del compositor del XIX, **Carl Otto Nicolai**; el virtuoso repertorio para violín del solista **Matthieu Arama**; y los *Conciertos Barrocos* del brillante erudito **Federico Maria Sardelli**. Además con precios al alcance de todos.

CON NOMBRE PROPIO

Como escritor y
conferenciante

ALFRED BRENDL



Fotos: Benjamin Falovega

La biografía y la carrera del gran pianista Alfred Brendel son conocidos entre su público y por ello serán aquí sólo brevemente resumidos: nacido en 1931 en Wiesen-berg (en el norte de Moravia), recibió ya con seis años clases de piano e hizo que su talento se apreciase desde entonces. Estudió piano, composición y dirección de orquesta en Zagreb y Graz y culminó su formación pianística con Paul Baumgartner, Edwin Fischer y Eduard Steuermann. Comenzó su carrera en 1948, a los 17 años, en Graz; en 1949 ganó el Concurso Busoni en Bolzano, pero se dejó tiempo para someterse al torbellino del mundo del concierto y construyó su carrera

internacional con calma, paso a paso. Ha dado conciertos el mundo entero, ha grabado innumerables discos y — hay que utilizar la manida formulación— ha establecido unos referentes a lo que todo debe aspirar.

Culturalmente interesado en numerosos temas, multifacéticamente dotado y con una formación universal, no sólo se ha concentrado en la elaboración de sonidos pianísticos, sino que también se ha preocupado de la pintura, la literatura, las bellas artes y ha profundizado en escritos filosóficos. El arte de Brendel se alimentaba, ya desde el principio, de la comprensión de un sabio universal centrado en la música, y así consiguió sin esfuerzo

hacerse un nombre gracias a la calidad intelectual de sus interpretaciones. De este modo concedía un especial valor al equilibrio de los medios de expresión. Lejos de cualquier virtuosismo exhibicionista, buscaba lo más íntimo del núcleo musical y delineaba interpretaciones extraordinariamente intensas y perdurables, sobre todo de las obras de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert así como de Liszt, Busoni o Berg. Paralelamente se dedicó también al acompañamiento del repertorio del Lied romántico.

El 18 de diciembre de 2008 terminó su carrera como pianista, pero desde entonces ha continuado en activo como autor de poemas y relatos breves, como escritor y viajero conferenciante de ensayos de estética musical y como profesor, que transmite sus visiones de los secretos de la música en sus cursos magistrales a toda una joven generación de intérpretes (no solamente pianistas). Brendel aparece también como su propio traductor, pues él mismo ha realizado una versión inglesa de sus poemas. Sus conferencias se producen con o sin música, y a partir de ellas elabora clases magistrales.

“¿Hay algo más paradójico que el intérprete?”, se preguntaba en su libro publicado en 1978 *Nachdenken über Musik* (título original en inglés: *Musical Thoughts and Afterthoughts*) y daba al mismo tiempo la respuesta: “Realmente no. Ha de controlarse y al mismo tiempo olvidarse de sí mismo. Tiene que obedecer a la letra del compositor y al humor del momento. Ser un objeto de comercio del mercado concertístico y a la vez, sin embargo, tener una personalidad independiente”. Que consiguiera todo esto al mayor nivel es lo que hace la maestría y grandeza de Brendel.

Brendel pertenece a esos espíritus productivos que responden fielmente a la máxima de Karl Kraus: se trata no sólo de tener pensamientos profundos, sino también de saber expresarlos certeramente sin que por ello los presenten de manera autosatisfecha, sino que llegan pronto al punto decisivo. Su nuevo libro, publicado en 2012, contiene únicamente 144 páginas y lleva el pragmático título de *A bis Z eines Pianisten* (De la A la Z de un pianista) y como subtítulo *Ein Lesebuch für Klavierliebende* (Un libro de lectura para amantes del piano). No es ningún diccionario, sino un ABC lleno de conocimiento e ingenio, muy explicativo y personal. Brendel es el interlocutor ideal para todas las preguntas relativas al instrumento que se le plantean al aficionado. Sabe aclarar los secretos que a lo largo de una práctica de varias décadas se le

han presentado a él mismo.

En sus textos —tanto si se trata de reflexiones sobre la música o de poesía— Brendel se revela no sólo como un experto que escribe excelentemente, sino también como un humorista, que sorprende con sus ideas irónicas, a menudo sarcásticas. De este modo ha expresado su marcha de las salas de concierto con un poema, en el cual un “gran señor de 119 años, después de tocar todas las *Sonatas*, *Baladas* y *Bagatelas*” y después de la 12ª propina se retira definitivamente del escenario, con lo cual (estamos claramente en la Gran Sala del Musikverein de Viena) el dorado órgano bruckneriano se desprende de la pared y destroza el piano. Las estatuas de los “27 compositores más grandes” caen de sus pedestales. Ésta es la respuesta irónica de Brendel a la frase tantas veces escuchada después de su despedida, de que con él se terminaba una era.

He aquí un ejemplo de un poema escrito por él mismo, y que a Brendel le gusta recitar en sus intervenciones:

Permítanme ofrecerles
al mono cantor de Corea del Norte
mis servicios
Como co-repetidor y mariscal de
viaje
del gran Pavarotti
así como experto afinador de
pianos de Vladimir von Pachmann
véanme dispuesto y en la situación
de impulsar decididamente
el desarrollo musical
del gibbon crestado negro
Además puedo remitirme
a varios años de bien informada
vigilancia
de los monos con rabo en el zoo de
San Diego
La configuración de mi plan de
estudios
estuvo en manos severas
pero seguras
partiendo de la *Adelaide* de
Beethoven
me guió consecuentemente
la capacidad de comprensión
a través del *Heidenröslein* de
Schubert
hasta Lehár y Leoncavallo
De esta manera se habría abierto
una brecha
en el gusto musical clásico,
evitando toda concesión sofisticada.

Preparado para el viaje saluda
Papio Hamadryas
EPA EAP PEA AEP APE, Hon.
CHIMP

Christian Springer

Traducción de
Enrique y Rafael Banús Iruña



Madrid. Auditorio Nacional.
CNMD. 6-XI-2013. **Alfred
Brendel**, conferencia ilustrada.

ESCRITOS DE ALFRED BRENDEL (SELECCIÓN)

Musik beim Wort genommen. Über Musik, Musiker und das Metier des Pianisten. Piper, Múnich, Reedicción 1995.
Spiegelbild und schwarzer Spuk. Gedichte. Con ilustraciones de Max Neumann, Luis Murschetz, Oskar Pastior. Hanser, Múnich, 2003.
Über Musik. Gesammelte Essays, Vorträge und Reden. Piper, Múnich, 2005.
Ausgerechnet ich. Gespräche mit Martin Meyer. Piper, Múnich, 2006. [Hay traducción castellana de Javier Alfaya McShane: *El velo del orden*.
Conversaciones con Martin Meyer. Musicalia, Fundación Scherzo-Machado Libros, Madrid, 2006].
Nach dem Schlussakkord – Fragen und Antworten. Hanser, Múnich, 2010.
A bis Z eines Pianisten: Ein Lesebuch für Klavierliebende. Hanser, Múnich, Verlag, 2012.

XVIII Ciclo de Grandes Intérpretes

RAFAL BLECHACZ: CAMINO DE SER UN CLÁSICO

En sus anteriores apariciones en el Ciclo de Grandes Intérpretes, el polaco Rafal Blechacz (Naklo Nad Notecia, 1985) dejó claro por qué fue el primero de sus compatriotas en ganar el Concurso Internacional Frédéric Chopin de Varsovia en 2005, tras obtenerlo en 1975 Krystian Zimerman. Desde entonces, la frase de ese gran pianista para pianistas que es el irlandés John O'Connor quedó como definitiva: “Es uno de los artistas más grandes que he escuchado en mi vida”. Cinco premios se llevó Blechacz en esa edición del Chopin: el primero absoluto y los correspondientes al mejor intérprete de la obra del autor polaco. A partir de ahí llegaron las grabaciones con Deutsche Grammophon —alguna de ellas considerada como “Excepcional de SCHERZO” por esta revista— y los contratos con las mejores orquestas y en las salas más prestigiosas del mundo, incluido el Auditorio Nacional de Música de Madrid. Para el público más exigente —el del Ciclo de Grandes Intérpretes, por ejemplo— este pianista todavía veinteañero es sinónimo de seriedad en el concepto y de poderío técnico, uno de



Felix Broede

esos artistas para los que la base está tan dominada que la emoción fluye sin obstáculos, de forma perfectamente natural. Es ya uno de los más grandes, sobre todo en el repertorio chopiniano del que ofrecerá el día 19 unas cuantas muestras, así el

Nocturno en la bemol mayor, op. 32, n.º 2, las Mazurcas, op. 63 y el Scherzo n.º 3 en do sostenido menor. Junto a ellas, la *Sonata K. 311* de Mozart y la *Sonata en re mayor, op. 10* de Beethoven. Mucho que tocar y mucho que escuchar.

Madrid. Auditorio Nacional de Música. 19-XI-2013. Rafal Blechacz, piano. Obras de Mozart, Beethoven y Chopin.

MORTIER, CONSEJERO ARTÍSTICO DEL TEATRO REAL

Ya en imprenta nuestro número del pasado mes de octubre, el Teatro Real hizo público el nombramiento de Gerard Mortier como consejero artístico del mismo. Una noticia que no pudimos, por tanto, incluir en nuestro editorial dedicado al proceso de sucesión del hasta ese momento director artístico del coliseo madrileño y que en principio lo culmina tras la designación de Joan Matabosch como su sucesor en el puesto. Mortier ha declarado tras su nombramiento que “todo funciona en la buena dirección”.

La BIFO

QUINCE AÑOS DE UNA ORQUESTA MUY ESPECIAL

Esta temporada que empieza cumple quince años la Borusan Istanbul Filarmoni Orkestrasi (Filarmónica Borusan de Estambul), una formación que posee, de entrada, un par de características muy especiales como ser turca y estar financiada exclusivamente por fondos privados. Lo primero tiene que ver con que no es Turquía un país que asociemos de inmediato con la música clásica y lo segundo con el potencial que el patrocinio puede tener en un ámbito en el que el Estado no aporta fondos públicos a aquélla. El patrocinio llega de Borusan Holding, un conglomerado industrial turco que desde hace 70 años se dedica al acero y la energía y que canaliza su aportación a la cultura a través, desde 1992, de la fundación Borusan Kokabiyik y de su brazo dedicado a las artes, Borusan Kültür Sanat desde 1997. La orquesta se fundó en 1999 y su primer director fue el turco Gürer Aykal. En 2008 le sucedió el austriaco Sascha Goetzel, con el cual la orquesta ha iniciado lo que espera sea su despegue definitivo, con hitos tan importantes como su presencia en el Festival de Salzburgo en 2010.

Con un presupuesto de ocho millones de dólares y una temporada que ofrece trece conciertos más cuatro en el Festival Beethoven de Estambul, la BIFO tiene mil abonados. Más del 90% de los integrantes de la orquesta son turcos —formados en su país, en Europa y en

Estados Unidos— y de ellos la mitad son mujeres, una sorprendente proporción en relación a muchas formaciones sinfónicas del mundo. Para Goetzel “la falta de tradición puede ser un elemento muy positivo. Es enormemente gratificante ver cómo el público y la orquesta van descubriendo el repertorio al mismo tiempo, Mahler, por ejemplo, la capacidad de asombro de unos ante lo que escuchan y otros ante la música que están tocando”. Y no se queja de que se aplauda entre cada movimiento: “eso demuestra la naturalidad de ese descubrimiento”. La temporada de los quince años ofrece obras de alto riesgo para una orquesta cuyos músicos se contratan “por proyectos” y debe reforzarse en algunas piezas especialmente comprometidas, así *Vida de héroe* de Strauss o la *Octava* de Bruckner, con colegas de otras orquestas turcas.

La BIFO, por cierto, también graba discos, “una experiencia maravillosa” para Goetzel. En la firma británica Onyx han aparecido ya dos y un tercero está en camino. En el último, obras de Bartók, Holst, Prokofiev, Ravel y Schulhoff. Para terminar de describir su aventura, Goetzel remata: “Ya me lo dijo Daniel Barenboim cuando le comenté la oferta de venir a Estambul: “Ve, no lo dudes. Los turcos son una de las gentes con más talento musical del mundo”.

XLI Ciclo de la Autónoma de Madrid

PATRIMONIO, ÓPERA Y CINE

La XLI edición del Ciclo de Grandes Autores e Intérpretes de la Música, que organiza el Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música de la Universidad Autónoma de Madrid, ha apostado en la presente temporada —ocho conciertos de noviembre a mayo— por la recuperación del patrimonio histórico, la ópera de cámara y obras de temática cervantina en consonancia con la actividad investigadora de la propia universidad. El violonchelista Josetxu Obregón y su grupo La Ritirata, abren la temporada el sábado día 8 con un viaje musical por el Madrid del siglo XVIII, con obras de Luigi Boccherini y Gaetano Brunetti. En conciertos

sucesivos actuarán La Gran Zarabanda con Álvaro Marías, la JONDE y la ORCAM —ésta en el tradicional concierto de homenaje al profesor Francisco Tomás y Valiente con Judith Jáuregui como solista— con Víctor Pablo Pérez al frente. La serie *Ópera para todos* presentará dos óperas con la mujer como protagonista: *Il segreto di Susanna* (1909) de Ermanno Wolf-Ferrari y *The Telephone* (1944) de Gian Carlo Menotti. Habrá también música de cine con el Cuarteto Granados, el acordeonista Jesús Mozo y la pianista Patricia Arauzo. La temporada se cerrará con la actuación del Cuarteto Enescu, que interpretará obras de Haydn, Beethoven y Dvorák.

Del Liceu al Palau

ROGER GUASCH TOMA LAS RIENDAS DEL LICEO

Al final, se cumplieron los pronósticos y Roger Guasch es el nuevo director general del Liceo. Llega al coliseo barcelonés en medio de una crisis sin precedentes, con la fuga de sus directivos artísticos —Joan Matabosch al Teatro Real y José Luis Basso, que se marcha a dirigir el Coro de la Ópera de París— y con un director musical, Josep Pons, que amenaza con dimitir si no se respeta el plan diseñado para mejorar el rendimiento de la orquesta, algo difícil de sostener si las administraciones no ponen más dinero encima de la mesa. Y eso no va a pasar a corto plazo: el primer encargo que recibe el sucesor de Joan Francesc Marco es poner orden en las finanzas y buscar dinero de debajo de las piedras. De aumentar las subvenciones, *res de res* en estos momentos.

Doctor ingeniero químico, con másteres en dirección de empresas, Guasch, de 47 años y nacido en Barcelona, toma las riendas del

Liceo tras liderar una reconversión tranquila en la mutualidad L'Aliança (incluido un duro ajuste de personal conducido con mano firme). Es hombre de equipo, afable y accesible —quienes han trabajado en su equipo, aseguran que valora la eficacia y la lealtad—, sin afiliación política y poco amigo de consignas, enchufes y favoritismos; le gusta formar equipos contando con los trabajadores de la casa tras eliminar gastos superfluos y cargos innecesarios.

No tiene experiencia en el mundo de la ópera, ni como profesional ni como aficionado, pero Joaquim Molins, presidente del Patronato del Liceo y Ferran Mascarell, Conseller de Cultura, indican que en el perfil que buscaban para el cargo no se pedía experiencia en el mundo artístico sino probada solvencia como gestor y ejecutivo. La junta del patronato encargó al nuevo director un plan estratégico en un plazo de tres meses que establezca “los costes e

ingresos de las propias actividades artísticas, las medidas de ahorro y los incrementos de las aportaciones futuras de las Administraciones y el programa de mecenazgo del teatro”. Todo ello en un intento de recuperar la normalidad artística para la temporada 2014/2015 que pasará por la anulación del ERE temporal previsto para julio de 2014 —se ejecutó el acordado para septiembre—, según puntualizó Molins. Tanto el Ministerio de Cultura como la Generalitat se comprometieron a un incremento “futuro” de sus aportaciones, pero sin poner cifras.

Guasch lo tiene crudo. Al déficit del cierre del ejercicio 2011/2012 de 653.000 euros hay que sumar un préstamo de seis millones de euros de 2012 y una nueva póliza de crédito de 5.750.000 que se cerrará ahora. La situación económica del teatro es grave: a la rebaja de las subvenciones públicas del Ministerio de Cultura —de 12 a 6,5

millones desde 2007— y la Generalitat —de 11 millones a 8— se suma la caída de los ingresos de la actividad artística y de mecenazgo. Una disminución que ha provocado una rebaja en los presupuestos de sus temporadas de cerca de 20 millones de euros en seis años. Falta, sin duda, mayor compromiso de las administraciones para dotar al teatro de los recursos suficientes para mantener su prestigio. Pero también es preciso eliminar cargos, secciones y prebendas en un teatro en el que demasiados políticos de los partidos en el poder han enchufado con descaro a hijos, sobrinos y demás familiares. Hace falta, en definitiva, un Liceo con una plantilla ajustada a las necesidades reales, formada por profesionales de probada solvencia, en todos los campos y, a ser posible, sin tantos enchufados cuyo principal mérito es la notoriedad de sus progenitores.

Javier Pérez Senz

ExpoClásica

Encuentro profesional de música clásica

La internacionalización y promoción de la música española

Stands | Networking | Conferencias | Presentaciones | Showcases | Participantes internacionales

22-24 | noviembre | 2013
Casa de las Alhajas | Madrid

Información e inscripciones en: www.expoclasica.com

Exposición en Málaga

FALLA Y PICASSO, CERCANOS



La Fundación Picasso-Museo Casa Natal de Málaga inaugura el 25 de octubre la exposición *Falla-Picasso: Le tricorne*, que podrá verse en la ciudad andaluza hasta el 19 de enero de 2014. La amistad y las colaboraciones que les unieron, las diferentes personalidades de cada uno, sus exilios. Y

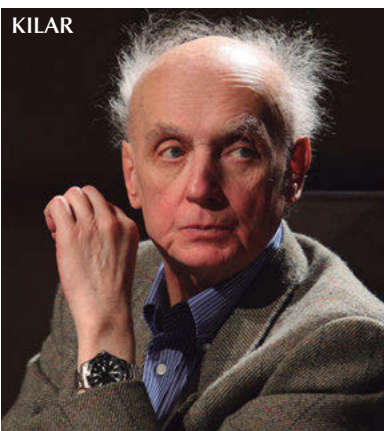
enseñoreándolo todo, *El sombrero de tres picos*, esa obra maestra total acerca de la que el director de los Ballets Rusos, le dejaba las cosas bien claras a Picasso: "Los bocetos serán por supuesto de su propiedad, el telón, decorados y vestuario de la mía. Suyo afectísimo. Sergio de Diaghilev".

Málaga. Fundación Picasso-Museo Casa Natal. *Falla-Picasso: Le tricorne*. Hasta el 19 de enero de 2014.

Colaboración entre la ORCAM y la Fundación BBVA

DE SCHUMANN A KILAR

El tradicional concierto que organiza la Fundación BBVA y que protagonizan la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid llegará esta vez el día 12 con un programa nada convencional, desde luego en su segunda parte. En la primera, la ORCAM —que será dirigida por su nuevo titular, Víctor Pablo Pérez— interpretará la *Sinfonía n.º 4* de Robert Schumann. Tras el intermedio, y fiel a su espíritu descubridor, la formación madrileña se unirá a su coro para abordar una especie de miniprograma hispano-polaco de alta tensión espiritual. Se ofrecerán las *Letanías a la Virgen María* de Karol Szymanowski, el *Cántico espiritual* de Xavier Montsalvatge y *Victoria* de Wojciech Kilar. Será solista la soprano Svetla Krasteva.



Madrid. Auditorio Nacional. 12-XI-2013. Coro y Orquesta de la Comunidad de Madrid. Svetla Krasteva, soprano. Director: Víctor Pablo Pérez. Obras de Schumann, Szymanowski, Montsalvatge y Kilar.

AITA DONOSTIA

- Piano music -

Josu Okiñena



88883729712

NUEVO DISCO
YA A LA VENTA

"Atrapado, esta grabación discográfica me tiene atrapado por decirlo de una forma fina, porque en realidad tengo con ella una sensación de dependencia como si se tratase de una drogadicción".

Juan Ángel Vela del Campo

www.josuokinena.com

www.sonyclassical.es
http://twitter.com/sonyclassical

oe oficina / facebook



Calendario de conciertos 2013-2014

V Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea Fundación BBVA 2013-2014 PluralEnsemble



16 | 10 | 2013

Retrato I
Segundo centenario de
Giuseppe Verdi:
un homenaje del siglo XXI

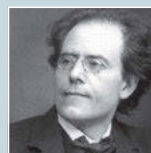
Director: Fabián Panisello
Solistas: Laia Falcón (soprano) y
Leigh Melrose (barítono)



26 | 2 | 2014

Retrato IV
Morton Feldman / Steve Reich:
la música en Estados Unidos

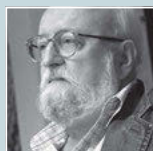
Director: Fabián Panisello



7 | 5 | 2014

Retrato VII
Gustav Mahler y el siglo XXI

Director: Fabián Panisello
Solistas: Michał Dmochowski (violonchelo) y
Laia Falcón (soprano)



7 | 11 | 2013

Retrato II
80º aniversario de
Krzysztof Penderecki

Director: Fabián Panisello



19 | 3 | 2014

Retrato V
España siglo XXI

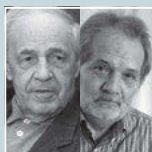
Director invitado: Zsolt Nagy



19 | 12 | 2013

Retrato III
Arnold Schoenberg y
la música en Austria
en el siglo XXI

Director invitado: Johannes Kalitzke
Solista: Noa Frenkel (contralto)



29 | 4 | 2014

Retrato VI
Pierre Boulez / Karlheinz
Stockhausen / Peter Eötvös

Director invitado: Peter Eötvös
Solista: Krisztina Szabó (mezzosoprano)

LUGAR:
Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Música
Príncipe de Vergara, 146. Madrid

HORA:
19:30 horas

ENTRADAS:
entradas@pluralensemble.com
91 365 99 82 (de 10 a 14h.)

V Ciclo de Conciertos de Solistas Fundación BBVA 2013-2014



19 | 10 | 2013

Recital de Ema Alexeeva
(violín),
Michał Dmochowski
(violonchelo) y
Alberto Rosado (piano)

Solistas de PluralEnsemble



15 | 02 | 2014

Recital de Iñaki Alberdi
(acordeón)



17 | 05 | 2014

Recital de Michał Dmochowski
(violonchelo)



09 | 11 | 2013

Recital de Amit Dolberg
(piano)



15 | 03 | 2014

Recital de Michaël Levinas
(piano)



21 | 12 | 2013

Recital de Noa Frenkel
(contralto)



26 | 04 | 2014

Recital de Krisztina Szabó
(mezzosoprano) y
Alberto Rosado (piano)

LUGAR:
Fundación BBVA
Palacio del Marqués de Salamanca
Paseo de Recoletos, 10. Madrid

HORA:
19:30 horas

ENTRADAS:
musica@bbva.es · 91 374 54 00

IV Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea Fundación BBVA Bilbao 2013-2014



1 | 10 | 2013
Juanjo Guillem
(percusión y electrónica)
Obras de Jonathan Harvey, Liza Lim,
Martín Matalon y Jesús Navarro



21 | 1 | 2014
Ensemble Espai Sonor
Obras de Alberto Posadas, Elena Mendoza,
Olga Neuwirth y Aureliano Cattaneo



8 | 4 | 2014
Silboberri
El txistu en la música contemporánea



22 | 10 | 2013
Trio Arbós
Obras de Georges Aperghis, Toshio Hosokawa,
Luis de Pablo y Charles Ives



11 | 2 | 2014
Ensemble Kuraia
Música iberoamericana del siglo XXI



29 | 4 | 2014
Aleph Gitarrenquartett
Obras de Mathias Spahlinger, Manuel Hidalgo,
José María Sánchez-Verdú y Aurelio Edler
(encargo de la Fundación BBVA)



5 | 11 | 2013
PluralEnsemble
Retrato de Krzysztof Penderecki



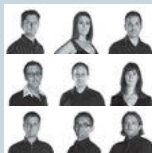
25 | 2 | 2014
PluralEnsemble
La música en Estados Unidos:
Morton Feldman / Steve Reich



20 | 5 | 2014
José Menor (piano)
Obras de Pierre Boulez, Michael Finnissy,
Benet Casablanca y Héctor Parra



26 | 11 | 2013
Séverine Ballon (violonchelo)
Espacio Sinkro (electrónica)
Obras de Iannis Xenakis, Brian Ferneyhough,
Kajia Saariaho y Alfonso García de la Torre



11 | 3 | 2014
EXAUDI vocal ensemble
Obras de Wolfgang Rihm, Salvatore Sciarrino,
Alex Hills y María Eugenia Luc (encargo de la
Fundación BBVA)



10 | 6 | 2014
Cuarteto Diotima
Obras de Jesús Torres, Ramón Lazkano,
Gabriel Erkoreka y Alexander Zemlinsky



10 | 12 | 2013
Ensemble Laboratorium
Obras de Georg Friedrich Haas, Rebecca
Saunders, Ivan Fedele e Isang Yun



25 | 3 | 2014
Ensemble de Cadaqués
Obras de Arnold Schoenberg, Hanns Eisler,
Jesús Rueda y Manuel de Falla

LUGAR:
Fundación BBVA. Plaza de San Nicolás, 4. Bilbao

HORA:
20:00 horas

ENTRADAS:
musica@bbva.es · 94 487 52 52

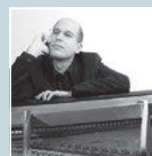
Conciertos fuera de ciclo



17 | 09 | 2013
**Concierto de cámara de
la Joven Orquesta Nacional
de España**
Fundación BBVA
Palacio del Marqués de Salamanca
Paseo de Recoletos, 10. Madrid. 19:30 horas



30 | 10 | 2013
Spanish Landscapes
Leticia Moreno (violín)
Ana-Maria Vera (piano)
Fundación BBVA
Palacio del Marqués de Salamanca
Paseo de Recoletos, 10. Madrid. 19:30 horas



01 | 04 | 2014
Alfonso Gómez (piano)
Fundación BBVA
Palacio del Marqués de Salamanca
Paseo de Recoletos, 10. Madrid. 19:30 horas



23 | 10 | 2013
**Concierto de inauguración del
Curso Académico de la Escuela
Superior de Música Reina Sofía**
Ofrecido por la Cátedra de Viola Fundación BBVA
de la Escuela Superior de Música Reina Sofía
Sala Sinfónica del Auditorio Nacional de Música
Príncipe de Vergara, 146. Madrid. 19:30 horas



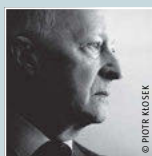
12 | 11 | 2013
**Concierto
Fundación BBVA - ORCAM**
Sala Sinfónica del Auditorio Nacional de Música
Príncipe de Vergara, 146. Madrid. 19:30 horas



25 | 04 | 2014
**Concierto de la Sinfonietta de
la Escuela Superior de Música
Reina Sofía**
Director: Peter Eötvös
Auditorio Sony
Requena, 1-3. Madrid. 19:30 horas



24 | 10 | 2013
Concierto para flauta y piano
Sarah Louvion (flauta)
Seoung-eun Cha (piano)
Fundación BBVA
Palacio del Marqués de Salamanca
Paseo de Recoletos, 10. Madrid. 19:30 horas



24 | 03 | 2014
**Concierto homenaje a Witold
Lutosławski**
Intérprete: Royal String Quartet
Fundación BBVA
Palacio del Marqués de Salamanca
Paseo de Recoletos, 10. Madrid. 19:30 horas



25 | 6 | 2013
**Concierto
Fundación BBVA - ORCAM**
Sala Sinfónica del Auditorio Nacional de Música
Príncipe de Vergara, 146. Madrid. 19:30 horas

Espectáculo sinfónico

UNA BATUTA SÓLIDA

Auditorio de la Diputación de Alicante. 18-X-2013. Orquesta Nacional de Francia. Director: **Daniele Gatti**. Obras de Beethoven, Haydn y Chaikovsky.

ALICANTE La apertura de la temporada de grandes conciertos del flamante auditorio alicantino ha contado con la actuación de esta gran orquesta del país galo dirigida por su titular, Daniele Gatti, una de las batutas importantes del actual panorama internacional. Con un repertorio muy del gusto del gran público, el maestro milanés ha sido el gran protagonista de esta su primera visita a dicho recinto. Su capacidad de encontrar el sentido orgánico vital de cada obra se puso de manifiesto ya desde el primer gesto en anacrusa antes de sonar el acorde inicial que, en la obertura de *Egmont* de Beethoven, es esencial para poner a orquesta y público en situación ante el drama que la obra condensa. La orquesta respondió con

el instinto resultante de tener introyectadas de manera natural cada uno de sus músicos la carga emocional que propone el compositor. Se iniciaba así un gran espectáculo sinfónico.

Éste adquirió grados de excelencia en la *Sinfonía n.º 96*, "*El milagro*" de Haydn. La claridad con que comunicaba Gatti a su orquesta hizo aflorar la amplia paleta de cualidades que ésta tiene, así como el gran nivel artístico y técnico de sus solistas como el que exhibieron en la coda del Andante, y en el espectacular trío del Minueto a cargo de una solista de oboe en verdadero estado de gracia.

La numerosa plantilla que Chaikovsky requiere para su *Sinfonía n.º 1*, "*Sueños de invierno*" propició el poder admirar el esplendor-

so sonido de la orquesta tanto conjuntamente como en cada una de sus secciones instrumentales, como fue el caso de las trompas que ofrecieron todo un alarde declamatorio al concluir el segundo tiempo, tanto por su empaste y capacidad dinámica como por su sorprendente afinación. Los cambiantes y desiguales contenidos temáticos del Finale, en todo caso, quedaban para análisis de otro orden y en otro momento ante la pasión que puso Gatti en su dirección. El maestro italiano ha sabido elevar la significación estética de esta sinfonía con una capacidad de recreación que sólo los grandes maestros de la dirección poseen.

José Antonio Cantón

XXX Temporada de Ibercamera

TRIPLE FELICITACIÓN

Palau de la Música. 9-X-2013. **José Luis García Vergara**, oboe; **Antje Weithaas**, concertino-directora. Orquesta da Camera. Obras de Bach, Mozart y Schoenberg.

BARCELONA Tres veces, por lo menos, cumple felicitar a Ibercamera. Primero porque con este concierto celebra su trigésimo cumpleaños, los treinta primeros años de un ciclo de conciertos por muchos motivos ejemplar. Para empezar, por el espíritu de apertura e iniciativa que, sin perjuicio de la preferencia, que no exclusividad, por el repertorio tradicional, caracteriza su gestión; por su capacidad para el riesgo; riesgo y aventura ahora cuando, con la que está cayendo —y este es el segundo motivo de felicitación— apuestan nada menos que por la creación de una orquesta nueva, fundamentalmente compuesta por jóvenes talentos del país; y, tercer motivo de felicitación, por su sensibilidad para colocarse,

renovándola, en la tradición musical barcelonesa: el nombre elegido para la naciente orquesta es sin duda un homenaje a la Associació de Música Da Camera, fundada hace cien años en Barcelona y que fue portaestandarte de la modernidad en su momento.

Bach, Mozart y Schoenberg fueron los compositores elegidos para este concierto inaugural. De este último la *Noche transfigurada* llenó la segunda parte del concierto. Fue lo mejor de un concierto bueno. La versión de esta obra, en verdad bellísima y ensoñadora, fue muy bien resuelta conceptual y técnicamente (importante el impulso que la concertino directora, Weithaas, imprimió al conjunto). Se primó la limpieza y la claridad de texturas y quizá se

pagó por ello un precio, una falta de ahondamiento, una insuficiente tensión espiritual conmovedora, transfiguradora, vaya. En la primera parte se habían escogido dos obras de Bach y una de Mozart. De Bach el tercero de los *Conciertos de Brandemburgo* y el *Concierto para violín, oboe y orquesta*. De Mozart, la *Pequeña serenata nocturna*. Fue un consuelo comprobar que se puede rescatar la música barroca de la exclusiva de la interpretación filológico-histórica, sin duda importantísima. Esta pequeña orquesta "convencional" lo leyó con una notable adecuación estilística en pulso, *tempo*, agógica. Lo dicho, tenemos orquesta. Que dure y que le vaya bien.

José Luis Vidal

Inauguración sin escena de la temporada del Liceo

REBAJAS VERDIANAS

Barcelona. Gran Teatro del Liceo. 30-IX, 6/13-X-2013. Desirée Rancatore, Elena Mosuc, Lola Casariego, Rachele Stanisci, Mariel Aguilar, Leo Nucci, Juan José Rodríguez, Nicola Alaimo, José Bros, Antonino Siragusa, Carlo Ventre, John Relyea. Coro y Orquesta Sinfónica del Gran Teatro del Liceo. Directores: **David Giménez, Rubén Gimeno.** Obras de Verdi.

Por segundo año consecutivo, el Liceo ha inaugurado su temporada sin escenificar una ópera, ofreciendo en su lugar cuatro conciertos de homenaje a Verdi, fruto de la reconversión de un montaje de *Rigoletto* que cayó del cartel por el ERE. También saltó Karel Mark Chichon, que fue sustituido en el último momento por David Giménez, que se hizo cargo de los dos primeros, y Rubén Gimeno. El primero se salvó por la bravura de Leo Nucci, quien, a pesar del desgaste vocal, mantiene el carisma y el temple verdiano, como demostró con grandes escenas de *Nabucco*, *I due Foscari* y *Rigoletto*. Del elenco de sopranos, la mejor fue Elena Mosuc (*Luisa Miller*, *Amelia*, *Violetta* y *Giovanna d'Arco*), por línea y fibra verdiana. A



NUCCI / RANCATORE

muy buen nivel Desirée Rancatore (Gilda) y Lola Casariego, en especial en la escena final de *Le trouvère*, junto a la mezzo Mariel Aguilar, ejemplo de la calidad de las voces que hay en el Coro del Liceo. Pasada de decibelios, Rachele Stanisci. Decepcionaron los tenores, en especial José Bros, con agudos tirantes y alarmante vibrato, empeñado en

cantar arias de papeles demasiado pesados para sus medios. Tampoco Siragusa tiene voz para cantar Verdi. Gustó el bajo John Relyea, que fue ganando aplomo y resolvió con buena línea grandes escenas de *Simon Boccanegra* y *Macbeth*, con un convincente Juan José Rodríguez. Lo mejor del tercer concierto, y lo siento por los

cantantes, fue la brillante intervención solista del concertino Kai Gleusteen en el preludio del acto III de *I lombardi*. Se agradecieron las rarezas, como el aria alternativa de Fenena, el final de la versión francesa de *Il trovatore*, el final de la versión original de *La forza* y, en general, los fragmentos del primer Verdi, pero los programas, elaborados por Jaume Tribó, estaban mal equilibrados (el coro se pasó el segundo concierto casi sin hacer nada) y acabaron aburriendo, aunque en esto tuvo mucho que ver la gris labor de los directores, agravada en el caso de Rubén Gimeno, debutante en el Liceo, por una evidente falta de experiencia y dominio del estilo verdiano.

Javier Pérez Senz

Temporada de la OBC

TOQUES DE ALARMA

Barcelona. Auditori. 6-X-2013. **Natalia Gutman**, violonchelo. Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Director: **Pablo González.** Obras de Chaikovski, Shostakovitch y Prokofiev. 13-X-2013. **Leticia Moreno**, violín. OBC. Director: **Andrew Gurlay.** Obras de Casablanacas, Mendelssohn, Saint-Saëns y Respighi.

Primero las buenas noticias. Pablo González y la OBC ofrecieron uno de los mejores conciertos de inauguración de temporada de los últimos años, un programa de música rusa con la gran Natalia Gutman como solista del *Concierto para violonchelo n.º 1* de Shostakovich. Buen programa al hilo del gran eje temático del nuevo curso, la influencia de Shakespeare en la música, a través de dos conocidas obras, *Romeo y Julieta*, de Chaikovski, y una generosa selección del ballet homónimo de Prokofiev que incluía, cosa rara, el último cuarto de hora del ballet, sin cortes. Gutman, que llevaba casi 28

años sin actuar con la formación barcelonesa, ofreció una versión de imponente fuerza, sin rastro de sentimentalismo, con una intensidad hábilmente mantenida y momentos de auténtica magia expresiva. González subrayó con acierto las atmósferas evocadoras y plasmó el desbordante lirismo de estas músicas con austeridad, sin concesiones sentimentales. La OBC respondió en buena forma, aunque persisten los desajustes en algunas secciones, en especial las violas, cuyo alarmante número de plazas vacantes dibuja un futuro preocupante en la estabilidad de la plantilla: cada vez hay más músicos de bolo en las

filas de la OBC y eso siempre pasa factura a la calidad de un conjunto.

Los toques de alarma tienen que ver con la pobrísima asistencia a los tres conciertos del segundo programa de la temporada —apenas 700 espectadores por sesión—, con el que debutó el joven director jamaicano Andrew Gurlay, ganador del Concurso de Cadaqués. Ciertamente, era un fin de semana con festivo de por medio, lo que siempre resta público y queremos pensar que el hecho de incluir una obra contemporánea —la refinadísima *The Dark Backward of Time*, de Benet Casablanacas, con hallazgos tímbricos y una

escritura plagada de exquisitos detalles— no ha tenido mucho que ver en la floja asistencia —quizá seamos un poco ingenuos— porque el resto del programa era de absoluto repertorio, con la espléndida Leticia Moreno como solista del *Concierto para violín* de Mendelssohn —la versión resultó extrañamente fría— y la *Introducción y rondó capriccioso* de Saint-Saëns, donde estuvo magnífica. Y para acabar, los suntuosos *Pinos de Roma*, de Respighi, en los que se aplicó a fondo Gurlay obteniendo una brillante respuesta de la OBC.

Javier Pérez Senz

Inicio de la LXII Temporada de la ABAO

LLAMAS QUE NO QUEMAN

Palacio Euskalduna. 21-IX-2013. Verdi, **Giovanna d'Arco.** Krassimira Stoyanova, Alejandro Roy, Claudio Sgura, Miguel Ángel Zapater, Eduardo Ituarte. Coro de Ópera de Bilbao. Sinfónica de Euskadi. Director musical: **Yves Abel.** Director de escena: **Gabriele Lavia.** Directora de escena de la reposición: **Marina L. Bianchi.** Producción del Teatro Regio de Parma.

BILBAO Volvía la ABAO a subirse al tren del *Tutto Verdi* con esta *Giovanna d'Arco* que, en su estreno en Bilbao, mostró abiertamente las enormes debilidades del libreto de Solera y las limitaciones de una música demasiado plegada a las convenciones de la época. Puede merecer la pena conocerla por esos momentos en los que se enciende de veras la llama de la melodía verdiana, pero no están los tiempos para aventuras, y ni siquiera en esta ciudad *Giovanna* ha logrado levantar pasiones. Al final, la realidad se resume en un sinfín de entradas sin vender, en unos aplausos de lo más fríos y en la sensación de que estas funciones pasarán enseguida al olvido.

Ahora bien, nada o muy poco se puede reprochar a la ABAO, pues es claro que logró poner en pie una *Giovanna d'Arco* de buen nivel. Acaso podría haberse pensado en una producción con más ideas, en una puesta en escena que fuera más allá de los estrechos límites de ese libreto tan pobre. Siempre



Krassimira Stoyanova y Alejandro Roy en *Giovanna d'Arco*

puede hacerse más teatro, dar más relieve a los personajes, buscar otra densidad dramática. Hay quien piensa que cuando se trata de una ópera tan infrecuente lo principal debe ser mostrarla tal y como es, sin rodeos, sin más aportaciones que las estrictamente necesarias. En esta *Giovanna*, firmada por Gabriele Lavia, esa fidelidad al libreto funcionó a medias, y no debería ser consuelo

saber que podría haber sido peor.

Musicalmente no hubo grandes sorpresas, pues Yves Abel dirigió a la Sinfónica de Euskadi con su habitual capacidad para cuidar a los cantantes y para imprimir a la música el punto exacto de intensidad. El coro bilbaíno recuperó un nivel que últimamente parecía perdido y Krassimira Stoyanova demostró una vez más su enorme

estatura artística en una *Giovanna* sentida, muy lírica y primorosamente cantada. Si tuviera una voz más llena y penetrante, y si por sus venas corriese una sangre aún más caliente, estaríamos ante una de las grandes sopranos verdianas de nuestro tiempo. Alejandro Roy, que sustituía a Fabio Sartori, se entregó al límite y dejó constancia de una valentía a prueba de fuego, pero nada de ello le permitió brillar en un papel que requiere un mayor conocimiento del estilo y una técnica seguramente más depurada. En cambio, Claudio Sgura sí mostró en todo momento empaque, solidez, firmeza, presencia y buena línea, y eso que abusó un poco del *forte*, quizás por lo mucho que impone — por su amplitud — la inmensa sala del Euskalduna. Entre todos, cada uno desde sus posibilidades, demostraron lo que puede ser una buena *Giovanna d'Arco*, pero no lo que es realmente una gran noche de ópera. Son cosas distintas.

Asier Vallejo Ugarte

Temporada de la BOS

SUBIR AL WALHALLA

Bilbao. Palacio Euskalduna. 4-X-2013. **Anja Kampe**, soprano; **Stuart Skelton**, tenor. Sinfónica de Bilbao. Director: **Günter Neuhold.** Obras de Wagner.

La Sinfónica de Bilbao abrió su temporada con uno de los muy pocos homenajes que en la capital vizcaína se han dedicado a Wagner en su bicentenario. A falta de una ópera completa escenificada, la orquesta se echó a volar con una serie de extractos de *Lohengrin*, *Tristán e Isolda* y *El anillo del*

Nibelungo, incluyendo la tercera escena íntegra del primer acto de *La walkyria*. A Günter Neuhold se le da francamente bien este repertorio (que es el suyo) y en todo momento hizo valer su oficio, su capacidad de mando, su experiencia como concertador y su conocimiento de la gran tradición. Siempre con los pies en la tie-

rra, eso sí: orden y limpieza, sobriedad y contención, seriedad y mesura.

Más aún brillaron los cantantes, dos de esas voces que saben nivelar el lirismo de la melodía wagneriana y la intensidad del drama musical. Stuart Skelton puede ser un *Jugendlicher Heldentenor* a la antigua usanza, de voz

amplia, acentos heroicos y una resistencia inhabitual entre los wagnerianos de nuestro tiempo. Fue un Lohengrin con cuerpo y carne, delineado con algunas medias voces estupendas, pero sobre todo un Siegmund épico, vibrante, absolutamente entregado. Y Anja Kampe, sin ser una Isolda de verdade-

Ciclo Grandes Intérpretes Instrumentales

CAUTIVADORA DELICADEZA

San Lorenzo de El Escorial. Real Coliseo de Carlos III.
29-IX-2013. **Yago Mahúgo**, fortepiano. Obras de J. S.,
W. F., C. P. E., J. C. Bach y Müthel.

EL ESCORIAL En tiempos como los que corren es de agradecer y de alabar que haya todavía quien apueste de forma decidida por la música barroca como lo hace el Real Coliseo de Carlos III, de San Lorenzo de El Escorial. Cada año se celebran en este teatro no uno sino varios ciclos, con intérpretes que figuran entre lo más selecto y granado del panorama nacional e internacional. En el último, con el título de *Bajo el cálido sol de septiembre*, concurrieron seis

nista la música de Scarlatti y de Soler (no en vano, Figueiredo es el máximo especialista en las tres figuras señeras del teclado ibérico del XVIII: Scarlatti, Soler y el portugués Seixas). En contraste, Mahúgo apostó por el instrumento que a mediados de esa centuria empezaba a rivalizar con el clave: el fortepiano. No son frecuentes en nuestros auditorios programas en los que se emplee el fortepiano y mucho menos si es a solo, por lo que hay que aplaudir la ori-

YAGO MAHÚGO



ginalidad de la propuesta. El sutil y sedoso fortepiano de Mahúgo (una réplica de un Anton Walter construida por el emblemático Keith Hill) hizo las delicias de un público para el cual este sonido constituía toda una novedad. Con una poderosa técnica y una exquisita elegancia, Mahúgo fue desgranando magistralmente las obras de los Bach (Johann Sebastian, Wilhelm Friedemann, Carl Philipp y Johann Christian) y de Müthel, aventajado alumno del Kantor. Si con el delicioso *Rondó en la menor* de Carl Philipp llegó el entusiasmo, el clímax se alcanzó con la propina, una lectura expresiva y emotiva a más no poder de la *Sonata "Claro de Luna"* de Beethoven.

ra amplitud vocal, hizo una Elsa de purísimo esmalte, luminosa y delicada, y una Sieglinde ardiente, arrolladora, comunicativa, profunda, en la que su experiencia en Bayreuth refule con un fuego abrasador. No se puede hablar de un Wagner ideal si no tenemos escena, o si hablamos únicamente de fragmentos, pero está claro que incluso en una sesión de concierto un par de voces espléndidas puede acercar al público a las recias puertas del Walhalla.

Asier Vallejo Ugarte

Eduardo Torrico



SONES DE IDA Y VUELTA: MÚSICAS COLONIALES

del 26 de noviembre al 8 de diciembre de 2013

información y venta de entradas:

en Úbeda / Artificios C/ Baja de El Salvador, 2 tel.: 953 75 81 50
en Baeza / Pópulo Plza. de los Leones, s/n tel.: 953 74 43 70
y en el teléfono 953 10 83 10
o a través de festivalubedaybaeza@gmail.com



martes 26 y miércoles 27 - B VOCAL / Érase una voz... la historia (conciertos didácticos) / BAEZA, Teatro Montemar, 11.30h / ÚBEDA, Teatro Ideal Cinema, 11.30h

domingo 1 - AGRUPACIÓN CANTORÍA y VIENTOS DEL SUR, Cristina García de la Torre, dir. / La Misa Criolla de Ariel Ramírez (a un año del cincuentenario) / ÚBEDA, Iglesia de Santa María de los Reales Alcázares, 20.30h

del martes 3 al jueves 5 - Congreso Internacional / Sones de ida y vuelta: músicas coloniales a debate (1492-1898) / BAEZA, Universidad Internacional de Andalucía, 9.00h.

martes 3 - CAPELLA PROLATIONUM y ENSEMBLE LA DANSERIE, Fernando Pérez, dir. / Polifonía en la Catedral de México: la Misa Re Sol de Francisco López Capillas desde el facistol / BAEZA, S. I. Catedral, 20.30h

miércoles 4 - ENSEMBLE ARS IBÉRICA, Alexandre Andrade, dir. / Música para flauta en el tiempo de D. María I (Lisboa, 1734 - Río de Janeiro, 1816) / BAEZA, Auditorio de San Francisco, 20.30h

jueves 5 - ORQUESTA DE CÓRDOBA y CORO ZIRYAB, Javier López-Sáenz, dir. / Música religiosa en la Córdoba ilustrada: "Domine" y "Dixit Dominus" de Jaime Balios y "Stabat mater" del VI conde de Fernán Núñez / ÚBEDA, Auditorio del Hospital de Santiago, 20.30h

viernes 6 - LA FENICE (duo) (Jean Tubéry, corneto / Philippe Grisvard, órgano) / Músicas mediterráneas en los reinos de los Habsburgo españoles / BAEZA, Iglesia de San Andrés, 13.00h

viernes 6 - AL AYRE ESPAÑOL, Eduardo López Banzo, dir. / Tesoros españoles en América: cantatas del madriño José de Torres en la Catedral de Guatemala / ÚBEDA, Auditorio del Hospital de Santiago, 20.30h

viernes 6 - AXIVIL ALJAMÍA, Felipe Sánchez Mascuñano, dir. / El duende de Sefarad / ÚBEDA, Sinagoga del Agua, 23.59h

sábado 7 - ENSEMBLE LA CHIMERA, Eduardo Egúez, dir. / Tonos y tonadas: músicas americanas coloniales y folklóricas / ÚBEDA, Archivo Histórico Municipal, 13.00h

sábado 7 - CAFÉ MARENZIO / Love and polyphonic rocks: madrigales y canciones de amor / BAEZA, Café Teatro Central, 18.00h

sábado 7 - MÚSICA FICTA, Raúl Mallavibarrena, dir. / Columbus. La puerta del Nuevo Mundo (obras coloniales de los siglos XVI y XVII) / BAEZA, Auditorio de San Francisco, 20.30h

sábado 7 - JUAN CARLOS DE MULDER, guitarra barroca, MARGHERITA PUPULIN y EDUARDO EGÚEZ, violín y guitarra / De colonias a naciones: música para guitarra entre España y América / BAEZA, Antigua Escribanía, 23.59h

domingo 8 - TROMBETTA ANTICUA / Música barroca europea para dos trompetas y órgano / BAEZA, Iglesia de San Andrés, 18.00h

domingo 8 - LA GRANDE CHAPELLE, Albert Recasens, dir. / El alba sonora: villancicos de Tomás de Torrejón (Lima) y Antonio de Salazar (México) / BAEZA, Auditorio de San Francisco, 20.30h

Organizan:



Colaboran:



Festival Miembro



Este Promotor Observador del Proyecto I+D+i
"Libros de polifonía hispánica (1492-1898)" (HAR2012-33864)

LXI Festival de Ópera

UN NUEVO MILAGRO

Palacio de la Ópera. 10, 13-IX-2013. Donizetti, **Lucia de Lammermoor**. María José Moreno, Celso Albelo. Coro Gaos. Sinfónica de Galicia. Director musical: **Ramón Tébar**. Director de escena: **Alfonso Romero**. **Centro Cultural Ágora.** 14-IX-2013. Mozart, **Così fan tutte** (versión para niños, con marionetas). Títeres Cachirulo. Quinteto de Vientos Zoar Ensemble. **Auditorio del Conservatorio profesional.** 20-IX-2013. **Pedro Martínez Tapia**, barítono; **Gabriel López**, piano. Recital. **Palacio de la Ópera.** 21-IX-2013. **Gregory Kunde**, tenor; **Juan J. Rodríguez**, barítono. Coro y Orquesta Gaos. Director: **Ramón Tébar**. Arias y dúos de óperas de Verdi. 28-IX-2013. Eva Maria Westbroek, Stephen Gould, Gidon Saks, Jukka Rasilainen, Iris Vermillion. Coro de la OSG. Sinfónica de Galicia. Director: **Eliahu Inbal**. Wagner, **Tristán e Isolda** (versión de concierto).

LA CORUÑA Que una capital de provincia española como La Coruña realice su LXI Festival de Ópera con un nivel que supera con mucho el de la simple dignidad es un milagro renovado. Dos soberbias óperas y un gran recital con orquesta han formado el núcleo de esta breve temporada; a ello se han añadido un recital que da oportunidad a las jóvenes voces gallegas y una sesión con marionetas para los niños. Dos funciones de *Lucia*: 3.500 espectadores. Muy bien cantada y muy bien tocada; ahí, más que en la escena, bastante deslucida por unos feos telones pintados, radicó el éxito. Las aclamaciones se multiplicaron cuando María José Moreno y Celso Albelo, los protagonistas, saludaron al final: la escena de la locura, de ella, y la última, de él, más el dúo de ambos en el primer acto fueron momentos inolvidables. También el sexteto, que hubo de ser bisado en la segunda función. Iori y Pardo, también muy aplaudidos. Los artistas gallegos, Nuria Lorenzo y Pablo Carballido, cumplieron satisfactoriamente sus roles menores. Discreto, el Coro Gaos. La Orquesta, impresionante, muy bien dirigida por Tébar: la obertura, para el recuerdo.

Pedro Martínez Tapia es un joven cantante coruñés; su voz, muy bien igualada, tiene un bello color de barítono lírico; no es demasiado poderosa, pero la correcta emisión y el buen gusto en la utilización de la dinámica la hacen especialmente idónea para el recital de cámara y en particular para el amplio mundo de la canción. El pianista



Miguel Ángel Fernández

M^a José Moreno y Celso Albelo en *Lucia de Lammermoor*

Gabriel Rodríguez acompañó con sensibilidad y acierto.

Se alcanzó otro gran éxito con un monográfico de Verdi a cargo del tenor Kunde —a quien se recordaba por su espléndido Arnoldo, de *Guillermo Tell*, tres años antes— y el barítono Rodríguez: *Aida*, *Trovador*, *Traviata*, *Vísperas sicilianas*, *Don Carlo*, *Rigoletto*, *Otello*, *Nabucco*, *I lombardi*, *Macbeth*. El entusiasmo del público logró tres bises: *La donna è mobile*, de *Rigoletto*, *Il balen del suo sorriso*, de *El trovador*, y la repetición del soberbio dúo de *Otello*. El

Coro Gaos, correcto. La Orquesta Gaos, en importante compromiso, mantuvo un nivel de dignidad.

Para La Coruña, *Tristán e Isolda* era un estreno. Y Wagner volvió a triunfar con una de sus óperas más difíciles. Para esta función, se agotaron las localidades y vinieron a la ciudad aficionados y críticos de diversas procedencias. Versión de concierto con medios musicales de excepción. El triunfo de los protagonistas, Westbroek y Gould, inenarrable; el público se mostró generoso en la aclamación para dos artistas

que, además de cantar maravillosamente fueron capaces de terminar esta obra agotadora con la voz en perfectas condiciones. Excelentes, Saks, un bajo-barítono soberbio, y la mezzo Vermillion. Discreto Rasilainen, un poco fuera de cuerda; y muy acertados Corujo, Quiza y Sanmartín. Coro más que correcto y una orquesta excepcional en partitura de dificultad extrema, conducida por uno de esos escasos directores que verdaderamente merecen el nombre de maestro.

Julio Andrade Malde

Estreno español de una ópera de Rihm

TEATRALIDAD Y ESTILIZACIÓN

Teatro Real. 13-X-2013. Rihm, **Die Eroberung von Mexico.** Nadja Michael, Georg Nigl, Graham Valentine, Ryoko Aoki, Caroline Stein, Katarina Bradic, Stephan Rehm, Peter Pruchniewitz. Director musical: **Alejo Pérez.** Director de escena: **Pierre Audi.** Escenografía: Alexandre Polzin. Figurines: Wojciech Dziedzic. Iluminación: Urs Schönebaum.

MADRID Hemos visto en el Teatro Real *La conquista de Méjico*, que es sobre todo un excelente espectáculo de teatro, que se debe en buena medida a la magnífica “administración” artística de Pierre Audi con la obra de Wolfgang Rihm. Pero Rihm ha desplegado en esta ópera unas cuantas ideas teatrales muy felices. Más felices que su música, en nuestra opinión. El conflicto se plantea entre los dos solistas: Montezuma es una soprano, por aquello del principio femenino; Hernán Cortés es un barítono. Es en cierto modo un hallazgo, aunque el desarrollo nos lleva a algo demasiado obvio: el principio masculino conquistador penetra en el femenino, conquistado. Bueno, admitámoslo. Lo mejor es lo que hace Rihm con los personajes: los refuerza con dos voces cada uno. Montezuma con una soprano y una contralto; Cortés, con dos recitadores colocados en el foso. No hay asomo de realismo, ni en la muy interesante propuesta de Rihm, ni en la espléndida escenificación de Audi. Hay un personaje que no habla ni canta, sino que danza, la Malinche, confiada a la bailarina japonesa Ryoko Aoki, formada en el teatro No de su país, una de esas expresiones de lejana belleza que nos son demasiado ajenas, pero cuya intensidad siempre nos alcanza cuando la vemos. Otra idea excelente, pues: la Malinche, intérprete (y traidora, según algunas tradiciones), no habla ni canta, sino que baila, y su danza es su palabra. El libreto, escueto e incomprensible sin música, del mismo modo que la música no es gran cosa sin la escena, se basa en Artaud, en Octavio Paz y en otras fuentes, incluso indígenas. Aceptémoslo.



Javier del Real

Nadja Michael en *La conquista de Méjico* de Wolfgang Rihm en el Teatro Real

Los protagonistas están encarnados por dos cantantes con bellas voces y excelente presencia escénica. Conocemos a Nadja Michael en este teatro (inolvidable su Poppea, en la versión de Boesmans) y nos sorprende con un cometido muy distinto, pero aquí mantiene su marca personal: voz bella y poderosa, voz cambiante, flexible, cuerpo de atleta, elegancias de bailarina, movimientos refinados, dotes de actriz. Pero Georg Nigl le responde con sus propias cualidades, empezando por una voz de hermoso color y amplio alcance, más su presencia a veces imponente, hermosa. El inquietante hombre que grita de Graham Valentine y las muy adecuadas prestaciones del coro, los bailarines y los actores redondean una obra en la que los conjuntos tienen gran importancia. Y sabemos que en ópera el conjunto es lo

que más diferencia su teatralidad de la de otras formas escénicas.

El compositor parece renunciar a la primacía de la música: la primacía es de la escena, de lo teatral. Es una apuesta visual más que musical, y lo visual va más allá de lo escénico, por el dispositivo instrumental en foso, palcos e incluso palco real. Por ejemplo, las dos voces femeninas que “doblan” a Nadja Michael están en los palcos laterales (que han sido desalojados de su público). A la izquierda, Caroline Stein, de muy hermoso timbre y vibrato; a la derecha, la voz increíblemente baja y hasta ronca de Katarina Bradic, cuya presencia parece desmentir las profundidades de su voz. Los dos actores (Stephan Rehm y Peter Pruchniewitz) apoyan sin problemas a Nigl. Todo el dispositivo lo concierta Alejo Pérez con singular maestría:

casi dos horas de un tirón y el maestro (y se diría que también atleta) marca implacable la secuencia de una música que, sola, no se sostiene demasiado y que, en el conjunto, es un paisaje sonoro para una acción estilizada, nunca realista, siempre esquemática, algo así como la “deconstrucción” de una narrativa. Audi nos regala con una hermosa puesta en escena, pero esa puesta cuenta con el concurso imprescindible de dos auténticos artistas: Polzin como escenógrafo y Dziedzic como figurinista. Puede decirse que esta apuesta tan acariciada por Mortier ha alcanzado un éxito considerable. Más no podía ser, porque este título de Rihm no reclama entusiasmos. Ni en Madrid ni en ninguna parte. Un excelente espectáculo.

Santiago Martín Bermúdez

Frühbeck vuelve a la Zarzuela

GRACIA Y COLORIDO

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 21-IX-2013. María José Montiel, Virginia Wagner, Carlos Bergasa, Juanma Cifuentes. Coro del Teatro de la Zarzuela. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director: **Rafael Frühbeck de Burgos.** Obras de Albéniz y Giménez.

La inauguración de esta nueva temporada en el Teatro de la Zarzuela se inicia con el concierto que, en julio del pasado año, no pudo celebrarse por indisposición del maestro director Rafael Frühbeck, quien una vez restablecido y después de un largo periodo sin actuar en este teatro, asume la dirección del concierto que sirve a la vez para homenajearle en su octogésimo aniversario. Se interpretaron varios números de la *Suite española* —Castilla, Granada, Sevilla, Asturias y Aragón—, de Albéniz, orquestados por el propio Frühbeck y *La Tempranica*, en versión de concierto. Esta gran pieza del género chico es una zarzuela que dio mucho que hablar, antes y después de su estreno. Sus autores Gerónimo Giménez y el libretista Julián Romea, tardaron dos años en llevarla al escenario y cuando lo hicieron el 19 de septiembre de 1900 en el



MARÍA JOSÉ MONTIEL

Oskar Cécere

xibilidad y amplia sonoridad. Se nos ofreció el colorido original, un flujo natural y agradable de la partitura albeniziana y el irresistible hechizo y gracia de esa *Tempranica*, bella muestra de la magnífica instrumentación orquestal con que supo dotar Giménez a sus mejores composiciones.

Colaboraron estrechamente el Coro de la Zarzuela y la Orquesta de la Comunidad de Madrid, así como notable fue la actuación del conjunto vocal que siempre estuvo a la altura que se demandaba. Sobresaliente la mezzosoprano María José Montiel en el papel protagonista de la gitana, expresiva y rotunda, bellísimo timbre y gran musicalidad. La inauguración de esta temporada no ha podido ser mejor. Entusiasmo en la sala. Gracias maestro y muchos años.

Manuel García Franco

XX Ciclo de Lied

DECIR, FRASEAR Y CANTAR

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 14-X-2013. **Christiane Karg**, soprano; **Gerold Hubler**, piano. Obras de Wolf, Hahn, Duparc, Koechlin, Ravel, Poulenc, Barber y Copland.

Parece viva y de supremo nivel la tradición de la soprano lírica juvenil dedicada al repertorio de cámara, la que llega de Elisabeth Schumann hasta Ruth Ziesak. A ella se incorpora por derecho propio Karg, quien ofreció un brillante y comprometido menú como tarjeta de visita. Su voz es clara, pareja de registros, algo chirriante pero diamantina en los agudos, emitida con equilibrio de volúmenes y llegando sin dificultad a cualquier altura exigida. Dice con meridiana claridad y frasea

con seguro sentido del verso. Pero lo más notable de su entrega es su versatilidad como intérprete, su dominio de estilos e idiomas (de propina cantó la *Nana* de Falla en pertinente español) y cierto encanto escénico acorde con los textos. Así “vimos” a la Mignon de Goethe, según Wolf y Duparc, a los cortesanos de Hahn, a las pizpiretas wolfianas de los cancioneros. También oímos las voces poéticas de voluptuosa melancolía en Poulenc, la odalisca modernista de Koechlin y hasta un relato poemático de Joyce

musicado por Barber. Memorable viñeta resultaron las ravelianas *Cinco melodías populares griegas*.

Poco se habría logrado en la notable velada sin un pianista cimero como Hubler, a quien bien conocemos. Pasó con un señorío pleno de sensibilidad y estilo del expresionismo ácido de Wolf a las delicuescentes caricias francesas y a los pintoresquismos norteamericanos, siempre con limpieza de lectura, sutileza de matices y suntuoso sonido.

Blas Matamoro



Gisela Schenker

CHRISTIANE KARG

Recuperada una zarzuela de Falla

DE CELOS MAL REPRIMIDOS

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 19-X-2013. Falla, **Los amores de la Inés.** Susana Córdón, Pepa Gracia, Enrique Ferrer, Santos Ariño, Juan Carlos Martín. Bretón, **La verbena de la Paloma.** Damián del Castillo, Enrique Vaquerizo, María Rey-Joly, María Rodríguez, Amelia Font, Emilio Sánchez. Coro del Teatro de la Zarzuela. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director musical: **Cristóbal Soler.** Director de escena: **José Carlos Plaza.**



Susana Córdón en *Los amores de la Inés* de Falla en el Teatro de la Zarzuela

Se reúnen en el primer programa doble de la temporada de zarzuela obras de dos autores poco habituales en la convivencia escénica: Bretón y Falla, recuperando de este último una de sus primeras zarzuelas de las seis que escribiera entre 1900 y 1903, tres de las cuales las haría en colaboración con Amadeo Vives. *Los amores de la Inés*, título prácticamente desconocido, es la única zarzuela de Manuel de Falla con el libretista Emilio Dugi que consiguió subir al escenario, y lo haría en el Teatro Cómico de Madrid en 1902, de ahí no aparecería más hasta nuestros días. Sin embargo, esta obra juvenil del maestro gaditano constituye un cuadro de costumbres bien adaptado a los cánones del sainete madrileño y como tal la poca música, concebida y articulada en un preludio y cinco números para la obrita, no desmerece al compositor y en su partitura hay detalles muy logrados que prefiguran su talento.

Por el contrario, *La verbena de la Paloma* cuenta con enésimas representaciones. Estrenada ocho años antes que la de Falla, es

posiblemente la obra más famosa y popular del género chico, no sólo gracias a la partitura de Bretón: de elegante ropaje orquestal, melodismo refinado y su sentido del ritmo, sino también por el texto de Ricardo de la Vega, teatralmente ágil, con situaciones, en general, bien planteadas y resueltas que nos sitúa en unas coordenadas espacio-temporales muy definidas. No obstante, entre ambas obras representadas podemos encontrar algunos paralelismos como nos hace notar en el libro del programa Elena Torres, que hacen pensar en la recurrencia a un mismo universo narrativo: ambiente madrileño de chulapas y tipos suburbanos y el desarrollo de una historia de enredo sentimental con celos y cruce de parejas.

El soporte escénico asumido por José Carlos Plaza, auxiliado por la escenografía basada en la pintura de Amalia Avia tiene belleza y sentido de realismo, con decorados móviles y volumétricos que transforman la escena en diversas perspectivas de las calles del viejo Madrid, eso sí, en detrimento del espacio escénico que

hace "comprimirse" a los personajes, eso en el caso de *La verbena*. Pero también hay aspectos que creemos no haberse resuelto acertadamente, como la opción de prescindir del Café de Melilla sacando a la cantaora a la calle, pierde así el segundo cuadro un imprescindible contraste de ambientación; discutible la consecución de algunos de los tipos. Lástima, como me comentaba un amigo a la salida que la dicción adolezca de buenas prácticas, pues es una obra en la que se tiene que entender todo. Detalles y matices que contribuyeron a que este genial sainete no fuera tan brillante y alcanzara toda su fuerza cómica y dramática como hubiéramos deseado. No así *Los amores de la Inés*, en la que Plaza tuvo el logro de enriquecerla, arreglando texto y añadiendo música de su autor de la época juvenil y en la que destacó notablemente Susana Córdón.

En resumen, una salió más reforzada y la otra deberá esperar nueva oportunidad, pero eso sí, ambas hijas del pueblo de Madrid.

Manuel García Franco

NOVEDADES
SONY CLASSICAL



VITTORIO GRIGOLO "AVE MARIA"



UN ÁLBUM DEDICADO A LA MÚSICA SACRA EN EL QUE RECUPERA SUS COMIENZOS EN EL CORO DE LA CAPILLA SIXTINA.

Ave María de Schubert, *Panis Angelicus* de Frank, *Ingemisco* de Verdi o *Ave Verum Corpus* de Mozart, son algunos de los temas incluidos en este nuevo CD

JOSHUA BELL "MUSICAL GIFTS"



JOSHUA BELL VUELVE A EMPAREJARSE CON ARTISTAS DE FAMA INTERNACIONAL PARA SU NUEVO ÁLBUM.

Colaboran: Alfredo Krauss, Plácido Domingo, Chick Corea o Gloria Estefan, el trompetista Chris Botti, Branford Marsalis, Renée Fleming, Michael Feinstein, Kristin Chenoweth o el grupo a Capella Straight No Chaser.

THE PIANO GUYS
"A FAMILY CHRISTMAS" CD + DVD



VUELVEN CON SU TERCER ÁLBUM, DEDICADO A LA NAVIDAD. TRAS VENDER MÁS DE 390.000 EJEMPLARES DE SUS DOS PRIMEROS DISCOS.

Todo es posible en esta agrupación que desde el principio se convirtió en un fenómeno de internet gracias a sus impresionantes vídeos con 260 millones de visitas en YouTube y más de 600.000 amigos en Facebook.

<http://twitter.com/SonyClassical>

Homenaje a Francisco Guerrero

DE UN KOAN A OTRO

Madrid. Auditorio del MNCARS. 14-X-2013. Koan 2. Director: **José Ramón Encinar**. LIEM. Obras de Guerrero.

Luego de la fructífera etapa al frente de la ORCAM, puede decirse que Encinar ha vuelto a sus orígenes, al Grupo Koan, ahora con el añadido de un significativo ordinal. Muchas cosas han pasado en el ámbito de la música contemporánea española desde los tiempos heroicos de la formación primitiva y muchas para bien. No se cuenta entre ellas, desde luego, la prematura desaparición en 1997 de Francisco Guerrero, sin duda la figura con más fuerza creativa de la música española del último tercio del siglo XX. El CNDM y la Fundación Autor programaron este homenaje a Guerrero, un creador que seguramente debería estar más presente en nuestros escenarios pero



que en absoluto ha sido olvidado. El acto fue ciertamente emocionante, pero algunas de las decisiones adoptadas resultaron cuestionables, incluida la voluntad misma de integrar las obras interpretadas en un continuo que abarcaba tanto fotografías como fragmentos de una

entrevista con el compositor y retazos de su obra *Jondo*. La electrónica *Rigel*, de la que se escuchó un fragmento, no mantiene posiblemente la frescura de la volcánica *Acte préalable* para cuatro percusionistas, mientras que las dos versiones a partir del esbozo de partitura gráfica

Sin ánimo de ofender no se defendieron como parte de lo más significativo del legado guerreriano. Faltó algo de soltura en lo que debería haber sido una improvisación, esto aparte de los problemas de afinación de la entrada de la viola en la primera versión y la saturación del sonido de la percusión metálica en la segunda. Mucho mejor integrados los elementos en *Váda*, para dos sopranos y conjunto. El espacio de la sala se vio incapaz de contener dentro de límites no atronadores la sonoridad ciertamente poderosa de *Acte préalable*. Aun con los problemas señalados, un concierto de importancia indudable.

Enrique Martínez Miura

Temporada de la OCNE

BENÉFICAS BRISAS OTOÑALES

Madrid. Auditorio Nacional. 27-IX-2013. Coro y Orquesta Nacionales. Director: **Semion Bichkov**. Britten, *War Requiem*. 5-X-2013. Ensemble Barroco de la ONE. Director: **Giovanni Antonini**. Obras de Vivaldi, Gluck, Locatelli y Haydn. 15-X-2013. **Solistas de la ONE**. Obras de Mozart, Schubert y Mendelssohn. 20-X-2013. ONE. Director: **Josep Pons**. Messiaen, *Sinfonía Turangalila*.

Empezó con buen pie esta temporada, adscrita al lema genérico de *Viajes lejanos*. El primer traslado, a una latitud no tan alejada, nos permitió penetrar en las bellezas del *Requiem de guerra* de Britten, a quien se rinde homenaje en un centenario que está pasando como a hurtadillas. La magnífica composición, ya interpretada no hace tanto por los conjuntos Nacionales, a quienes se unían en esta ocasión el Coro de la RTVE y la Escolanía de la Fundación Juan de Borbón, fue explicada con absoluta claridad por la batuta omnicomprendiva de Bichkov, director de gesto sugerente y abarcador.

Prudencia en la administración de los *tempi*, cuidado

en la exposición, empaste global y una muy rica matización de acontecimientos y colores definieron la excelente versión, en la que los coros cantaron —y es buena noticia— afinados. De los solistas vocales, Sabina Cvilak, Timothy Robinson y David Wilson-Johnson, nos quedamos con la soprano, de voz bien impostada, de fresco vibrato y expresión justa. El trágico lirismo que perfuma la composición quedó evidenciado.

La sublime y a veces epitérmica, pero siempre espléndidamente construida y arrebatada *Sinfonía Turangalila* tuvo una interpretación por parte de un barbucho Pons rigurosa en la métrica, ajustada en los *tempi* y

adecuada en los acentos. No se pudieron evitar, en composición tan mastodóntica, ciertas desigualdades e inevitables confusionismos. No habría venido mal tampoco una mayor exquisitez en los timbres. Muy bueno el pianista Steven Osborne y correcto el tañedor de las ondas Martenot, Philippe Arrieus. Y excelente el nivel de la orquesta, reforzada para la ocasión.

Breve comentario final para los inicios del ciclo *Satélites*, que permitirá desarrollar actividades camerísticas a los miembros de la Orquesta Sinfónica. Nada nuevo, pero que está muy bien reverdecido. Antonini con su sempiterno balanceo, consiguió prestación

de alto nivel de un pequeño grupo dominado por el nervioso y descoyuntado violín invitado Dimitri Sinkovski. Los timbres de los instrumentos modernos impiden el rigor historicista, pero cuando hay animación y buen rollo, las cosas funcionan dignamente. Muy bien planificado el *Don Juan* de Gluck y adecuado el diseño de *Los adioses* de Haydn, con unos vientos demasiado presentes. Lo mejor de la sesión de los solistas fue la vigorosa exposición del difícil y contrapuntístico *Octeto* de Mendelssohn, muy pulcramente servido; aun sin la deliquesencia última en el Scherzo.

Arturo Reverter

Universo barroco: nueva edición de *Le Jardin des Voix*

LA CANTERA CONTINÚA

Madrid. Auditorio Nacional. 20-X-2013. *Le Jardin des Voix*. Les Arts Florissants. Director: **William Christie**. *Le jardin de Monsieur Rameau*.



Pascal Gely

Si la anterior edición del proyecto *Le Jardin des Voix* estuvo dedicada a Jean-Baptiste Lully, la actual ha estado consagrada al otro gran nombre del teatro musical del barroco francés, Jean-Philippe Rameau, lo que nos ha permitido escuchar varias escenas de sus tragedias líricas *Hippolyte et Aricie* y *Dardanus*, sus óperas-ballets *Les indes galantes*, *Les fêtes d'Hébé* y *Les surprises de l'amour*, la comedia lírica *Les paladins* y el acto de ballet *La guirlande*. Además, una amplia selección de otra de las óperas-ballets fundamentales en la historia del género, *L'Europe galante* de André Campra, y varios ejemplos de cantatas y oratorios de autores menos conocidos de la época (*Jephthé* de Michel Pignolet de Montéclair, *Hercule mourant* de Antoine Dauvergne, de quien también se recuperó su comedia-ballet *La vénitienne*). Sin olvidar los divertidos pasajes de la ópera cómica de Gluck *L'ivrogne corrigé*.

Las premisas interpretati-

vas se han mantenido: una excelente base orquestal (Les Arts Florissants), una batuta tan conocedora de esta música como la de William Christie, y una selección de voces jóvenes, bien adiestradas en el estilo y con mucha desenvoltura en escena, entre las que destacó la mezzo británica Emilie Renard en los fragmentos de la cantata *Rien du tout* de Nicolas Racot de Grandval. Como también la mezzo italiana Benedetta Mazzucato por su sugerente timbre o la soprano israelí Daniela Skorka por su seguridad en las agilidades. Más débiles resultaron esta vez los hombres (el tenor norteamericano Zachary Wilder, el barítono francés Victor Sicard y bajo también galo Cyril Costanzo). Pero entre todos consiguieron que pasáramos una tarde de domingo muy agradable, coronada por ese *Tendre amours* de *Les indes galantes* que ya se ha convertido en un emblema de la casa.

Rafael Banús Irueta



LETICIA MORENO

SPANISH LANDSCAPES

ANA-MARÍA VERA

La Fundación BBVA, en su labor de apoyo y difusión de la música clásica, y Deutsche Grammophon presentan a la violinista Leticia Moreno en *Spanish Landscapes*.

Moreno propone junto a la pianista Ana-María Vera un apasionante viaje a la esencia musical española a través de algunas de las obras de cámara más representativas e inspiradas del repertorio español.

1 CD

OBRAS DE TURINA, FALLA, GRANADOS, HALFFTER, TOLORÁ, ALBÉNIZ, SARASATE Y GARCÍA LORCA
LETICIA MORENO, VIOLÍN
ANA-MARÍA VERA, PIANO

Fundación BBVA



www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Ciclo de la ORCAM

NUEVA ETAPA

Madrid. Auditorio Nacional. 1-X-2013. Ewa Podles, contralto. Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. Joven Coro de la Comunidad de Madrid. Director: **Víctor Pablo Pérez**. Obras de Gaos, Parera, Musorgski y Borodin.

Encabezando las notas al programa se refería el nuevo Director Titular de estos conjuntos a su reto al frente de los mismos. Y este reto fue superado con creces al iniciar esta nueva singladura con el concierto que se comenta. Figuraba en el programa un pilar fundamental para obtener el éxito sin paliativos que se cosechó: la contralto polaca Ewa Podles, inmarchitable en su excelencia pese al paso del tiempo, que nos obsequió declamando, cantando con sus excepcionales cualidades canoras e incorporando con toda intención el texto en un estreno, como si de obra rodada de repertorio se tratase. Hablo del ciclo de canciones *Towards Emily Dickinson*, en el que la amplia orquesta se supedita sabiamente a la voz en gran labor de apoyo armónico. Piensa el firmante que el mejor comentario que puede hacerse de esta nueva obra



Víctor Pablo Pérez, Antoni Parera y Ewa Podles con la ORCAM

de Antoni Parera Fons es que nos parece digna de entrar en el más habitual y espléndido repertorio de su género; tal es su calidad. También contamos con la señora Podles en su recreación de las *Canciones y danzas de la muerte* de Musorgski en arreglo de Dimitri Shostakovich, tan dominada por la contralto que graciosamente, antes de iniciarla, llevó ella misma su atril fuera del estrado. Una excelente interpretación

arropada con justeza y competencia plenas por Víctor Pablo Pérez. El director burgalés nos había introducido en el programa con una brumosa y expresiva versión, con excelente prestación de la cuerda de la Orquesta de la Comunidad, de la *Impresión nocturna* de Andrés Gaos, y lo cerró con una interpretación medida y bien ajustada tanto en lo expresivo como en lo rítmico, de las *Danzas polovtsianas* de la

ópera *El príncipe Igor* de Alexandr Borodin, en la que brillaron los coros con derecho propio. El público reconoció con cerradas ovaciones (haciendo salir repetidamente al estrado a los participantes, incluido Parera al finalizar su obra) la elevada calidad obtenida a lo largo del programa, lo cual motivó la repetición de una de las canciones de Musorgski.

José A. García y García

Juventudes Musicales

ENCUENTRO DE DOS HETERODOXIAS

Madrid. Auditorio Nacional. 9-X-2013. Martha Argerich, piano; **Ivry Gitlis**, violín; **Eduardo Hubert**, piano; **Lyda Chen**, viola; **Marek Denemark**, clarinete; **Michael Guttman**, violín; **Anton Martinov**, violín; **Mauricio Vallina**, piano; **Jing Zhao**, violonchelo. Obras de Chopin, Bloch, Falla, Alkan, Prokofiev, Piazzolla y Schumann.

Dadas las condiciones de expectación, de exigencia del público y de autoexigencia, que nunca se dan en las medianías, no extraña que a la colosal pianista argentina Martha Argerich le invada a veces un virus *cancelígeno* y dé la espantada. Es una instrumentista aguda e impredecible de timbres acerados, incluso agresivos: una fiera del teclado. En la *Polonesa op. 3* de Chopin, sus superficies pulidas y sugestivos claroscuros le

hicieron parecer algo más templada, aunque sin perder su esencial contundencia; Zhao aportó calidez desde el violonchelo. El violinista Ivry Gitlis no es ningún perro pachón que se limite a ir a rebufo de nadie. Además de no saberse cuál de los dos es menos convencional, él o Argerich, el judío está todavía lleno de valentía y arrebató. Desafió a *Nigun*, de Bloch, y si en algún instante crujió alguna madera del parquet, valga la metáfora, en los momentos

de cielo raso se entrevió en su arco algo de la belleza sonora que fuera marchamo de la escuela franco-belga.

Del resto es obligado espigar algo, aun a riesgo de ser injustos. Fundiéronse y dialogaron en *Oblivion*, de Piazzolla, Argerich y Eduardo Hubert, destilando nostalgia; en *Libertango*, de atrevidos picados, ofrecieron una sensación de aceleración uniforme. Y con seis músicos sobre el escenario, en aparente toma y daca, la tercera pieza del argentino pudo ser

semejante a una breve *jam session*, algo por definición privativo al jazz. En el *Quinteto* de Schumann, la obra fuerte del programa, la versión fue cálida, cercana y galvanizadora de atenciones dispersas. Una rotunda Argerich llevó las bridas, como ha de ser; hubo algún destemple de Gitlis —el tiempo ha depredado sus mayores virtudes—, perdonado por su gran trayectoria; notable el resto.

J. Martín de Sagarmínaga

Ciclo de la ORTVE

KALMAR EN SU TINTA

Madrid. Teatro Monumental. 11-X-2013. Kristóf Baráti, violín. Sinfónica de RTVE. Director: Carlos Kalmar. Obras de Chang y Mahler.

La *Quinta* de Mahler, que pudo parecer un puzle a sus contemporáneos, muestra un perpetuo avanzar, desvelando una de las obras sinfónicas más ricas, coloridas y bellas que se conocen. Tal y como la traducen Carlos Kalmar y la ORTVE el *tempo* básico es arrollador, ralentizado sólo en las partes líricas. En el inicio del segundo movimiento, que avasalló, los violines literalmente volaban, y Kalmar fraseó en varios momentos con gran amplitud. El Scherzo, bisagra de la obra, mostró una cara amable, de un humor con poca acidez, diverso del que suele reír entre dientes y posee más medias tintas. Sin embargo, marran los que creen que



Kalmar es un director de escasos recursos, apto en todo caso para movimientos como los dos iniciales de esta obra o los Finales en punta. Cuando pone las luces largas, como ocurrió en

el Adagietto, ilumina también con ternura e intensidad ciertos desvanes semiocultos del paisaje musical. A ello se unió la perfecta conjunción del juego de las voces en lo que Pérez de Arteaga llamara

el Rondó “espanta tinieblas”, con la orquesta toda borbotando como un caldero.

La obra de Eunho Chang, *Fantasia luminosité* para violín y orquesta tiene entrecruzamientos tímbricos sugestivos, que generan una malla densa. Pero su lectura puede entenderse en muchos momentos horizontalmente y en otros de forma antifonal, con chispazos en que los pupitres y el violín contienen, correspondiendo a éste gran parte de la luminosidad a la que hace referencia el título, propia del violín, y que aquí encarnó con virtuosismo el joven Kristóf Baráti. Carlos Kalmar se mueve con tino también en este universo.

J. Martín de Sagarmínaga

Promisorio comienzo de ciclo

MADUREZ A LOS TREINTA

Auditorio y Centro de Congresos Víctor Villegas. 11-X-2013. Javier Perianes, piano. Sinfónica de la Región de Murcia Directora: Virginia Martínez. Obras de Brahms, Glinka y Saint-Saëns.

MURCIA La cita inaugural del ciclo Grandes Conciertos de la nueva temporada del auditorio murciano ha contado con la orquesta de la región y dos intérpretes de contrastada profesionalidad musical y artística como son el pianista Javier Perianes y la titular de la orquesta, Virginia Martínez. De la misma generación —nacidos en los últimos años de la década de los setenta—, han demostrado una madurez consolidada en la interpretación del *Concierto para piano y orquesta n.º 5, “Egipto”* de Camille Saint-Saëns, obra evocadora de ambientes arabescos que se escucha siempre con agrado. En este caso, el entendimiento de solista y directora ha tenido fantasía y originalidad, aspectos que realzan este sonoro viaje oriental pro-

puesto por el autor, particularmente en el Molto allegro final, en el que el preciso pianismo chispeante de Perianes y la finura de gesto de Virginia Martínez hicieron olvidar la débil inspiración de este movimiento, más pensado para el lucimiento que como un final de mayor entidad estética. Perianes felicitó a la orquesta, reafirmando su gran personalidad artística al ofrecer como bis una exquisita versión de la *Serenata andaluza* de Manuel de Falla, de la que se ha erigido en intérprete de absoluta referencia.

La *Sinfonía n.º 3* de Johannes Brahms ha servido para poder apreciar los avances de la OSRM en la búsqueda de enriquecer su sonido y agilizar su técnica. En estos sentidos, el trabajo de Virginia Martínez está alcan-

zando sus frutos, como pudo percibirse ya en el primer movimiento, donde supo acentuar su carácter heroico cargado de gran tensión. La precisión de gesto, la comunicación con el instrumento orquestal y la construcción del discurso fueron los elementos esenciales de la dirección de esta joven directora que, con una actitud férrea, nunca desvirtuada por su gracilidad, fue siempre eficaz en la traducción de las ideas de este gran sinfonista romántico alemán. Es así como evitó el sentimentalismo del tercer movimiento, Poco allegretto, al poner énfasis en la pureza de su canto, fundiendo en él concentración, impulso rítmico y delicadeza en su dibujo sonoro.

El concierto se inició con una obra que siempre pre-

dispone al auditorio a adentrarse en la liturgia sinfónica como es la obertura de *Ruslan y Ludmila* de Mikhail Glinka, todo un anticipo de lo que habría de ser el poderío de la técnica instrumental que surgió en la escuela romántica rusa. La OSRM mostró agilidad en la cuerda y una gran dinámica de sonido en su conjunto, especialmente en los trombones que se hicieron notar con intenso efecto. La interpretación de esta obra fue todo un positivo augurio de lo que habría de ser esta primera actuación de la orquesta al abrir con gran dignidad el ciclo sinfónico más importante que se programa en el Auditorio de Murcia, que siempre cuenta con formaciones de gran prestigio internacional.

José Antonio Cantón

Aquiles Machado destaca en Oviedo

A TENOR DE *LA TRAVIATA*

Teatro Campoamor. 13-X-13. Verdi, *La traviata*. Ailyn Pérez, María José Suárez, Marta Ubieta, Aquiles Machado, Gabriele Viviani, Jon Plazaola, Carlos Daza, José Manuel Díaz, David Sánchez, Gonzalo Quirós, Bruno Prieto. Oviedo Filarmonía. Director musical: **Carlo Montanaro**. Directora de escena: **Susana Gómez**.



Alfonso

Ailyn Pérez en *La traviata* de Verdi en el Teatro Campoamor de Oviedo

OVIEDO Programar *La traviata* es una aventura arriesgada para cualquier teatro de ópera. Es una obra tan conocida que, o se tiene algo llamativo que aportar musicalmente, o resulta difícil que el público salga satisfecho de la función. El nivel de la representación ovetense no emocionó ni resultó especialmente llamativo, pero sí solvente. En lo estrictamente orquestal, la sonoridad e interpretación de la Oviedo Filarmonía fueron reconfortantes, pero el estilo propuesto por Carlo Montanaro y sus *tempi*, no. Cómo es posible que el director no se percatase de la excesiva rapidez con que llevó la función. En ocasiones, los directores mueven más rápido la batuta para ayudar a respirar a los cantantes, olvidando que, ante todo, debe buscarse el canto bello y sincero dramáticamente. Durante la función, las introducciones orquestales de los fragmentos líricos fueron tan

rápidas que, cuando el cantante comenzaba su parte, el director tenía que frenar el *tempo*. La rapidez, en una obra como ésta, no es que perjudique al drama, es que lo mata. Este defecto fue evidente en los preludios del primer y tercer actos, momentos de profunda emotividad que, sin embargo, se susurraron como de pasada. Montanaro se descubrió en Oviedo como un director de orquesta efusivo, impetuoso, de vibrante energía y preocupado por la afinación y la sonoridad, pero también por un estilo algo alocado e inestable.

Al igual que el público, los cantantes nunca dieron la sensación de creerse del todo la profundidad dramática de la historia, como si el director se la hubiese contado como dirige. Susana Gómez diseñó la puesta en escena. Fue interesante la idea de ralentizar el movimiento en ciertos fragmentos que se prestaban a ello pero,

en general, su propuesta no llamó la atención por sus virtudes. La escenografía resultó gris y repetitiva en exceso, cuando no inadecuada. El título de *La dama de las camelias* no parece suficiente motivo para enmarcar la escena final en una especie de invernadero. Tampoco tiene sentido mostrar la muerte de Violetta sin que ésta muera, por muchas cosas que se quieran decir con ello. El cambio geográfico de París a Madrid sólo aportó contradicciones con lo que se dice en escena.

El reparto interpretó la obra con indudable buen gusto. Quien mejor cantó fue Aquiles Machado, un Alfredo de cierto atractivo, cantando y actuando. Su fraseo no se resolvió con holgura, pero su voz siempre estuvo presente y, su interpretación reflejó adecuadamente el carácter del personaje. Sobre el escenario, Ailyn Pérez fue una Violetta caracterizada al estilo de Jessica Rabbit, el cono-

cido dibujo animado. Sin duda, le faltó inspiración para hacer creíble el personaje. Lució unas medias voces en el agudo realmente preciosas y cristalinas, pero también cierta inestabilidad en el fraseo, siempre cambiante en carácter y sonoridad. Fue evidente que a su voz le faltó peso dramático y comodidad en la coloratura, pero su trabajo fue meritorio. Gabriele Viviani fue un notable Giorgio Germont, siempre elegante, de canto depurado y sobrio y gran presencia escénica. Marta Ubieta fue una Annina extraordinaria y Jon Plazaola un destacado Gastone. María José Suárez fue una Flora correcta. Carlos Daza, José Manuel Díaz, David Sánchez, Gonzalo Quirós y Bruno Prieto resolvieron sus papeles con solvencia.

El Coro de la Ópera de Oviedo estuvo espléndido, en escena y cantando.

Aurelio M. Seco



CONCIERTOS IBERCAJA DE MÚSICA 2013.14

15 de septiembre/12.00 h/SALA VERDE

ENSEMBLE KURAIA

Obras de Lorenzo, Blandino, Jacinto, Alonso, Hernández, Susi y Cerrato

Festival Internacional de Música Contemporánea de Madrid (COMA 13)

22 de septiembre/12.00 h/SALA VERDE

HOMENAJE

A ANTON GARCÍA ABRIL

CORO DE NIÑOS DE LA COMUNIDAD DE MADRID/ Festival Internacional de Música Contemporánea de Madrid (COMA 13)

29 de septiembre/12.00 h/SALA VERDE

ENSEMBLE COMPLUTUM XXI

Obras de Moreno, Nava, Carro, Camacho y Díaz de la Fuente

Festival Internacional de Música Contemporánea de Madrid (COMA 13)

13 de octubre/12.00 h/SALA VERDE

NUEVO ENSEMBLE DE SEGOVIA

Obras de Gallego, De Carlos, López de Rego, Ozaita...

Festival Internacional de Música Contemporánea de Madrid (COMA 13)

15 de octubre/12.00 h/SALA ROJA

HORACIO LAVANDERA

Obras de Beethoven, Chopin, Liszt y Piazzolla

FUNDACIÓN SCHERZO/ XII Ciclo de Jóvenes Intérpretes

20 de octubre/12.00 h/SALA VERDE

GRUPO ENIGMA ZARAGOZA

Obras de estreno
PLURALENSEMBLE/ Festival de Ensembles IV

27 de octubre/12.00 h/SALA VERDE

TALLER SONORO DE SEVILLA

Obras de Ibarra, Núñez, Edler, Parra, Rosal y Etxebarria

PLURALENSEMBLE/ Festival de Ensembles IV

24 de noviembre/ Maratón de 12 horas/

TODO EL TEATRO

SUSPIROS DE ESPAÑA

Música de compositores españoles

3 de diciembre/20.00 h/SALA ROJA

MARIO MORA SAIZ

Obras de Brahms, Falla, Granados, Albéniz y Liszt

FUNDACIÓN SCHERZO/ XII Ciclo de Jóvenes Intérpretes

21 de enero/20.00 h/SALA ROJA

BEHZOD ABDURAIMOV

Obras de Beethoven, Chopin, Saint-Saëns, Schubert y Ravel

FUNDACIÓN SCHERZO/ XII Ciclo de Jóvenes Intérpretes

del 14 al 30 de marzo/SALA ROJA

VIVA MADRID

CANAL JOVEN ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID

8 de abril/20.00 h/SALA ROJA

ANTONIO GALERA LÓPEZ

Obras de Haydn, Schubert, Albéniz, Debussy y Dutilleul

FUNDACIÓN SCHERZO/ XII Ciclo de Jóvenes Intérpretes

11, 13 y 15 de abril/SALA VERDE

LA VOIX HUMAINE /

MARÍA BAYO

Música de F. Poulenc

TEATROS DEL CANAL/ GRAN TEATRE DEL LICEU

del 2 al 11 de mayo/SALA ROJA

LA CORTE DE FARAÓN

de G. Perrin y M. Palacios Música de V. Lléo

TEATRO ARRIAGA

11 de mayo/Maratón de 12 horas/TODO EL TEATRO

II ENCUENTRO

DE BANDAS DE MÚSICA

Varios autores

17 y 18 de junio/20.30 h/SALA VERDE

OPERA DHOY

Ópera contemporánea

30 de septiembre/20.00 h/SALA ROJA

ORQUESTA SINFÓNICA DE LA JORCAM

5ª sinfonía de Mahler

Ciclo de Conciertos sinfónicos

6 de octubre/12.00 h/SALA VERDE

SCORREVOLE ENSEMBLE

Obras de Martinu, Mozart y Turina

Matinés musicales

1 de noviembre/12.00 h/SALA ROJA

ORQUESTA DE CUERDAS DE LA JORCAM

Obras de Telemann, Mozart y Shostakovich

Conciertos en familia

10 de noviembre/12.00 h/SALA VERDE

ORQUESTA DE CUERDAS DE LA JORCAM

Obras de Telemann, Mozart y Shostakovich

Matinés musicales

1 de diciembre/12.00 h/SALA VERDE

GRUPO DE VIOLAS BARROCAS DEL REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA DE MADRID

Un viaje en el tiempo: obras de los Siglos XVI y XVII

Matinés musicales

19 de enero/12.00 h/SALA VERDE

TRÍO DAEXIS

Obras de Khachaturian, Milhaud, Ives y Stravinsky

Matinés musicales

2 de febrero/12.00 h/SALA VERDE

COMPAÑÍA PyEL

Pedro y el lobo tocan en la orquesta, basado en la obra de S. Prokófiev

Conciertos en familia

2 de marzo/12.00 h/SALA ROJA

TIMBARIMBA

Obras de Ford, Laney, Schmitt, Menke, Smales y Camilo

Conciertos en familia

1 de abril/20.00 h/SALA VERDE

BANDA SINFÓNICA DEL REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA DE MADRID

Obras de Mussorgsky, Irturralde, Stravinsky y Appermon

Ciclo de Conciertos Sinfónicos

6 de abril/12.00 h/SALA VERDE

TRÍO SAN SEBASTIÁN

Obras de Schostakovich, Brahms y Ravel

Matinés Musicales

13 de mayo/20.00 h/SALA ROJA

ORQUESTA SINFÓNICA DE BURGOS

Cuadros de una exposición de Mussorgsky

Ciclo de Conciertos Sinfónicos

17 de mayo/12.00 h/SALA VERDE

JOVEN CORO DE LA JORCAM

Obras de Di Lussus, Piazzolla, Banchieri, Toch, Zöllner, Rossini, Debussy, Petrassi...

Conciertos en familia

18 de mayo/12.00 h/SALA VERDE

GRUPO DE VIENTOS DE LA JORCAM

Obras de Shostakovich, Strauss, Stravinsky, Debussy, Rodrigo y Whitacre

Matinés musicales

8 de junio/12.00 h/SALA VERDE

PEQUEÑOS CANTORES DE LA JORCAM

Obras de varios autores

Matinés musicales

PRECIOS

Matinés musicales:

Adultos 9 € /

Menores de 15 años 7 €

Conciertos sinfónicos:

Adultos 11 € /

Menores de 15 años 7 €

Conciertos en familia:

Adultos 11 € /

Menores de 15 años 7 €

Compras de más de 6

localidades: Matinés

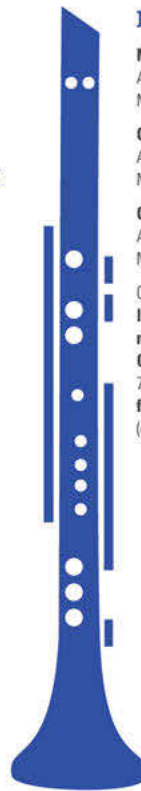
musicales 6,50 €,

Conciertos sinfónicos

7 € y Conciertos en

familia 7 €

(excepto Pedro y el lobo)



Las compras con tarjetas del grupo IberCaja tendrán 2 de descuento.

Patrocina:



www.teatros canal.com



Orquesta de Valencia y Final del Concurso Iturbi

TALENTOS JÓVENES

Palau de la Música. 13-IX-2013. **Raúl Arias**, violín; **Javier Molina**, trompa. Orquesta de Valencia. Director: **Gustavo Gimeno**. Obras de Beethoven, Glazunov, Strauss y Stravinski. 20-IX-2013. **Andrei Yaroshinski**, piano; **Jacobo Christensen**, violín. OV. Director: **Pablo Rus**. Obras de Smetana, Grieg, Beethoven y Chaikovski. 27-IX-2013. **Ilya Maximov**, **Tetiana Shafra**, **Tomoaki Yushida**, piano. OV. Director: **Gints Glinka**. Obras de Rachmaninov y Chopin.

VALENCIA Últimamente, los *Conciertos para todos* (complementos gratuitos a las temporadas de la Orquesta de València antes de que éstas comiencen y después de que concluyan) han elevado su apuesta por los jóvenes solistas y directores locales. Las dos convocatorias de este septiembre se han salido con varias sorpresas gratas. De las cuatro oberturas compuestas por Beethoven para su ópera *Fidelio*, Gustavo Gimeno (Valencia, 1976) escogió la del primer estreno, en sí misma la menos lograda pero muy interesante por lo que de revelador tienen siempre los borradores e intentos fallidos, en especial cuando se sabe captar y transmitir tan fielmente como esta vez el revolucionario espíritu vertido por el compositor en la partitura. Suerte fue asimismo contar con Raúl Arias López (Sagunto, 1978) para que, sobre todo en su final, el *Concierto para violín* de Glazunov cobrara un colorido mucho más difícil de detectar con la mera lectura de la partitura, así como con Javier Molina (Beneixama, 1990) para que, salvo por algún atropellamiento hacia su conclusión, el *Primero para trompa* de Strauss sonara con máximo fulgor. Única obra de conocimiento común, el *Pájaro de fuego* puso adecuado cierre en una versión tensa, brillante y con excelentes solos (de fagot, trompa...). Tocar muy bien el violín a los catorce años es prodigioso; hacerlo como Jacobo Christensen (Valencia, 1999) es más que eso, sólo al alcance de unos pocos privilegiados entre los muy escasos capaces de tocar muy bien el violín a esa edad. Técnicamente aún tiene que mejorar, por ejemplo,



Raquel Abulaila

Tomoaki Yushida, ganador del primer premio del Concurso Iturbi

una afinación aquí y allá no impecable. Pero lo más difícil de lograr ya es suyo: por un lado un sonido de calidez casi humana, por otro una inteligencia musical rara entre concertistas mucho más veteranos y aun muy celebrados para ahondar en los mil y un matices de dinámica y velocidad, esto es, de inflexión expresiva y sutileza en la aplicación del *rubato*, que demanda el primer movimiento del *Op. 64* de Mendelssohn. Verdaderamente dejó con ganas de oírle interpretar no sólo el resto de ese concierto. El resto de la velada, con un *Moldava* de Smetana sin emoción, un *Concierto* de Grieg en que solista y orquesta sólo por excepción ajustaron sus entradas y Andrei Yaroshinski (Moscú, 1986) sonó mucho más áspero y con muchos más roces que cuando en 2006 se llevó el tercer premio y cuatro años más tarde el primero del Iturbi, más una *Octava* de Beethoven cuando mejor mecánica-

mente dirigida por Pablo Rus (Godella, 1983), gustó mucho menos.

El japonés Tomoaki Yushida se alzó con el primer gran premio de la XVIII edición del Concurso Iturbi. El segundo puesto fue para la ucraniana Tetiana Shafra, y el tercero para el ruso Ilya Maximov. Por lo oído en la gran final, el resultado debió ser un poco diferente. Comenzó con un *Segundo* de Rachmaninov muy flojo. Ni por claridad ni por potencia pudo nunca la digitación de Maximov con la sonoridad áspera, agria, desahogada o todo a la vez que como apoyo le conseguía extraer de la orquesta el letón Gints Glinka. El movimiento central aburrió hasta la desesperación, como ya había augurado el episodio previo a la coda del primero. De lo que un solista puede hacer por una orquesta y de la irrelevancia de algunos directores que consecuentemente se desprende dio muestra palmaria el contraste entre el

desastre que siguió constituyendo la larga introducción al *Primero* de Chopin y la mejora súbita que desde los puntos de vista técnico, expresivo y del equilibrio produjo la entrada del piano de Shafra. El lirismo noble y la chispa sin trivialidad por los que luego se caracterizaron respectivamente la Romanza y el Rondó reafirmaron mucho su candidatura al máximo galardón. Con todo, barrió sin embargo Yushida, cuya superioridad hizo aún más evidente el hecho de que para esta eventualidad se hubiera reservado el mismo concierto con que se había abierto la velada. Sumándose a una pulsación y un fraseo tremendamente expansivos tanto en los movimientos rápidos como en el lento central, fue en el tema con que se inicia el desarrollo del conclusivo cuando la envidiable capacidad para combinar gracia y misterio acabó de inclinar la balanza.

Alfredo Brotons Muñoz

Dos orquestas ibéricas

REPERTORIO CONTEMPORÁNEO

Auditorio. 20-IX-2013. **Carmen Solís**, soprano; **José Manuel Díaz**, barítono. Coro de la Universidad de Valladolid. Sinfónica de Castilla y León. Director: **José Luis Temes**. Obras de Montsalvatge y Aizpurúa. 4-X-2013. **Emmanuel Pahud**, flauta. SCyL. Director: **Miguel Harth-Bedoya**. Obras de García Abril, Ibert y Rimski-Korsakov. 10-X-2013. **Johannes Moser**, violonchelo. Sinfónica de Oporto. Director: **Christoph König**. Obras de Moreira, Chapela y Strauss.

VALLADOLID Coincidencia positiva. En los tres conciertos comentados el predominio de obras contemporáneas (siglo XX y XXI) es total. Desde la *Sinfonía de Réquiem* de Montsalvatge y la cantata *Las edades del hombre*, hasta *Hemeroscopium* de García Abril y las piezas de Moreira y Chapela, junto al *Concierto de flauta* de Jacques Ibert el muestrario es positivo. Serenidad en Montsalvatge con la orquesta ocupando el lugar de las voces. Riesgo en la cantata de Aizpurúa, con bellos poemas de Jiménez Lozano. Lenguaje musical audaz, con elaboración electroa-

cústica de Emiliano Allende, creando atmosferas desde la sencillez de los personajes y la búsqueda de las *Edades del hombre*, de su verdadero significado, hoy absolutamente cuestionado. Muy buena labor de José Luis Temes, el gran campeón de la música española, al frente de una orquesta entregada, un coro voluntarioso y unos solistas correctos.

Un pimpante *Concierto* de Ibert interpretado prodigiosamente por Emmanuel Pahud, afinación, técnica, musicalidad. La versión del regalo del aria de Lenski de *Evgeni Onegin* de Chaikovsky fue una emocionante ensoñación. Comprobación del

experto compositor que es el ahora vital octogenario García Abril, cuyo *Hemeroscopium* no ha envejecido en absoluto. Buenas prestaciones de Harth-Bedoya, maestro con oficio, no demasiado sutil en una *Scherezade* a la que faltó ese perfume que la caracteriza.

La Orquesta de Oporto se presenta como una incógnita, que enseguida se reveló. Es un magnífico conjunto, cuerda plena, en especial la grave, equilibrio entre las familias orquestales con potencia y brillantez. A su frente un maestro joven y capacitado, König, dirigió los estrenos *Desde el amanecer hasta el crepú-*

culo sobre Zabriskie Point de Moreira y *Magnetar*, concierto para violonchelo eléctrico y orquesta, de Chapela, como si fueran de repertorio. Atmósfera lograda en la primera, virtuosismo del solista en una obra joven y dinámica, muy divertida. La *Vida de héroe* y el regalo de Smetana fueron expuestas con contundencia y virtuosismo, también la primera de forma personal.

La presencia de Pedro Aizpurúa, García Abril y Daniel Moreira fue acogida con muchos aplausos. Tres jornadas interesantes.

Fernando Herrero

XVI Ciclo de Grandes Solistas Pilar Bayona

LA TIRANÍA DEL PERSONAJE

Auditorio. 3-X-2013. **Lang Lang**, piano. Obras de Mozart y Chopin.

ZARAGOZA El cartel del tercer concierto de Lang Lang en Zaragoza —las *Sonatas* n.ºs 5, 4 y 8 de Mozart y las *Cuatro Baladas* de Chopin— permitía imaginar una cierta voluntad de zafarse de su exitoso pianismo técnico, extravertido y espectacular y adentrarse por la senda, menos agradecida por el público llano pero más difícil, de la poesía y la profundidad. La decisión no gustó a todos. “Si eres Lang Lang, haz de Lang Lang”, oí decir. Sin embargo no logró —o no quiso— liberarse completamente de la tiranía del personaje e hizo, aunque con cierta contención, precisamente de Lang Lang. De ahí la desigualdad de su Mozart, una sucesión no unitaria de fragmentos, algunos sobresalientes pero otros salpicados con

rubatos, amaneramientos, aceleraciones y retardos más epatantes que necesarios. Paradigmática resultó la *Sonata n.º 8 en la menor*: admirable el Allegro inicial, fielmente maestoso, pero rozando lo cómico el Presto final, sin un ápice de su característica melancolía.

Muchísimo mejor, casi perfecta, la secuencia de las cuatro *Baladas* de Chopin logró el equilibrio entre técnica y expresión poética, revelando por fin al Lang Lang que quizás aspira a ser. Únicamente el pasaje final de la *Cuarta*, un *precipitato* a lo *Séptima Sonata* de Prokofiev, desmereció el conjunto. Si buscaba la ovación general, la hubo. Y fue agradecida con un doblete chopiniano: uno de los nocturnos más infrecuentes y el vals *del minuto*.



LANG LANG

Con sus muchos pros y alguna contra, fue un concierto interesante. Como tantos otros que se nos ofrecen y que, lástima, no provocan tanta expectación.

Antonio Lasiera

Recuperación de un Wagner juvenil

PENAS DE AMOR Y GABINETE DE PARÁGRAFOS

Oper. 1-X-2013. Wagner, *Das Liebesverbot*. Christiane Libor, Magdalena Hinterdobler, Anna Schoeck, Tuomas Pursio. Director musical: **Matthias Foremny**. Director de escena: **Aron Stiehl**.

LEIPZIG La Ópera de Leipzig presentó *La prohibición de amar*, la segunda obra de Wagner para el teatro, en cooperación con Bayreuth y con dirección escénica de Aron Stiehl. La historia está tomada de *Medida por medida* de Shakespeare, vista por el director de escena como una algarabía rayana en la opereta con apariencia moral, parodia, gritona orgía de travestidos y desatada offenkundig con cáncan final. La escenografía de Jürgen Kirner y el vestuario de Sven Bindseil envuelven el acontecer en un paisaje de arcaico bosque con brillante verdura, con vestimentas de aves rapaces y ornamentos entre aztecas y africanos cuyo horror linda con la pesadilla. La acción se lleva luego a un ambiente exóticamente renacentista de un enriquecido Palermo que carece de sentido y fundamento. El enigma se aumenta con tres luminosos muros móviles con centenares de nichos numerados que recuerdan los muros de un cementerio católico o un archivero de expedientes. En todo caso, esto pretende representar un sistema bien ordenado, un mundo paralizado, burocrático y absurdo que simboliza a Federico, emperador de Sicilia. La ausencia del rey favorece cerradamente, conforme a los principios de su moral, la prohibición de todo goce a su pueblo. El joven noble Claudio decide vivir sus amores a muerte y abandona a su esposa Mariana. Al final insurge al pueblo contra la prohibición de amar y lo subleva contra el déspota. Esto provoca el retorno del rey, el cual, en esta puesta en escena, es Federico que señorea el conjunto, rodeado de la multitud y ornado con una corona de flores. Todo



Kirsten-Nijhof

Christiane Libor y Tuomas Pursio en *La prohibición de amar*

vuelve al principio y el poder es restaurado.

De nuevo hubo en esta producción un hecho feliz, Christiane Libor en Isabella, la hermana de Claudio, novicia en un claustro. Aunque actuó indispuesta, volvió a impresionar como antes en Ada de *Las badas*, una deslumbrante soprano de la mejor escuela alemana. Su parte, cercana a las de Euryanthe, Elsa y Senta, lució con enfática desenvoltura, apasionado arresto y dulce sentimentalidad. Todo ello se mezcló con un movido retrato del personaje y evocó a las grandes sopranos alemanas desde Lotte Lehmann hasta Hanne-Lore Kuhse. Hasta en su elocuente palabrío y su profundo sentido de la ironía mantuvo la cantante su persuasión. Magdalena Hinterdobler, soprano lírica, la secundó con alegre juego y levedad en el papel de la camarera Dorella. Gran sorpresa produjo Anna Schoeck en Mariana con su fino y sentido canto sopranil.

Junto a estas damas, con

alguna flaqueza, sobresalió Tuomas Pursio como Federico, no obstante que su buena voz de bajo barítono tenga algunas asperezas. Soportó las excentricidades del director —excesos orgiásticos y agresividades de Beckmesser— y las sobrellevó con elegante vehemencia. Débiles fueron los tenores Daniel Kirch en Claudio, agradable centro y chirriante agudo, y Mark Adler, semi-desnudo como Tarzán, de emisión abierta y floja coloratura. Lucieron mucho más los restantes componentes del elenco. El Coro de la Ópera, preparado por Alessandro Zuppardo, destacó sobre todo en el dramático final. La Orquesta de la Gewandhaus, dirigida por Matthias Foremny, brilló en la obertura y en las floridas cantilenas de las cuerdas con sonido cálido y suntuoso, así como en el festivo y pomposo de los metales. El público celebró la diversión propuesta por el espectáculo.

Bernd Hoppe

Colores simbólicos para un mito

HECHIZADO HILO ROJO DE LAS ALMAS

Oper. 5-X-2013. Strauss, *Ariadne auf Naxos*. Brenda Rae, Camilla Nylund, Claudia Mahnke, Michael König, Franz Grundheber. Director musical: **Sebastian Weigle**. Directora de escena: **Brigitte Fassbaender**. Decorados y vestuario: **Johannes Leiacker**.

FRÁNCFORT Hechicero magistral, Johannes Leiacker reafirma su competencia con su ingenioso vestuario para *Ariadne auf Naxos* de Strauss, arrebatándonos con sus espacios escénicos que son como mundos anímicos encarnados en el mito que evoca el libreto de Hofmannsthal. Decididos y simbólicos son los colores elegidos, blanco, negro y rojo. Durante el preludio, que transcurre en el vestíbulo de una rica mansión vienesa, se nos presenta una suerte de colección de culturas: muros blancos, columnas de mármol negro que espejean como un mar oscuro y profundo, y una extensa alfombra roja. El blanco simboliza la pureza del alma, el negro sus aspectos nocturnos, los abismos de la psique humana, el rojo las heridas y

confusiones del humano corazón. Y rojo es también el hilo de Ariadna que permitió a Teseo salir del laberinto. Todos los personajes de esta ópera visten de rojo brillante. Están como envueltos en la rojez del amor.

La segunda parte, la ópera propiamente dicha, nos lleva al surrealismo. Parece que los actores se encontraran rodeados por el sueño. En el escenario hay un sendero que conduce al foro como una suerte de alfombra roja de recuerdos y penurias. A la derecha hay una alta puerta negra, a la izquierda tres pequeñas puertas, una silla descomunal en torno a la cual los ramoneantes protagonistas brincan y hormiguean de aquí para allá, en medio de los cuales Ariadna, contraída en su silla, deshilacha hilos de algodón rojo o los ovilla en

una gruesa madeja. Leiacker pone en escena la era del análisis de los sueños, algo fantasmáticamente genial.

La directora de escena Brigitte Fassbaender extrae rigurosamente del libreto sus fragmentos inmanentes. La puesta es estricta y sin extravagancias. No se deja seducir ni por la comedia ni por la tragedia, lo cual bonifica la difícil pieza. Respeta, así, el mundo de los actores del preludio, y a los personajes bufos y los heroicos de la ópera. La casa del rico sugiere un ambiente decorativo y frívolo, capaz de mezclar ambos géneros en una sola función, para horror del compositor, quien soporta el escarnio porque necesita dinero. Así los bufones son tragicómicos y la liviana Zerbinetta, una mujer de señorío como Ariadna. Finalmente, triunfa el amor con la llegada

del joven Baco.

La estrella de la noche fue Brenda Rae, deslumbrante Zerbinetta en lo actoral y en la endiablada aria de coloratura. Camilla Nylund incorporó a Ariadna con sentida exposición del texto y bello canto. Claudia Mahnke fue el travestido Compositor y lo sirvió con cuerpo, corazón y alma. Franz Grundheber dio grandeza a su Maestro de Música y las tres ninfas, Elizabeth Reiter, Stine Marie Fischer y Maren Favela, cumplieron con propiedad. Michael König brilló como Baco. Sebastian Weigle entusiasmó al frente de la orquesta de la Ópera y del Museo francoforteses, con un sonido camerístico, estallidos oportunos de fuerza y una timbración plateada y sostenida.

Barbara Röder

Estreno de una ópera de Ramon Humet

ORIGINAL Y ADAPTACIÓN

Oper. 3-X-2013. Humet, *Sky Disc*. Gerd Vogel, Hiltrud Kuhlmann, Robert Sellier, Maria Petrasovská. Director musical: **Andreas Henning**. Director de escena: **Gert-Hagen Seebach**.

HALLE A pocos metros de la Ópera, en el Museo Regional de Prehistoria, está el asombroso *Disco celeste* de Nebra, desenterrado en 1999 y desde 2013, pieza del patrimonio cultural del mundo. ¿Basta como inspiración para el teatro musical? La libretista británica Rebecca Simpson tuvo la idea y el compositor catalán Ramon Humet la llevó a cabo. El libreto no es particularmente fantasioso y en la música, tras un único momento de sonoridad fascinante —hay 32, el número de estrellas del *Disco celeste*— en forma de acorde, en el cual destacó el coro preparado por Jens Petereit, desaparece todo lo ultraterreno y miste-

rioso. En la edición, *Sky Disc* figura como oratorio operístico, algo similar a *La Creación* de Haydn, para la cual lo escénico es superfluo, especialmente si se trata del soso encuadre de forja donde ha de situarse el oro faltante, que va a buscar el extranjero del cual se ha enamorado la princesa Tamar y del que espera un hijo. Tras varias difíciles circunstancias, el oro es hallado y ¿a buen fin no hay mal principio? Tamar tiene un hijo, el *Disco celeste* está completo, concordia y paz reinan durante años pero luego las catástrofes naturales degradan el disco para maldición de la humanidad que será sepultada bajo la Monta-



Uwe Koejhn

ña del Medio. Entonces surgen los paralelismos con nuestra época digital que nos llevará a un *crash* de varios milenios.

La puesta en escena de G. H. Seebach es divertida y los elementos escénicos —Hartmut Schörghofer en la escenografía, Ragna Heiny en el vestuario y Anke Tornow en el vídeo— son adecuados a su fin y gratos de ver. Andreas

Henning mantuvo en un puño a la Staatskapelle de Hasse y condujo correctamente a los notables solistas. Gerd Vogel hizo de herrero con voz perfilada y fuerza declamatoria, Hiltrud Kuhlmann ofreció una princesa de maravillosa suavidad sopranil.

Robert Sellier sirvió al Aprendiz con impresionantes medios de tenor de carácter. Maria Petrasovská estuvo señorial de canto y actuación. El resto del reparto, a la altura. Merecieron todos el benevolente aplauso del estreno. Quizás una versión de concierto habría permitido estimar mejor la partitura.

Clauspeter Koscielny

Estreno mundial del joven compositor inglés Iain Bell

A MAYOR GLORIA DE DIANA DAMRAU

Theater an der Wien. 13-X-2013. Bell, **A Harlot's Progress**. Diana Damrau, Marie McLaughlin, Tara Erraught, Nathan Gunn, Christopher Gillett. Director musical: **Mikko Franck**. Director de escena: **Jens-Daniel Herzog**. Decorados: Mathis Neidhardt. Vestuario: Sibylle Gädeke.

VIENA La niebla se extiende oscura y siniestra desde el nocturno Londres sobre los espectadores.

No sólo de una manera sonora desde el foso orquestal, sino también desde el escenario. Así empieza *A Harlot's Progress*, una obra-encargo del Theater an der Wien que el joven compositor inglés Iain Bell ha escrito a medida de la por él tan venerada soprano Diana Damrau. Como ya hiciera Stravinski en *The Rake's Progress*, Bell también se ha inspirado en un ciclo de imágenes de William Hogarth, al igual que Peter Ackroyd, que ha escrito un libreto bien adaptado a la escena.

La ópera trata de la caída de una muchacha en el Londres de Hogarth del siglo XVIII. Con Moll Hackabout llega una joven naif a la gran ciudad. Cae en manos de la gente equivocada, como la alcahueta Mother Needham, y se convierte en la querida del viejo y rico John Lovelace, aunque se enamora del bandido James Dalton. Su rico protector la abandona y se convierte en prostituta callejera. Luego continúa la degeneración: sífilis, embarazo, cárcel, locura y muerte.

Como una fuerza negra y misteriosa, Bell crea el ambiente de la ciudad como fundamento sonoro, sobre todo en las cuerdas. Es una base eminentemente tonal, sobre la que el compositor introduce intervenciones de la madera, el metal, la percusión y el arpa. Por encima de este tejido, los protagonistas cantan su texto, principalmente en largas líneas. Bell engarza *leitmotifs*, pone una y otra vez acentos melódicos y deja que se desarrolle el discurso musical de la historia. La Sinfónica de Viena, a las órdenes de Mikko Franck, refleja todo esto de manera soberana. No hay



Werner Knetitsch

Diana Damrau en *A Harlot's Progress* de Iain Bell en el Theater an der Wien

pretensiones de mostrarse vanguardista o necesariamente original. Sobre todo en la primera parte, la obra resulta a veces algo banal, pero en su conjunto muestra un evidente oficio.

Después del intermedio, cuando Moll expresa su locura en toda su plenitud, la partitura adquiere una mayor carga dramática. Es el momento de la maravillosa Diana Damrau, que se ha apropiado de este papel con una enorme intensidad y, tanto en lo vocal como en lo interpretativo, lo vive espléndidamente. Bell ha escrito para ella pasajes de

fuerte intensidad y otros de un delicado lirismo, sin contar los numerosos ataques de coloratura. Junto a ella, los demás cantantes estuvieron a su altura: Tara Erraught conmovió como su amiga Kitty, Marie McLaughlin fue la despótica Mother Needham, Nathan Gunn el brutalmente viril amante James Dalton, Christopher Gillett encarnó a un rijo John Lovelace y Nicolas Testé dio a tres pequeños papeles un marcado relieve.

El sólido montaje de Jens-Daniel Herzog resultó un apropiado vehículo para

todas las escenas. Herzog no se priva de nada, hace que sus figuras copulen, golpeen, sufran y mueran sin piedad. Su escenógrafo Mathis Neidhardt ha diseñado para él un Londres practicable y fácil de transformar de tablas de madera, en el que los algo tópicos trajes, entre el barroco y la actualidad, reflejan la intemporalidad del asunto. Una función, en su totalidad, muy lograda, con un final amargo, pero que consiguió una entusiasta acogida del público.

Christian Springer

Accidentada producción de la obra maestra de Chaikovski

AMPLITUD LÍRICA

Metropolitan Opera. 8-X-2013. Chaikovski, **Evgeni Onegin**. Anna Netrebko, Piotr Beczala, Mariusz Kwiecien. Director musical: **Valeri Gergiev**. Dirección de escena: **Deborah Warner-Fiona Shaw**. Escenografía: **Tom Pye**. Vestuario: **Chloe Obolensky**.

NUEVA YORK La nueva producción del Met de *Evgeni Onegin*, estrenada hace poco, no fue perfecta pero tenía una sobresaliente virtud, se reconocía inmediatamente como una ópera de Chaikovski. Plagada de problemas como la enfermedad de la original directora de escena, Deborah Warner, (es la primera de la temporada del Met de dos

nuevas coproducciones con la English National Opera) y luego los conflictos de un calendario de trabajo apretado de su sustituta, Fiona Shaw, este *Onegin* terminó en manos de nada menos que cuatro directores auxiliares la semana anterior a su estreno —y es probable que también Peter Gelb metiera baza. La sorpresa fue que presentó una visión básicamente unifi-

cada de la obra, con muy pocos problemas que se quedarán sin resolver. En cuanto a la atención al detalle, era en general admirable, pero a veces pecó de escrupulosa —la escena de la carta parecía una sucesión de momentos en lugar de un arco único— y aunque las dos escenas de fiesta estuvieron efectivamente contrastadas como tenía que ser, el baile de etiqueta

Atracción fatal

SÓRDIDO CINE DE BARRIO

Vlaamse Opera. 21-IX-2013. Wagner, **Tristan und Isolde.** Franco Farina, Lioba Braun, Ante Jerkunica, Martina Dike. Director musical: **Dimitri Jurowski.** Director de escena: **Stef Lernous.**

AMBERES El tema de este año de la Vlaamse Opera es *Atracción fatal*. La temporada fue inaugurada en Amberes *Tristan und Isolde* de Wagner. Dimitri Jurowski dirigió la orquesta con una suave y ondulante interpretación de hermosos colores y matices pero también algo de chapucería casi al final de la ópera. Pero al menos fue fiel al drama y siguió a la letra las intenciones de Wagner, cosa que no se puede decir del director de escena, Stef Lernous. Claramente, su inspiración no surgió de la música. Confesó que no conocía la partitura antes de abordar *Tristan*, que fue su primera puesta en escena operística. ¿Cuándo van a frenar esta práctica los gerentes de los teatros de ópera? Se veía que Lernous estaba convencido de que sus ideas eran más importantes que la dramaturgia musical de Wagner. Si no, ¿por qué dejó revivir a Tristán en el tercer acto en medio de una locura febril en un gran restaurante (¿Kareol?) mientras el fastidioso barman pasaba todo el tiempo doblando servilletas y preparándose la cena y



Lioba Brown y Franco Farina en *Tristán e Isolda* en la Ópera de Flandes

luego comérsela?

Como Lernous consideró la historia de Tristán y Isolda sólo digna de una película de segunda categoría, situó el primer acto en un callejón cochambroso que tiene un cine porno. En el callejón yacía un cadáver sin cabeza con una espada clavada (¿Morold?), Isolda estaba sentada en una silla de cocina en pleno callejón y Tristán, escondido detrás de unas gafas de sol, salía y entraba continuamente en el cine y en el pub de al lado. Cuando

Tristán e Isolda beben la poción de amor el cine y el resto del callejón retroceden. Pero el cine volvió a aparecer en el segundo acto, al menos los repugnantes servicios del lugar donde se encontraban los dos. Bueno casi, porque había una pared separando a los amantes para que no se pudieran tocar, un símbolo de la imposibilidad de realizar su gran pasión. ¡Formidable! Haciendo frente a las acusaciones de Melot, Tristán se tiraba repetidamente encima de su

arma y terminó en el tercer acto en el suelo de un restaurante donde los invitados le sacaron fotos con sus *smartphones*. Un camarero le declaró muerto pero Tristan echó la sábana blanca a un lado y se puso a contarnos sus sueños febriles. Al final se alejó de la mano de Isolda mientras Brangäne y Kurwenal, que tampoco murieron, estaban sentados detrás.

No es extraño que en estas circunstancias el Tristán de Franco Farina no pareciera atormentado y sin emoción. Abordó el papel con su fuerte voz de tenor pero con pocos matices y una pobre interpretación del texto. Lioba Braun fue una Isolda decente, más vulnerable que feroz. La voz de esta mezzo de antaño careció de brillo y de registro agudo. Ante Jerkunica proporcionó a Marke autoridad pero sólo sonó bien en el medio y bajo registro. Martina Dike fue una dedicada Brangäne, Martin Gantner un poderoso Kurwenal y Christopher Lemmings un Melot insuficiente.

Erna Metdepenninghen

de Gremin quedó curiosamente inerte. Las dos escenas al aire libre del primer acto se representaban dentro y el final que tenía que ser dentro fue presentado fuera con la nieve cayendo: Tatiana no tuvo sus dos entradas agitadas que indica claramente la música, y el duelo se llevó a cabo con rifles de caza. Pero con todo, los decorados de Tom Pye copiados de la época de Chaikovski fueron atractivos (pero a menudo con una iluminación algo extraña, sin ninguna fuente visible de luz) y el vestuario de Chloe Obolensky también fue muy bonito. Realmente, el defecto principal de la nueva producción fue que no era la

vieja: la escenificación de Robert Carsen, escueta, sencilla, brillantemente iluminada, va a seguir en las mentes de los que la han visto mucho después de que esta versión haya desaparecido.

En cuanto a la música en sí, ocurrió lo mismo, buena pero no magnífica. El superestrella Anna Netrebko había cantado su primera Tatiana sólo unos meses antes, y su soberbia voz encajó perfectamente con la música, y si ella no estuvo óptima la noche del estreno, fue emocionante oír la sonando en el conjunto del segundo acto. Sin embargo, con todo su carisma de una *prima donna* encontré su Tatiana algo dura y poco

simpática; talentos menores han conmovido más. Mariusz Kwiecien fue un excelente Olegin, con una presencia escénica igual a la de Netrebko y se mostró mejor actor y más específico —pareció que algo siempre le estaba pasando por dentro, cosa que no pasó con ella. Piotr Beczala fue, como a menudo son los Lenski, adorable y cantó bien, y Oksana Volkova cantó e interpretó una espléndida Olga. Alexei Tanovitski fue un Gremin con problemas de entonación, John Graham-Hall un alto pero nada memorable Triquet, pero Larissa Diadkova y Elena Zarembo se mostraron potentes como Filipevna y Larina.

Realmente la parte que más me gustó de toda la función fue su comienzo con Valeri Gergieff dirigiendo un preludio imperiosamente lírico y al subir el telón, acompañando alegremente las voces de primera clase e idiomáticamente esclavas de las cuatro damas en un cuarteto delicadamente evocativo tanto en el escenario, como fuera. En otras secciones el maestro del Mariinski favoreció unos tiempos peligrosamente amplios, que a veces funcionaron muy bien, pero a menudo durante tan larga representación parecían ralentizarla por completo.

Patrick Dillon

En la versión parisina de 1776

UNA ALCESTE EN NEGRO

Palais Garnier. 19-IX-2013. Gluck, **Alceste**. Sophie Koch, Yann Beuron, Jean-François Lapointe, Franck Ferrari, Marie-Adeline Henry, Bertrand Dazin, Stanislas de Barbeyrac, Florian Sempey, François Lis. Coro y Orquesta Les Musiciens du Louvre-Grenoble. Director musical: **Marc Minkowski**. Director de escena: **Olivier Py**.

PARÍS En *Alceste*, Gluck y su libretista Ranieri de Calzabigi cristalizan la reforma de la ópera que habían comenzado cinco años antes con *Orfeo y Euridice*. La muerte planea sobre la obra y ello ha llevado a Olivier Py a realizar una puesta en escena en blanco y negro de esta versión parisina de 1776, en un entorno próximo al oratorio, como para evocar la fugacidad de la vida. De ahí también la economía de medios, los decorados espartanos que evocan la melancolía de la existencia, con esa silueta a tiza del propio Palais Garnier que desaparece para abrirse

a la puerta de una iglesia y a una perspectiva marina o a un bosque de árboles secos, o los dibujos —como en un barroco arte callejero— que se realizan sobre la marcha, que primero sorprenden pero luego no tanto. Es en la segunda parte del espectáculo cuando el teatro se impone, desarrollándose la función tanto en la parte delantera del escenario como en el fondo, apareciendo la orquesta como si se tratara de una ópera en concierto. Marc Minkowski, que conoce perfectamente esta música y la transmite con generosidad —aunque hubiéramos preferido un punto más onírico—

se hace más vivo y lírico en ese contacto directo con los cantantes. El coro ofrece una bella homogeneidad y Les Musiciens du Louvre-Grenoble están excelentes a pesar de timbres que pudieran haber sido más suaves.

En el primer acto, un vibrato excesivo y un timbre un tanto apretado hacían pensar que Sophie Koch lo pasaría mal asumiendo el papel abrumador de Alceste. Sus límites se esperaban en la famosa *Divinités du Styx* donde parecía asfixiada en el registro agudo. Pero una vez pasado el momento, la cantante, más tranquila, ha recontrado sus cualidades para

reflejar una heroína emotiva y generosa. Voz sólida con timbre de terciopelo, vocalidad deslumbrante y agudos luminosos, Yann Beuron campa un Admète de muy gran clase. Jean-François Lapointe es un imperioso y glacial Gran Sacerdote de Apolo y Franck Ferrari un Hércules demasiado benévolo. Confiados a la joven generación de cantantes, los cuatro corifeos —Marie-Adeline Henry, Bertrand Dazin, Stanislas de Barbeyrac, Florian Sempey— y François Lis —Une Divinité Infernale y L'Oracle— redondean un reparto de calidad.

Bruno Serrou

Demasiado alboroto

Y AIDA EN ORO

París. Opéra National de Paris-Bastille. 10-X-2013. Verdi, **Aida**. Carlo Cigni, Luciana D'Intino, Oksana Dyka, Marcelo Álvarez, Roberto Scandiuizzi, Sergei Murzaev. Director musical: **Philippe Jordan**. Director de escena: **Olivier Py**.

La última *Aida* de la Ópera de París databa de 1968, nada menos que con Leontyne Price en el papel titular. En esta nueva, y a excepción de un Marcelo Álvarez de voz felina, fraseo límpido y timbre luminoso, lejos del inolvidable Jon Vickers pero resplandeciente en el papel de Radamés, el reparto explica el porqué de tan larga ausencia: la penuria de voces a la vez robustas y maleables aptas para superar las exigencias de potencia y dominio que la obra plantea. Olivier Py —de quien esta temporada se representan cuatro nuevas producciones— ha puesto en juego todos sus demonios y no ha visto sino nacionalismo criminal y oscurantismo religioso, de preferencia el catolicismo belicoso del *Risorgimento*, transportando la acción a la Roma del siglo XIX en el momento en que la

ciudad pontificia va a perder su autonomía víctima de la reunificación de Italia. Utilizando todas las capacidades técnicas del escenario de La Bastille, Py denuncia ese amor a la patria en esa humanidad triturada en un revoltijo del que surge un carro de asalto Renault de la primera guerra mundial cubierto de oro mientras soldados y eclesiásticos —Ramfis es un arzobispo— exacerbaban el odio al extranjero. Hay imágenes de gran belleza que quedan grabadas, como la de la bailarina sola sobre el escenario ante un arco que simboliza la victoria de la Austria católica frente al populacho independentista italiano o la cruz incandescente en el proceso a Radamés. Curiosamente, el Py director de actores no



Elisa Haberer

en absoluto en Amneris. Sergei Murzaev es un Amonasro frustrante y rígido. Sólo Roberto Scandiuizzi impresiona con un Ramfis redondo y altivo. Esta *Aida* reposa enteramente sobre las espaldas de Philippe Jordan y el sonido suntuoso de la Orquesta de la

Ópera de París. La dirección del suizo es de una precisión y un onirismo que conquistan. Resplandeciente, bien trazada, exaltando las tensiones dramáticas crecientes hasta el dúo final, de una ternura y una poesía extraordinarias. El conjunto, en cualquier caso, ni excusa ni explica el alboroto que acompañó el desarrollo del estreno.

Bruno Serrou

Prosigue el ciclo Gluck en Ámsterdam

VISUALMENTE ABRUMADOR

Het Muziektheater. 6-X-2013. Gluck, **Armide**. Karina Gauvin, Karin Strobos, Ana Quintans, Diana Montague, Frédéric Antoun, Sébastien Droy, Henk Neven, Andrew Foster-Williams. Orquesta de Cámara de Holanda. Director musical: **Ivor Bolton**. Director de escena: **Barrie Kosky**.



Diana Montague y Karina Gauvin en *Armida* de Gluck

ÁMSTERDAM Durante varias décadas, Pierre Audi, director artístico de la Ópera de los Países Bajos, presentó varios "ciclos" y uno de ellos estuvo dedicado a las *tragédies-lyriques* de Christoph Willibald Gluck. Hasta esta producción de *Armide*, todo el ciclo había sido obra del mismo Audi, pero esta vez invitó su colega Barrie Kosky, un director australiano muy polémico y desde el año pasado director artístico de la Komische Oper de Berlín. Kosky creó un drama visual de líneas limpias y movimientos casi coreográficos y con una simbología casi medieval y de belleza total. Partiendo de un escenario casi desnudo con un solo árbol, su escenografía consiguió llenar el espacio con un lago y una mágica lluvia de colores, mientras Kosky creó unos efectos sorprendentes, contrastando un lugar vacío con imponentes escenas de masas. Eligió un *coup de théâtre* magistral para llenar el *divertissement* del último acto con un coro silencioso, con sólo su presencia y sus movimientos reaccionando a los acontecimientos dramáticos.

Karin Strobos y Ana Quintans —Phénice y Sidonie— cantaron sus papeles con hermosura. Sin embargo,

fue Frédéric Antoun el que tuvo la voz más bella. Su timbre plateado y su dicción clara fueron alicientes para que *Armide* se quedara prendado de él, mientras que su traje intemporal le distinguió de los otros caballeros, cuyo armamento de cuento de hadas correspondió con el retrato típico de los caballeros medievales de la época de las Cruzadas. Las voces de estos también sonaron con fuerza y se pudo decir lo mismo de la de Diana Montague que tuvo un breve papel como La Haïne (Odio).

La soprano canadiense Karina Gauvin en el papel principal, tuvo una interpretación electrizante y dominó el escenario en todas sus escenas. Tuvo un clímax casi wagneriano en su escena final, pero fue una lástima que en el último monólogo su dicción no igualara a la de los otros cantantes en cuanto a claridad. Ivor Bolton dirigió la Orquesta de Cámara de los Países Bajos en una interpretación que hizo justicia al lado musical del drama, a pesar del hecho de que durante el estreno la coordinación entre la orquesta y el escenario no siempre fue perfecta.

Paul Korenhof



INTERNATIONAL MUSIC FESTIVAL²⁰¹³ Project Odradek

Ciclo de piano Odradek Records
En colaboración con el Servicio de Actividades Culturales
de la Universidad de Salamanca

SALAMANCA

Teatro Juan del Enzina
C/ Tostado, 8



Teatro Juan del Enzina **martes 19 de noviembre, 20.30 h.**

PINA NAPOLITANO, piano

Mozart - Brahms - Berg - Schoenberg - Webern

Teatro Juan del Enzina **martes 26 de noviembre, 20.30 h.**

YUKIKO KOJIMA, piano

Dutilleux - Takemitsu - Miyoshi

Teatro Juan del Enzina **miércoles 4 de diciembre, 20.30 h.**

JAVIER NEGRÍN, piano

El piano romántico español: Mompou - Granados

Teatro Juan del Enzina **martes 10 de diciembre, 20.30 h.**

TRIO APPASSIONATA

L. Chernicoff, violín; A. Casarrubios, chelo; R. Rolim, piano
Kotcheff - Schumann - Bartók - Ives

MADRID

LoOtro
C/ de la Arquitectura 17,
Bajo Izqda



LoOtro **domingo 17 de noviembre, 20.30 h.**

PINA NAPOLITANO, piano*

Mozart - Brahms - Berg - Schoenberg - Webern

ExpoClásica **viernes 22 de noviembre, 20.30 h.**

JAVIER NEGRÍN, piano**

El piano romántico español: Mompou - Granados
Entradas solamente para acreditados en ExpoClásica

LoOtro **miércoles 27 de noviembre, 20.30 h.**

YUKIKO KOJIMA, piano*

Dutilleux - Takemitsu - Miyoshi

LoOtro **jueves 5 de diciembre, 20.30 h.**

YURY REVICH, violín y

ALEJANDRO PICÓ LEONÍS, piano*

Biber - Pergolesi - Sarasate - Paganini - Schubert - Debussy
Prokofiev - Barber - Kreisler - Caliendo - Liu - Rota

LoOtro **miércoles 11 de diciembre, 20.30 h.**

TRIO APPASSIONATA*

L. Chernicoff, violín; A. Casarrubios, chelo; R. Rolim, piano
Kotcheff - Schumann - Bartók - Ives

* Presentación de artistas Odradek en un estudio privado de arquitectura. Contacto para invitaciones: info@lootro.com
** Más información en www.expoclasica.com

Reposición de la segunda ópera de Sciarrino

FRONTERAS DEL SONIDO

Teatro Malibran. 2-X-2013. Sciarrino, **Aspern.** Zuzana Markova. Director musical: **Marco Angius.** Director de escena, decorados y vestuario: **Grupo de la Universidad IUAV de Venecia.**

VENEZIA Treinta y cinco años después de su estreno, regresa a Venecia *Aspern* (Florencia, 1978), la segunda labor teatral de Salvatore Sciarrino, propuesta en la temporada de La Fenice en colaboración con la Bienal. El texto proviene de una de las obras maestras de Henry James, *The Aspern Papers* (Los papeles de Aspern, 1888), un relato tan pobre en acontecimientos cuanto rico en implicaciones, atmósferas y ambigüedad. Del relato quedan sólo fragmentos en el libreto de *Aspern* de Sciarrino, firmado por el compositor y Giorgio Marini, el director de escena del estreno. Es un libreto alusivo que no narra

la trama sino que recoge la fantasmal atmósfera. Y no es cantado: los personajes sobre la escena (el narrador y las dos mujeres, llamadas Giuliana y Titta) recitan los fragmentos intercambiándose las partes, voces entrelazadas con la música, el canto y la escena. Por esta original relación de música y actuación y por la nitidez formal con la que se suceden las piezas “cerradas”, Sciarrino pudo definir *Aspern* como un *singspiel*, no obviamente en el sentido del género operístico que pertenece a la tradición alemana: sólo hay una cantante, una soprano, que no participa en la enigmática, impalpable acción y no aparece casi nunca en esce-

na. Los textos que se le confían, unos pocos versos de Da Ponte sacados de arias famosas de *Las bodas de Figaro*, crean una suerte de contrapunto irónico con las situaciones evocadas. La soprano canta además, en escena, dos canciones gondoleras venecianas. De estas últimas, Sciarrino mantiene sólo la melodía, insertándola en un contexto instrumental enrarecido, mientras que sobre las palabras de Da Ponte evita toda referencia mozartiana. La parte instrumental tiene un relieve decisivo, que con seis solistas crea el tejido de la partitura: fantasmas de sonidos evocados y transfigurados con fantasía extraordinaria y colocados en

la región fronteriza entre el sonido y el silencio, con una fuerza de sugestión, profundamente afín al texto de James. En Venecia, tuvimos una ejecución musical maravillosa, con seis músicos de La Fenice y la soprano Zuzana Markov, dirigidos impecablemente por Marco Angius. Hubiera sido del máximo interés retomar o repensar el espectáculo florentino con Marini, pero se ha preferido la colaboración con docentes y discípulos del IUAV de Venecia y se ha creado un espectáculo sencillo pero pertinente en la estilización antinaturalista inspirada en aspectos del teatro oriental.

Paolo Petazzi

Estrenos y revisiones

OTRAS VOCES, OTROS ESPACIOS

Venecia. Teatro Arsenale. Teatro alle Tese. 4/13-X-2013. Bienal de música.

Del León de oro concedido a Sofia Gubaidulina al recuerdo de Berio a los dieciséis años de su muerte, la Bienal de música, dirigida por Ivan Fedele, ha presentado también este año un festival denso de propuestas e informaciones, que mantiene un papel importante en un país como Italia, pobre en instituciones dedicadas a la música de hoy. Como recuerdo de Berio se han escuchado de nuevo entre otras dos obras maestras todavía demasiado raras como *Epiphanies*, revisión de *Epifanie* (1959-1961, 1991) y *Ofanim*, que en 1988 fue una de sus primeras experiencias con la electrónica en vivo. No han perdido nada de su fascinación y constituyeron los vértices de una manifestación abierta a muchas voces diversas.

Entre los numerosos y significativos estrenos italia-

nos, se encontraba el del *Cuarteto n.º 5* de Elliott Carter y se afirmaron compositores que no consiguen encontrar su espacio adecuado en Italia, como Luca Francesconi, Marco Stroppa, Mauro Lanza; y hemos de citar las presencias de Salvatore Sciarrino y Francesco Filidei, de Alessandro Solbiati y Gabriele Manca. En estreno absoluto se oyó *Fonofania* de Claudio Ambrosini, donde un coro de voces blancas evocaba las primeras palabras infantiles incluidas con fuerte sugestión en un contexto orquestal caracterizado por las móviles, nerviosas y cortantes invenciones sonoras típicas del compositor veneciano. También era nueva *...Al crepito del sole...* de Adriano Guarnieri, para soprano, cuarteto de cuerda y dos trombones, encargo del Instituto Italiano de Cultura de Madrid, donde reencontramos la tensión al

rojo vivo de la línea vocal y la relación lírico-visionaria con la materia sonora típicas del autor.

Sería largo pormenorizar el programa, pero desearía citar al menos dos propuestas significativas entre las novedades, los dos breves actos únicos de teatro musical de cámara de Raffaele Grimaldi (1980) y Vittorio Montalti (1984). Ambos se mueven en una dimensión cómica, en clave grotesca y amarga, que la dirección escénica de Giancarlo Cauteruccio subrayaba con un espectáculo ágil e inteligente, basado en la movilidad de las proyecciones. *La macchina* de Raffaele Grimaldi presenta a un compositor que es curado —¿de la enfermedad de escribir música!— metiéndolo en una máquina de la que saldrá completamente transformado, un nuevo personaje trivial y vul-

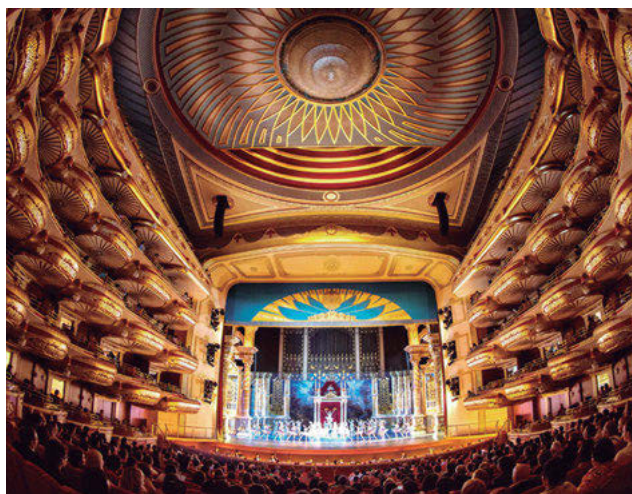
gar. Grimaldi usa un pequeño grupo instrumental con velocidad y agilidad y es menos convincente en el plano vocal, con intenciones paródicas puede que demasiado fáciles. Montalti se inspira en un texto de Perec, *Laugmentation*, pero lo simplifica hasta que pierde los caracteres de refinado juego estilístico, aunque ofrece una imagen teatralmente eficaz de las condiciones del empleado que quiere pedir un aumento y se pierde en el laberinto de las posibilidades. Montalti crea para él una vocalidad que fragmenta las palabras o las reduce a un murmullo incomprensible, colocándola en relación con una escritura instrumental sutil y enrarecida, calculada con rigor. Mario Ancillotti dirigió el Ensemble Nuovo Contrappunto.

Paolo Petazzi

Inauguración de un nuevo teatro de ópera

EN LAS ESTEPAS

Ópera de Astana. 21-X-2013. Verdi, *Attila*. Ildar Abdrazakov, Claudio Sgura, Anna Markova, Luciano Ganci, Zhan Tapin, Yeskender Abzhanov. Director musical: **Valeri Gergiev**. Director de escena, escenografía y vestuario: **Pier Luigi Pizzi**. Coreografía: Roberto Maria Pizzuto.



Nikita Bassov

ASTANA Astana es la nueva ciudad de ciencia ficción, tipo Las Vegas, capital de Kazajistán. No podía faltar un teatro de ópera y el viejo no estaba a la altura. Ahora abre el nuevo en línea con los excesos de una ciudad que es un catálogo de arquitecturas célebres. Una columnata de templo griego introduce al vestíbulo que recuerda a la Sala de las Columnas de Moscú y lleva a una sala a la italiana con palcos y una acústica incluso demasiado buena. El lujo tiene su precio... naturalmente secreto, pero se rumorea que se han alcanzado los mil millones de dólares.

La orquesta, dirigida por Valeri Gergiev, disparaba a menudo sonoridades que sobrepasaban una interpretación heroica de la partitura verdiana escogida no precisamente al azar. Según las últimas investigaciones, el huno Atila provendría de las estepas caucásicas, o sea un héroe local. Gergiev prefirió el lado triunfalista al tormento de la sed de venganza de Odabella, una espléndida Anna Markova, tan sólo una de las perlas del magnífico reperto. De hecho, Atila

estuvo confiado a la bellísima voz de Ildar Abdrazakov, hijo de estas tierras inhóspitas, que rivalizó no sólo a golpe de melismas con Foresto, tenor de voz suave como el terciopelo y al mismo tiempo sonora. Coronaban el elenco la voz deslumbrante del barítono Claudio Sgura (Ezio) e Yeskender Abzhanov (Leone). Menos incisivo el tenor Zhan Tapin (Uldino). Sorprendente el coro por compacidad y entonación y, no menos importante, por una dicción como puede que no se dé ni siquiera en Italia.

Pier Luigi Pizzi, consumado profesional, firmó una aguda puesta en escena con elementos que le son muy queridos: formas geométricas puras, una escalinata de mármol, la elegancia de un arco Boulée, la contraposición cromática blanco-negro. Gracias a desplazamientos verticales resolvió todos los cuadros. Ballet muy clásico. Velada mundana, en suma, con el todo Astana, mientras que en Europa muchos teatros se asoman al abismo.

Franco Soda

ÓPERA



Llega la esperada campaña de ópera de Deutsche Grammophon y Decca, con una amplia selección de óperas completas en CD, DVD y Bluray disponibles a un precio especial por tiempo limitado.



deutsche Grammophon.com



deccaclassics.com



universalmusic.es



www.elcorteingles.es

TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Una reflexión sobre la cultura alemana

A VUELTAS CON EL HÉROE

Wagner Geneva Festival. Comédie de Genève. 13-X-2013. Jarrell, **Siegfried, nocturne.** Bo Skovhus. Ensemble Multilatérale. Director musical: **Stefan Asbury.** Director de escena: **Hervé Loichemol.**

GINEBRA Ginebra, que acogió a Wagner durante su exilio entre 1850 y 1866, ha celebrado el bicentenario del compositor dedicándole un festival dirigido por Jean-Marie Blanchard que incluía el estreno de una ópera de Michaël Jarrell con libreto del director de escena Olivier Py. Sistemáticamente relacionado con el periodo más sombrío del siglo XX, el de la Alemania nazi y sus terribles consecuencias, Wagner, acaparado por Hitler, es tratado desde entonces a través de puestas en escena que remiten a las fuentes de la ideología nacionalsocialista. Olivier Py, que en sus propias aproximaciones a las

óperas de Wagner se ha abstenido siempre de esas referencias, se ha fundado sobre ello para escribir el libreto de *Siegfried, nocturne*, traducido al alemán por Ursula Schneider para Michael Jarrell. Bajo la forma de un monodrama de setenta minutos, los dos autores han escogido presentar una obra común. Un monodrama que participa de *Cassandra* — que el compositor suizo compuso en 1994 sobre un texto de Christa Wolf — y de *Pierrot lunaire* de Schoenberg por la utilización del canto hablado. El libreto, sensible y penetrante, cuenta cómo la figura de Siegfried, el héroe que se disuelve

poco a poco en el Rin que busca, no tiene lugar en la sociedad contemporánea. Haciendo intervenir también a las Hijas del Rin, Py bosqueja una reflexión sobre la errancia y la destrucción de una civilización y una cultura excepcionalmente ricas que se han entregado a una terrorífica máquina de matar antes de ser laminadas por los aliados. La partitura de Jarrell, que utiliza informática en tiempo real y no usa de ninguna cita, es un largo continuo retumbante en sus abismos sonoros y que penetra la carne del oyente, mientras la escritura vocal, de una gran profusión, conduce al barítono a descender poco a

poco del agudo hacia el grave de su tesitura. En una puesta en escena precisa y poderosa de Hervé Loichemol, en la que se encadenan bellas imágenes en un paisaje en ruinas realizado por Seth Tillett, Bo Skovhus, vocalmente deslumbrante, canta un Siegfried herido de una excepcional presencia. Dirigido por Stefan Asbury, el Ensemble Multilatérale, disimulado tras un telón al fondo de la escena, instaura un clima apocalíptico que agarra por el cuello al oyente mientras sostiene con fulgurante eficacia el trabajo del cantante-actor.

Bruno Serrou

Calixto Bieito trabaja por primera vez en la Ópera de Zúrich

UNA ORGÍA DE SANGRE

Opernhaus. 22-IX-2013. Zimmermann, **Die Soldaten.** Susanne Elmark, Pavel Daniluk, Michael Kraus, Hanna Schwarz, Reinhard Mayr, Noëmi Nadelmann, Peter Hoare, Oliver Widmer. Director musical: **Marc Albrecht.** Director de escena: **Calixto Bieito.** Decorados: Rebecca Ringst. Vestuario: Ingo Krügler.

ZÚRICH Sobre las cuatro pantallas vemos proyectadas imágenes de plumas ensangrentadas en implacables peleas de gallos, una rata es atravesada por agujas y finalmente devorada por gusanos. *Bieito was here!* Este director, bien conocido por sus escándalos, ha trabajado finalmente también en la Ópera de Zúrich. En el escenario no hay menos sangre: en el último cuadro de la ópera de Zimmermann, un apocalipsis nuclear destruye el mundo. Pero, aparte de un par de angelotes de escayola que son destruidos en un momento muy teatral, el artista español no ha montado una orgía de la aniquilación sino que ha estilizado a su personaje principal, Marie, convirtiéndola en una figura de crucifixión. Anegada de sangre, naturalmente, aunque en conjunto resulta



Monika Rittershaus

una visión poderosa.

En cualquier caso, Bieito resulta mejor cuando utiliza recursos simbólicos: la humillación de Marie por la Condesa, que, en su aria llena de saltos extremos (y que Noëmi Nadelmann canta fantásticamente), primero le arranca la peluca, y luego docenas de horquillas del pelo, es mucho más impactante que las acciones sexuales, que en su realismo explícito se vuelven involuntariamente cómicas, o las orgías de los solda-

dos ebrios, que a veces parecen simplemente ridículos.

A partir del drama de clases en torno a Marie, la hija de burgoeses, escrita por el contemporáneo de Goethe, Jakob Michael Reinhold Lenz, en contra de la unidad clásica de tiempo y lugar, Bernd Alois Zimmermann hizo un teatro de acciones simultáneas, en el que con frecuencia se rompen también las barreras temporales y locales. La escenografía Rebecca Ringst ha llevado esto aun al extre-

mo, al hacer que todo se desarrolle en el mismo decorado. El escenario está dominado por una enorme construcción de acero, en la que están situados los diferentes grupos de la orquesta.

También los músicos tocan con uniformes de soldados, y el director Marc Albrecht en traje de camuflaje. Pero no tuvo necesidad de esconderse: su presencia y su entrega fueron casi físicamente palpables, así como dignos de admiración su precisión y fidelidad a la tremenda partitura. El mayor elogio corresponde asimismo a todos los ejecutantes, y en especial al admirable reparto, encabezado por la sorprendente prestación de Susanne Elmark en el despiadado papel de Marie. Todos ellos merecen el mayor respeto.

Reinmar Wagner

Centro
Nacional
de Difusión
Musical

13
14

CONFERENCIA
ILUSTRADA

ALFRED
BRENDDEL

MADRID | AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA | SALA DE CÁMARA
MIÉRCOLES 06/11/13 19:30h

¿LA MÚSICA CLÁSICA TIENE QUE SER COMPLETAMENTE SERIA?

¿Puede la música absoluta, sin la ayuda de palabras, movimientos o escena, ser divertida? Algunos filósofos e incluso algunos músicos lo niegan. En esta conferencia intento demostrar que el humor, el ingenio y la ironía son elementos cruciales de ciertas obras maestras musicales, especialmente en Haydn y Beethoven, y la prueba a este hecho se puede encontrar dentro de las composiciones mismas.

Alfred Brendel

© Benjamin Ealovega

www.cndm.mcu.es  



GOBIERNO
DE ESPAÑA
MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

inaem

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA

Centro
Nacional
de Difusión
Musical
CNDM

25
AÑOS
A
Auditorio
Nacional
de Música

Idioma: Inglés [sobretitulada en español]

RETIRADA DE INVITACIONES

Taquillas del Auditorio Nacional de Música
(c/ Príncipe de Vergara, 146)

Máximo: 2 invitaciones por persona

A full-page photograph of violinist Anne-Sophie Mutter. She is wearing a strapless red dress with a beaded neckline and holding a violin and bow. She is looking towards the camera with a slight smile. The background is a soft, out-of-focus blue.

ANNE-SOPHIE MUTTER: “TENGO MUY CLARO DÓNDE ACABA EL COMPOSITOR Y EMPIEZA EL INTÉRPRETE”

Treinta y cinco años y diez millones de ejemplares separan la primera y la última grabación de Anne-Sophie Mutter (Rheinfelden, 1963) para Deutsche Grammophon. La acompañan en ambos casos los filarmónicos berlineses, aunque reconoce la violinista alemana que había decidido grabar este último *Concierto para violín y orquesta* de Dvorák mucho antes de dar con la orquesta y el director adecuados. Lo tuvo claro tras un encuentro providencial con el maestro Manfred Honeck en la Philharmonie de la capital alemana que terminó en los estudios de grabación. Hacía 30 años que no coincidía con los “cachorros” de Karajan al calor de los micrófonos. Tras una temporada dedicada al estreno de obras de Sofia Gubaidulina, Wolfgang Rihm, Sebastian Currier, Krzysztof Penderecki y Witold Lutoslawski, la artista completa ahora su recorrido por los grandes conciertos románticos con una obra aún en la periferia del repertorio. En la serena plenitud de sus recién cumplidos 50 años, la violinista recibe a SCHERZO días antes del concierto que ofreció en el Auditorio Nacional de Madrid, el 28 de octubre, dentro de la temporada de Juventudes Musicales.

¿Por qué, después de tanto tiempo, se ha decidido a reivindicar a Dvorák?

Es una obra que he tocado desde niña. Digamos que la he llevado siempre en mi corazón, aunque no en mi agenda. Porque no ha sido hasta los últimos tres años que me he decidido a incluirla en el programa de mis conciertos, como preámbulo de mi primera grabación. En los últimos años he estrenado obras de Sofia Gubaidulina, Wolfgang Rihm, Sebastian Currier... El *Concierto* de Dvorák supone una vuelta a mis raíces románticas, pero da continuidad a mi interés y preocupación por la música de mi tiempo. Como sabe, Dvorák compuso esta obra pensando en Joseph Joachim, que es, con permiso de Pablo Sarasate, el gran violinista de todos los tiempos. Me gusta pensar en el violín como en una llave que abre ciertas puertas y me interesa mucho la figura del intérprete médium, sin el cual no es posible descifrar el universo creativo de un compositor.

Joachim lo fue, aunque no llegó a tocar nunca este *Concierto*...

Por eso el solista ha de resolver no pocos interrogantes a medida que avanza por la partitura. Yo tengo dos teorías bien fundamentadas que explicarían y hasta justificarían la ausencia de Joachim. La primera tiene que ver con la coyuntura de otro estreno, ya que en el momento en que Dvorák le envía la partitura está todavía inmerso en la gira de presentación del *Concierto* de Brahms, que fue un éxito clamoroso. Como violinista no puedo estar más a favor de este tipo de dedicación exclusiva a la música. Ni siquiera creo que centrarse en un único estreno sea una opción. Tiene más que ver con un imperativo musical, con unos ritmos vitales, pues la música contemporánea se digiere lentamente. No sólo durante las dos horas que dura el estreno, también en los meses previos y posteriores a la primera ejecución en público. En este caso se dio la circunstancia de que cuando Dvorák termina la que es sin duda una de sus grandes obras, Joachim tenía la cabeza, el corazón y la agenda en el *Concierto* de Brahms.

A pesar de lo cual Dvorák decide esperar...

No sólo espera, sino que reescribe varias veces la partitura, aguardando el momento en que su admirado y querido violinista estuviera en condiciones de aceptar el reto. Al final, Dvorák decide estrenar su *Concierto* en Viena en 1883 de la mano del violinista Frantisek Ondricek. Es curioso que Joachim no llegara a interpretar nunca esta partitura y que, sin embargo, esté tan *presente* en ella. Es como si su personalidad se manifestara a través de su propia ausencia.

¿En qué consiste su segunda teoría?

Tiene que ver con la fastigante vida

personal de Joachim, que tardó cuatro años en divorciarse de su mujer, convencido como estaba de que tenía un *affaire* con Fritz Simrock, su editor y también el de Brahms, cuya amistad, por cierto, se resentiría a partir de entonces. Sin necesidad de resolver las incógnitas de la ecuación amorosa, podemos concluir que las razones que impedirían a Joachim interpretar el *Concierto* fueron, en todo caso, extramusicales.

¿A pesar de lo que han publicado algunos historiadores y musicólogos?

Se ha dicho que Joachim discrepaba del *tutti* del primer movimiento e incluso que llegó a renegar de la recapitulación que nos lleva al segundo o de las repeticiones del tercero. Todo eso ha condicionado durante décadas un cierto tipo de ejecución por parte de los violinistas, y ha alejado a algunos otros de esta obra maravillosa. Insisto en que para mí la ausencia de Joachim nada tuvo que ver con la naturaleza de una partitura extremadamente compleja.

¿A qué se refiere?

Me refiero a que el *tutti* del primer movimiento viene precedido de toda una graduación en *piano*, *pianissimo*, *fortissimo piano*... Esto nos da una idea de las verdaderas intenciones del compositor, que no pretendía hacer estallar a la orquesta sino trabajar a fondo las dinámicas para imprimir cierta transparencia y luminosidad al conjunto. En ese sentido, Dvorák es extremadamente preciso en sus notaciones y muy exigente en todos sus matices instrumentales. Quizá no debería decirlo, pero no muchas orquestas están capacitadas para abordar como es debido este *Concierto*.

¿Cuáles son los requisitos?

Sobre todo flexibilidad. En los *tempi*, por supuesto, de manera que los músicos puedan salir airoso de los rápidas *cadenzas* que concibe Dvorák, pero sobre todo en lo que a las dinámicas se refiere. Este *Concierto* requiere de una gran destreza técnica, pero sobre todo de altas dosis de sensibilidad y profundidad de ánimo. Y, en ese sentido, no puedo estar más satisfecha con el resultado de esta grabación junto al maestro Manfred Honeck, que consigue que la masa orquestal abrace al solista, pero sin llegar a asfixiarlo. Por su parte, la Filarmónica de Berlín hace alarde de una extraordinaria habilidad que consiste en generar una densa y potente masa sonora, llena de matices y de colores, para, cuatro compases más tarde, ser capaz de producir el sonido más delicado del mundo.

Antes de desatarse la tormenta orquestal, el primer movimiento arranca con terceras.

¿Diría que es el más exigente de los tres?

Los primeros compases del *Concierto* resultan verdaderamente peligrosos para el solista, que deambula por el filo

de una navaja. No importa las veces que lo haya ensayado pero siempre estoy nerviosa... Lo que no me impide, sin embargo, disfrutar del momento. Me gustan los retos, luchar por mi sitio en la vida y sobre el escenario, llevar al límite las posibilidades sonoras de mi instrumento. El primer movimiento empieza con una complicada sucesión de terceras y, después, el violín navega sobre un torrente orquestal hasta el segundo movimiento. Hay riesgos, pero... ¿qué es la vida sin riesgos?

¿Cómo se prepara físicamente para un concierto de tanta intensidad?

Me gusta que me haga esa pregunta porque muchas veces se pasa por alto que, además de ensayar y estudiar, el solista ha de estar física y psicológicamente preparado. Dicho esto, he de reconocer que la grabación del *Concierto* se llevó a cabo sólo dos días después de una larga gira, que no incluía obras de Dvorák, y con el previsible *jet lag*. Pero, no sé cómo, me sentía fuerte y preparada. Quizá porque llevaba esperando este momento toda mi vida. Soy una persona que me crezco en las adversidades. Recuerdo que un problema técnico redujo considerablemente el tiempo de grabación de la última sesión con la orquesta. Pero en vez de desmotivarme, me dirigí a los músicos con una sonrisa y les dije: "Vamos a tocarlo una vez más pero como si no hubiera mañana". Y salió a la perfección. Por eso, aunque grabamos en el estudio, este álbum tiene alma de directo.

Se decidió finalmente por la Filarmónica de Berlín y Manfred Honeck tras coincidir, el pasado mes de febrero, en la Philharmonie. ¿Qué ocurrió en aquel concierto?

Se creó una atmósfera muy especial, como si estuviéramos celebrando algo. Aquel concierto sirvió de debut a Manfred Honeck al frente de la Filarmónica de Berlín. Cualquiera que consulte la grabación audiovisual del Digital Concert Hall podrá comprobar que enseguida saltaron chispas entre la orquesta y el director. Yo también sentí el flechazo, lo vi claro...

¿Se siente más cómoda a la vera de un director con antecedentes violinísticos?

Me siento muy cómoda al lado del maestro Honeck, pero no creo que se deba a su pasado como violinista de la Filarmónica de Viena. Karajan, por ejemplo, no sabía tocar el violín pero siempre sospeché que su extraordinario talento con la batuta tenía que ver precisamente con esa falta de pericia. Creo que pedía todo y más porque no era plenamente consciente de dónde estaban los límites del instrumento. En cuanto a Honeck, es increíble cómo consigue hacer respirar a la orquesta. Durante los ensayos, les pedía a los músicos que me escucharan pero, sobre todo, que me sintieran.

Desde aquella última grabación con la Filarmónica de Berlín de Karajan, a propósito del *Doble Concierto de Brahms*, han pasado nada menos que 30 años. ¿Por qué han esperado tanto para volver a reunirse en el estudio?

No sabría decirle. Como todo el mundo sabe, di mis primeros pasos discográficos con la Filarmónica de Berlín, y a Karajan y a sus músicos les debo buena parte de mi proyección internacional. El reencuentro en estos últimos meses con muchos de los músicos de aquella época ha sido de lo más emotivo. Todos hemos cumplido años, nos hemos hecho mayores, pero no hemos perdido un ápice de entusiasmo. Habían pasado tres décadas, pero sentía que estaba volviendo a casa.

¿Cuánto ha cambiado en estas tres décadas su aproximación al *Concierto de Dvorák*?

He trabajado mucho las digitaciones, los arcos y los fraseos. Me atrevería a decir que mi interpretación hoy es más alegre, impulsiva y *furiant*, feroz y rápida, porque ya no le tengo miedo al *tempo* de la danza del tercer movimiento. Todo eso ha cambiado pero tengo la sensación de que todo sigue igual...

¿De dónde viene la idea del blog que acompaña a la grabación?

El *Concierto* de Dvorák no goza aún de la popularidad del de Brahms o el de Beethoven. Nos preguntamos el porqué de esto y llegamos a una sencilla conclusión: la música que no se escucha es porque no se toca. Y no hay mejor manera de devolver una partitura a los atriles de las grandes orquestas que interpretarla, grabarla y también explicarla. La vocación del blog es eminentemente informativa, pero también lúdica. Queremos que la gente entienda el *Concierto*, pero sobre todo que sea capaz de disfrutarlo.

¿Insinúa que lo que se ha venido en llamar música clásica no está a salvo de la dictadura de las modas?

No creo que se trate de dictaduras, sino procesos de asimilación presentes en cualquier disciplina artística. En los años ochenta, por ejemplo, la gente salía despavorida de las salas de concierto si escuchaban a Shostakovich o a Prokofiev. El propio Mahler era consciente de que su tiempo llegaría y no ha sido hasta el último cuarto del siglo pasado que se ha terminado de normalizar su presencia en los programas. Dvorák ocupa un tomo entero de la historia musical pero su momento de gloria está aún por llegar.

Además del *Concierto*, el disco incluye la *Mazurek op. 49*, la *Romanza op. 11* y la séptima *Humoresque op. 101* del músico checo. ¿A qué obedece esta selección de propinas?

La *Romanza* es un recuerdo de infancia, la primera obra de Dvorák que escuché. Iba en el coche con mis

padres y sonaba a través de la radio. Nunca olvidaré aquel viaje. La mazurca es una mis danzas favoritas, y en cuanto a la *Humoresque* me pareció que era la mejor de las despedidas posibles. Una especie de "dulces sueños", la propina que habría querido el público si se hubiera tratado de una grabación en directo.

Tras la gira Europea, que arrancó en Madrid el 28 de octubre, celebrará en diciembre en Nueva York el 25º aniversario de su debut en el Carnegie Hall. ¿Qué ha preparado para la ocasión?

Además de las fabulosas *Partita* de Lutoslawski, *Fantasia para violín y piano en do mayor D. 934* de Schubert y *Sonata para violín nº 1* de Saint-Saëns, estrenaré *La Follia*, para violín solo, de Penderecki y la *Sonata para violín nº 2* de André Previn. El programa de mi tour previo por Europa es diferente. En Madrid las *Variaciones sobre un tema de Corelli* de Fritz Kreisler, la *Sonata para violín y piano en la mayor* de Franck, las *nº 3* de Debussy y Grieg y el estreno en España de un encargo de mi Fundación a Sebastian Currier: las *Ringtone Variations*, para violín y contrabajo.

¿Una oda a estos tiempos tecnológicos?

[Risas] Una obra de nuestro tiempo, sin duda, que ha causado sensación allá donde la hemos estrenado. Tengo que decir que hasta la fecha no ha habido interferencias con otros móviles de la sala... Los *politonos* son una plaga, incluso entre los músicos. Yo misma he oído sonar el móvil del bolsillo de un violonchelista en mitad de un concierto...

Hablaba antes del "intérprete médium".

¿Cuánto se ha implicado en el proceso creativo de las obras de Gubaidulina, Rihm, Dutilleux, Lutoslawski...?

Les dejo trabajar a su aire. No me gusta distraerles y hago todo lo posible por no coartar su libertad compositiva. Tengo muy claro dónde acaba el compositor y empieza el intérprete.

Ha colocado más de diez millones de ejemplares de sus grabaciones para el Sello Amarillo. ¿Cuánta vida le augura al CD?

El disco compacto es uno más en una larga lista de formatos musicales: vinilo, casete, CD, *mp3*, música en *streaming*... no son más que cajas donde almacenamos referencias musicales. Lo importante es el directo, esa experiencia irrepetible que se graba en la memoria indeleblemente. Reconozco que las casas discográficas han obrado el milagro de conseguir que las grandes obras del repertorio lleguen a todos los rincones del mundo. Pero la música sólo existe en contacto directo con el público.

¿Se percibe desde el escenario el desaliento de la crisis en las caras de la gente?

Mis viajes por el mundo me han



permitido conocer diferentes realidades, las caras y las cruces de una misma moneda. Europa está sumida en una gran depresión. Pero la crisis económica es en realidad una crisis de identidad, de principios, de valores. Lo único que me consuela es comprobar que la generación de jóvenes de entre 15 y 25, que es la de mis hijos, no ha dejado de reivindicar sus derechos pero sin perder nunca el optimismo.

El pasado mes de junio cumplió 50 años.

¿Un punto de inflexión?

Nunca he creído en los números. Me parecen una reducción simplista de la realidad. No incurriré en tópicos ni le diré que por dentro me siento la niña de 13 años que debutó en el Festival de Lucerna de la mano de Karajan. Tengo 50 años y con suerte un día tendré 60 y luego 70. El día que no pueda tocar el violín me centraré en mi trabajo para la Fundación que lleva mi nombre. Y seguiré al servicio de la música.

Desde su creación en 1997 han pasado por la Anne-Sophie Mutter Foundation Daniel Müller-Schott, Roman Patkoló, Sergei Khachatryan y Arabella Steinbacher, entre otros grandes artistas. ¿Cuáles son los criterios de selección de sus becas Freundeskreis?

Muy diferentes, desde luego, a los que imperan en la industria musical, ávida de caras nuevas y nombres desechables. Buscan el éxito instantáneo, la repercusión mediática, el *boom* comercial. Y han terminado privando a los jóvenes solistas de su derecho a equivocarse. Desde mi Fundación apoyo a músicos de incuestionable talento con la idea de que puedan estudiar sin ser estudiados.

Benjamín G. Rosado

simple, música

Hacer fácil lo complejo.

Más accesible, más humano. Éste es nuestro trabajo.

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

Todas las posibilidades de la tecnología a nuestro servicio.

Hablamos de música y hablamos de informática.

Fácil cuando es Simple.



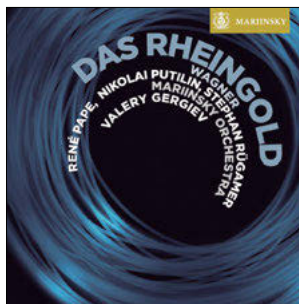
LOS DISCOS EXCEPCIONALES DEL MES DE NOVIEMBRE

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.



BERLIOZ:
Las noches de estío. Romeo y Julieta (escena de amor). La muerte de Cleopatra.
KAREN CARGILL, mezzosoprano.
ORQUESTA DE CÁMARA ESCOCESA.
Director: ROBIN TICCIAI.
LINN CDK 421.

El resultado es un Berlioz con menos ropaje sinfónico, con menor vibrato y una entonación más natural, lo que permite alcanzar mayores sutilezas tímbricas. **P.L.R.** Pg. 55



WAGNER:
El oro del Rin.
PAPE, RÜGAMER, RUBANOVA, YASTREBOVA, BULICHEVA, PUTILIN, NIKITIN, PETRENKO.
ORQUESTA DEL TEATRO MARIINSKY.
Director: VALERI GERGIEV.
2 CD MARIINSKY MRO 526.

Gergiev se erige en constante protagonista del discurso, que resuelve con esa suprema síntesis de su arte, hecho de intensidad expresiva, suntuosidad sonora, sentido de los acontecimientos. **B.M.** Pg. 63



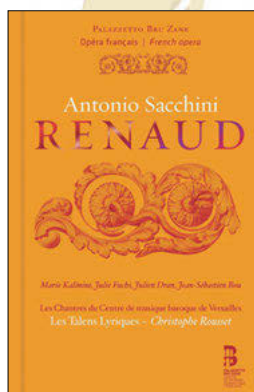
RICHTER:
Las cuatro estaciones de Vivaldi recompuestas.
DANIEL HOPE, violín. KONZERTHAUS KAMMERORCHESTER BERLIN.
Director: ANDRÉ DE RIDDER.
DEUTSCHE GRAMMOPHON 476 5040

El resultado es un auténtico juego de luces, un ejercicio de fotografía audible que alterna y combina texturas brumosas, translúcidas y cristalinas. **P.d.P.** Pg. 60



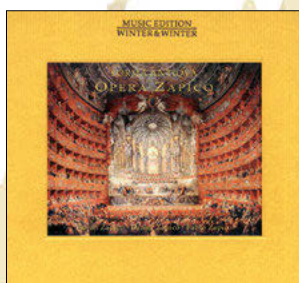
ANNA NETREBKO.
Soprano. *Páginas de óperas de Verdi.* ROLANDO VILLAZÓN, TENOR. CORO Y ORQUESTA DEL TEATRO REGIO DE TURÍN. Director: GIANANDREA NOSEDA.
DEUTSCHE GRAMMOPHON 479 1052

Un salto cualitativo y cuantitativo bien notable. Ascender de soprano lírica con alardes repentinos de coloratura a una auténtica *drammatica d'agilità*. **F.F.** Pg. 64



SACCHINI: Renaud.
MARIE KALININE, JULIEN DRAN, JEAN-SÉBASTIEN BOU, PIERRICK BOISSEAU.
LES CHANTRES DU CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES.
LES TALENS LYRIQUES.
Director: CHRISTOPHE ROUSSET.
EDICIONES SINGULARES ES 1012

Bajo la enérgica batuta de Christophe Rousset y con un elenco vocal joven y poco conocido el resultado es fastuoso, con unas arias bellísimas, sobre todo, en el segundo acto. **E.T.** Pg. 61



OPERA ZAPICO.
Arreglos de arias de óperas de Mozart, Rameau, Caldara, J. C. Bach, Landi, Haendel, Nebra, Cavalli, Monteverdi y Purcell.
FORMA ANTIQVA.
CORO EL LEÓN DE ORO.
WINTER & WINTER 910 206-2

Una bocanada de aire fresco que se engulle de un bocado con el mayor de los deleites. Y no ya me refiero sólo a la forma de tocar de esta gente, sino al garbo desplegado en los arreglos. **E.T.** Pg. 66



VERDI: Réquiem.
HARTEROS, GARANCA, KAUFMANN, PAPE. CORO Y ORQUESTA DE LA SCALA DE MILÁN. Director: DANIEL BARENBOIM.
2 CD DECCA 478 5345 DX 2

Este *Réquiem* es canto del principio al fin, grandioso y, a la vez, tratado con primor de detalles y recovecos instrumentales que Barenboim explora como guía de una estremecida catedral que une la imponentia de las naves con las miniadas capillas, nichos y vidrieras. **B.M.** Pg. 62



CONCIERTO DE EUROPA 2012.
Obras de Brahms, Haydn y Beethoven. GAUTIER CAPUÇON, violonchelo. FILARMÓNICA DE BERLÍN. Director: GUSTAVO DUDAMEL.
DEUTSCHE GRAMMOPHON 00440 073 4931

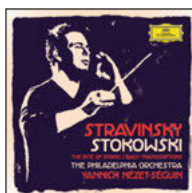
Todo resulta genuinamente vienés, la delicadeza clásica de Dudamel ante una Berliner Philharmoniker exquisita en un marco que, con sólo nombrarlo, ya evoca todo un mundo. **J.P.** Pg. 68



Harald Hoffmann/DG

NÉZET-SÉGUIN: UN MAESTRO QUE CREE EN LOS DISCOS

El 14 de febrero de este año la Orquesta de Filadelfia —con su flamante director titular, el canadiense Yannick Nézet-Séguin— y Deutsche Grammophon hacían público un convenio de cooperación que ponía fin a un periodo de dieciséis años sin que la formación americana grabara para el sello alemán. Se anunciaba entonces como primer fruto del acuerdo un registro de *La consagración de la primavera* de Stravinski en el año del centenario del estreno de la obra que se grabaría el 3 de marzo en Verizon Hall. Curiosamente, fue la Orquesta de Filadelfia, dirigida por Leopold Stokowski, la protagonista del estreno americano de la partitura en 1922. Y ellos mismos los que grabaron la pieza por vez primera en Estados Unidos, ocho años después. Junto a *La consagración de la primavera*, Nézet-Séguin y los *Fabulous Philadelphians* presentan en su nuevo disco tres transcripciones de obras para órgano de Bach —la *Passacaglia y fuga en do menor*, la *Fuga en sol menor* y la *Toccata y fuga en re menor*— y de la *Pastorale* de Stravinski llevadas a cabo por el propio Stokowski. “Fue un hombre con visión, un hombre de su tiempo”, dice Nézet-Séguin del director angloamericano. “Si hubiera vivido hoy”, prosigue, “habría sido el primer director de orquesta en tener una cuenta en twitter, siempre dispuesto a dar el siguiente paso, lo mismo si se trataba de nuevas técnicas de grabación, que de difundir la música clásica o que investigar acerca de cómo conseguir que un auditorio sonara del mejor modo posible. Y, además, fue un verdadero campeón de la nueva música”.



En otro repertorio muy distinto, Nézet-Séguin presenta, con la otra orquesta de la que es titular, la Filarmónica de Róterdam, la *Sinfonía “Patética”* de Chaikovski y acompaña al piano en las *Romanzas, opp. 6 y 73* para violín y piano del autor ruso a la gran Lisa Batiashvili. Además, siguiendo su proyecto operístico mozartiano compartido con Rolando Villazón, acaba de aparecer un *Così fan tutte* con un elenco que incluye a Miah Persson, Angela Browder, Adam Plachetka, el propio Rolando Villazón como Ferrando, Mojca Erdmann y Alessandro Corbelli. Todos con la Orquesta de Cámara de Europa en una grabación realizada en el Festspielhaus de Baden-Baden. No cabe duda de que Yannick Nézet-Séguin cree en los discos.



SUMARIO

ACTUALIDAD:

Nézet-Séguin cree en los discos. 45

REFERENCIAS:

Brahms: *Un Réquiem alemán*. E.P.A... 46

ESTUDIOS:

Boulez a los 87. F.R. 48

Planos superpuestos. A.R. 48

Cmajor: Doble capítulo del todo. F.F. 50

REEDICIONES:

Brilliant: Casi pleno. C.V.W.. 49

El largo regreso de Schreker. S.M.B.. 51

Universal: Tutto Verdi. J.M.S.. 52

ICA: Ayer y hoy. E.P.A. 53

DISCOS de la A a la Z 54

DVD de la A a la Z. 54

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS. 68

Johannes Brahms

UN RÉQUIEM ALEMÁN OP. 45

REFERENCIAS

Ya es sabido que Brahms compuso esta obra basándose en textos de las Sagradas Escrituras y que, por tanto, no es un réquiem en el sentido litúrgico habitual. El propio compositor eligió los textos del Antiguo y del Nuevo Testamento que se referían a la muerte, exaltando las principales concepciones protestantes de este tema en razón del fondo mismo de los textos elegidos, precisamente porque muestran lo que separa la idea de la muerte entre la religión reformada y la romana. El tema de la esperanza, de la resurrección de la carne, es reemplazado aquí por el de la consolación de los vivos que padecen. Obviamente no está destinada para el culto, como el réquiem latino, sino que es una obra de concierto que supone un importante punto de inflexión en la producción de su autor. Muchos la han criticado incluso con virulencia (son famosos los panfletos de George Bernard Shaw sobre el particular), pero a pesar de sus defectos y de no ser una composición totalmente redonda como otras de su autor, es raro el oyente que no se siente tocado en su fibra más sensible tras su audición en concierto o en disco. Después de varios intentos de estreno sin mucha fortuna, este *Réquiem alemán* vio la *première* en su forma definitiva en siete movimientos en la Gewandhaus de Leipzig el 18 de febrero de 1869 bajo la dirección de Karl Reinecke. Su dispositivo musical es el siguiente: soprano, barítono, coro mixto y orquesta compuesta de piccolo, dos flautas, dos clarinetes, dos fagotes, cuatro trompas, dos trompetas, tres trombones, tuba, arpa, timbales y cuerdas. Para acceder a una lectura comprensible de su estructura musical, recomendamos el libro de Claude Rostand, sólo disponible en francés (*Brahms*, Fayard, reedición de septiembre de 2008, localizable sin ningún problema a través de internet en fnac.fr o en iberlibro.es).

La discografía es bastante amplia, si bien creemos que

las ocho versiones que van a continuación son lo mejor de lo mejor que el interesado puede encontrar en el mercado actual, y por supuesto que no necesita más. De todas formas, citamos algunas que hemos tenido que dejar fuera por la limitación de espacio y que bien podrían haber figurado entre las que comentamos: Bruno Walter (Sony, 1954), Schuricht (Profil, 1958), Karajan (DG, 1964), Giulini (DG, 1987) o Gardiner (Philips, 1990). También pueden servir como cita informativa otras interpretaciones recibidas de forma desigual por la crítica y el público, pero con evidentes aciertos parciales: Maazel (CBS-Sony), Abbado (DG), Solti (Decca), Harnoncourt (RCA-Sony), Colin Davis (RCA), Sinopoli (DG), Barenboim (Warner), Norrington (EMI) o Levine (RCA). Las que hemos elegido para este artículo son las que siguen:

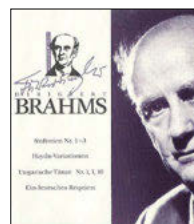
Herbert von Karajan, Elisabeth Schwarzkopf, Hans Hotter. Cantores de la Sociedad de Amigos de la Música. Filarmónica de Viena. EMI, 1947, 76'. Mono. ADD. Célebre producción de Walter Legge hecha en una Viena hambrienta y prácticamente en ruinas y reeditada después en múltiples ocasiones, la última y más conseguida en la colección *Great Artists of the Century* en 2004. Schwarzkopf, en el libro dedicado a su marido publicado en Faber & Faber, 1982 (*On and Off the Record, A Memoir of Walter Legge*), comentaba que todos los componentes de esta grabación tuvieron in mente a los desaparecidos en la guerra recién terminada, consiguiendo con ello un especial fervor y profundidad espiritual (digamos también que, curiosamente, ni ella ni Karajan tuvieron nunca el más leve síntoma de arrepentimiento ni de sentido crítico por su activa colaboración en el Tercer Reich —o, al menos, nunca lo exteriorizaron—). La versión es un milagro de musicalidad y equilibrio, y eso contando con la regular toma sonora de esos años, mejorada y cuidada en lo posible en esta edición que comentamos. Karajan logra matices inauditos, haciendo

resaltar con claridad y precisión los lazos melódicos y polifónicos hasta en los pasajes más compactos —introducción y fuga del tercer movimiento, sexto movimiento— con una expresividad cautivadora, diríamos que casi electrizante. La versión mezcla sabiamente el canto con el tejido sinfónico, con unos *tempi* amplios pero sin exagerar, con justa utilización del *rubato* y una exacta fluctuación rítmica. Los solistas no han sido superados: Hotter estaba en la plenitud vocal de su carrera, y Schwarzkopf al comienzo de la suya, ambos con una soberbia dicción y una plasticidad nunca puesta tan en evidencia como aquí. Coro profundo y entregado a las exigencias de su director (Karajan era entonces el titular tanto de la Sinfónica de Viena como de los Cantores de la Sociedad de Amigos de la Música). En conjunto pues, un clásico imprescindible de la fonografía brahmsiana que recomendamos con entusiasmo para toda clase de público que tenga cierto rodaje, dado lo añejo de la grabación.

Wilhelm Furtwängler, Kerstin Lindberg-Torlind, Bernhard Sönerstedt. Coro y Orquesta Filarmónica de Estocolmo. EMI, 1948, 81'. Mono. ADD. Un año después de la versión anterior de Karajan, Furtwängler dirigió en Estocolmo en concierto público, el 19 de noviembre de 1948, esta versión del *Réquiem alemán* con solistas, coro y orquesta enteramente suecos, suponemos que registrada por los micrófonos de la radio sueca (productor e ingeniero son desconocidos, según se hace constar en la ficha del disco). Quizá al oyente de hoy le sorprenda que el mejor director europeo de entonces grabase la obra con fuerzas digamos de *segunda fila*, una objeción menor si tenemos en cuenta la profunda e incandescente expresividad puesta de manifiesto por el director, que transfigura la obra en sus manos como sólo él sabía hacerlo. Ni orquesta, ni coro, ni solistas alcanzan la excelencia de cualquiera de las otras que aquí se comentan, y si tenemos en cuenta la sólo discreta grabación, parece que

en principio la competencia era insalvable para Furtwängler (además hay algún que otro desajuste producto del concierto en vivo, por no hablar del fallo técnico en el *editing* al principio del séptimo movimiento), pero todo son nimiedades al lado de la profunda musicalidad puesta en juego por el director que aquí alcanza, como acostumbraba, la cima más alta en cualquier aspecto a considerar. No es una versión recomendable para todo el mundo, por supuesto, y para poder disfrutar de ella se requiere cierto rodaje y conocer al menos dos o tres versiones más para poder apreciar los valores de ésta.

Rudolf Kempe, Elisabeth Grümmer, Dietrich Fischer-Dieskau. Coro de la Catedral de Santa Eduvigis. Filarmónica de Berlín. EMI, 1955. 76'. Mono. ADD. Un año después de la muerte de Furtwängler se llevó a los estudios de grabación esta versión que en principio se ofreció a Celibidache y que el rumano rechazó de plano, como era de esperar (lo había dirigido con estos mismos solistas, coro y orquesta un día antes de la desaparición de Furtwängler



con un éxito arrollador, el último concierto que dio en Berlín con la Filarmónica y que no volvería a dirigir hasta 38 años después). Kempe mantuvo en su grabación el altísimo nivel del rumano y consiguió un unitario y dramático concierto espiritual. La limpieza de líneas, el fundamento rítmico, el equilibrio constante entre *tempo* y matices dinámicos, la atmósfera rigurosa a medio camino entre la severidad de Klemperer y la poética de Karajan, la visión meditativa y sin embargo carnal, todo en fin, llevó a Kempe a firmar una de las mejores versiones de la fonografía. Los solistas están excelsos, irreprochables,

lo mismo que coro y orquesta. Lástima que la grabación se hiciese en sonido monofónico, a pesar de lo cual es lo suficientemente clara, amplia y contrastada como para tenerla en consideración (obviamente es mejor que las dos que acabamos de comentar más arriba). Actualmente se puede conseguir en la serie Références de EMI a precio económico.

Otto Klemperer, Elisabeth Schwarzkopf, Dietrich Fischer-Dieskau. Coro y Orquesta Philharmonia. EMI, 1961, 69'. Una de las grabaciones más célebres del *Réquiem alemán*. Así conocimos la obra por primera vez muchos de los de mi generación al publicarse en España a finales de los sesenta. En 1961, cuando este registro fue hecho, tanto Klemperer como la Philharmonia estaban en el apogeo de su arte y de su comprensión mutua. Wilhelm Pitz, prodigioso director de coro, había conseguido hacer del Coro Philharmonia una formación profesional maravillosamente coordinada y de una justeza de entonación ejemplar. La orquesta respondía perfectamente a los menores matices de la dirección de Klemperer, que insistía siempre en el equilibrio perfecto entre maderas, metales y cuerdas. Sin embargo, la colaboración no estaba exenta de momentos difíciles y de alta tensión (el seco y socarrón humor de Klemperer era a

dos irreprochables solistas, que están a su espectacular nivel de siempre.

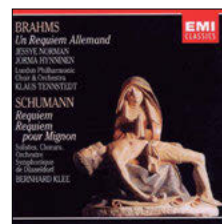
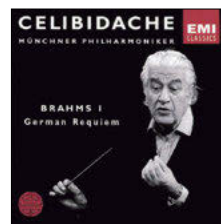
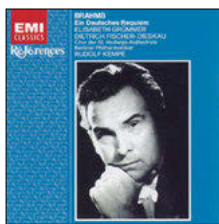
Carlo Maria Giulini, Ileana Cotrubas, Dietrich Fischer-Dieskau. Coro del Festival de Edimburgo. Filarmónica de Londres. BBC Legends, 1978, 74'. Hemos elegido esta versión registrada en vivo por los micrófonos de la BBC en el Usher Hall de Edimburgo el 26 de agosto de 1978, preferible a la grabación oficial hecha por Giulini para Deutsche Grammophon en 1987, versión muy notable pero sin esos momentos inolvidables de efusividad y expresión interior que sí se pueden encontrar en ésta. Destaquemos la límpida, suave y confortadora luz puesta en evidencia en la obra gracias a la dirección del maestro italiano, especialmente en los momentos líricos e introspectivos (cuarto y séptimo movimientos) aunque en otros (fuga en el tercero) brille su sabiduría constructiva en el imponente final de ese movimiento (a partir de *Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand*). Los solistas están al nivel de la dirección, especialmente Dieskau, que entona maravillosamente una sentida y emocionada plegaria en todas sus intervenciones, especialmente en la primera de ellas en el tercer movimiento (*Herr, lehre doch mich*). Cotrubas también echa el resto en su lied, excelentemente cantado, mientras que los

cómo no, el estilo maravillosamente pastoral y beatífico del cuarto movimiento (*Wie lieblich sind deine Wohnungen...*) y la transfigurada y profunda oración del movimiento final, expuesto aquí en un clima de éxtasis (*Selig sind die Toten...*), y además, como en el caso de Giulini, la construcción del imponente edificio es llevada con mano maestra en todos sus movimientos, especial y curiosamente en el sexto, de construcción bastante compleja. Los solistas son de sobrada competencia, y los extraordinarios coros y orquesta realizan una imponente traducción. Otra de las mejores aproximaciones que hoy se pueden encontrar en la fonografía.

Sergiu Celibidache, Arleen Augér, Franz Gerihsen. Miembros del Coro Bach de Múnich. Coro y Orquesta Filarmónica de Múnich. EMI, 1981, 84'. La más profunda y paladeada de todas las grabaciones que se comentan, la más sublime y de mayor plenitud visionaria, una reflexión del propio director sobre la esencia misma de la música. Todos los movimientos son perfectos, no hay ninguno que destaque por encima de otro, lo mismo la impecable construcción de las fugas que la expresividad del cuarto o la transfiguración inmaterial del último (¿cómo hacer justicia del movimiento final con nuestras pobres palabras?), consiguen el absoluto e

concierto fue celebrado en la Lukaskirche de Múnich el 2 de julio de 1981, pero la toma sonora capta sin problemas todas las maravillas encerradas en esta grabación.

Klaus Tennstedt, Jessye Norman, Jorma Hynninen. Coro de la BBC, Coro y Orquesta Filarmónica de Londres. EMI, 1984, 81'. Ya nos hemos pasado de la extensión prevista, pero aunque sea con calzador metemos esta última versión de Klaus Tennstedt, la más cálida, amplia y efusiva de toda la discografía (en Alemania, cuando dirigía esta obra, la prensa especializada le reprochaba un cierto toque de mal gusto por poner tan en evidencia el "calor animal" de estos pentagramas, como hubiese dicho Thomas Mann en su *Doktor Faustus*). Tennstedt, obviamente, antepone la expresión a la estructura global, alejándose de la tradición estática y altiva defendida por Klemperer. Es la versión más amplia y paladeada de la discografía tras la de Celibidache. Los solistas son soberbios, tanto una como otro, aunque Jessye Norman brille especialmente en su única intervención. Los coros tienen el suficiente nivel, aunque no siempre son perfectos. Publicado actualmente en un doble álbum de serie económica con otras obras de Brahms (*Cuarta Sinfonía* por Jochum y el *Canto del destino* por el propio Tennstedt).



veces difícil de digerir). Peter Heyworth nos cuenta en su biografía (*Klemperer, His Life and Times*, Cambridge, 1996) que al empezar las sesiones de grabación, el maestro dirigió la Marcha fúnebre de la *Heroica* en memoria del recientemente fallecido sir Thomas Beecham, procediendo después a los ensayos y grabación de este *Réquiem alemán*, austero, sobrio y severo, con milagrosos detalles instrumentales y claridad absoluta de cada diseño temático. Para todos los que quieran tener el *Réquiem alemán* como un monumento intemporal, Klemperer es, sin duda, la referencia absoluta. Ah, y no nos olvidemos de los

coros y orquesta, hipnotizados por la magia de la batuta, logran culminar impecablemente esta fervorosa y sentida recreación.

Rafael Kubelik, Edith Mathis, Wolfgang Brendel. Coro y Orquesta de la Radiodifusión bávara. Audite, 1978, 74'. Grabación de la Radio bávara tomada en un concierto público celebrado en la Herkulesaal de la Residencia de Múnich el 29 de septiembre de 1978. Versión rigurosa y expresiva, conectada en algunos de sus mejores momentos con Bruno Walter y Giulini, con el legendario *innigkeit* (entrañable, íntimo) del director planeando por toda la obra. Destacan,

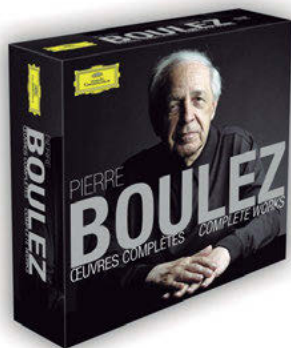
inmutable *no va más* en la historia fonográfica de esta obra (podemos comprender fácilmente la media hora de aplausos que siguieron en Berlín en el año 54 cuando Celibidache dirigió esta obra). Aquí hay alguna pequeña pega, como la elección del barítono, en nuestra opinión muy alejado del nivel del resto. La soprano sueca, por el contrario y a pesar de no estar en su mejor momento, cumple sin problemas con el difícil lied del quinto movimiento (*Ihr habt nun Traurigkeit*). Coro fervoroso y entregado, y orquesta con la respuesta habitual que daba cuando era dirigida por su titular, o sea, excepcional. El

Resumiendo, las ocho versiones comentadas tienen un indudable interés, aunque para enfrentarse a alguna de ellas el oyente tendrá que ser poseedor de un adecuado rodaje. A gusto del firmante, Celibidache en primer lugar, Giulini en segundo, y Klemperer en tercero se pueden considerar como las opciones favoritas, ya que en los tres las respectivas grabaciones tienen la suficiente calidad técnica y se pueden recomendar sin ningún problema. Si se hace caso omiso de los registros, habría que incluir a Karajan y Kempe.

Enrique Pérez Adrián

Pierre Boulez

BOULEZ A LOS 87 AÑOS

**BOULEZ: Obra Completa.**

HILARY SUMMERS, mezzosoprano; CHRISTINE SCHÄFER, PHYLLIS BRYN-JULSON, sopranos; PIERRE-LAURENT AIMARD, ALFONS KONTARSKY, ALOYS KONTARSKY, piano; SOPHIE CHERRIER, FLAUTA; ALAIN DAMIENS, CLARINETE. CUARTETO PARISIÍ. ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN. ENSEMBLE MODERN. FILARMÓNICA DE VIENA. SINFÓNICA DE LA BBC.
Director: PIERRE BOULEZ.
13 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 4806828 (Universal). 1954-2012. 815'.
DDD. **B/A PN**

El gran logro de un compositor como Pierre Boulez (n. 1925) es el haber mantenido su estilo de forma imperturbable desde mediados de los años 50, cuando consolida su manera de pensar la música. El lenguaje extremadamente puntillista, vertebreado sobre miradas de células en movimiento, que en muchos momentos remiten, por su naturaleza, al esquema

clásico de "rápido", "lento" o "moderado" (así, la *Sonata n.º 3* o las piezas *Anthèmes*, *Messaguesquisse* o *Notations*) ha permanecido intacto hasta nuestros días, aun a pesar de algunas variantes. Boulez certifica de este modo la que es una de las características propias de la modernidad, esto es, la asunción de una plantilla variable, un formato de pequeña orquesta o grupo instrumental en donde puede tener cabida, ocasionalmente, el arsenal electrónico.

Boulez es fiel, por tanto, a la tradición vanguardista, aquella que no contempla la gran orquesta como único baluarte. Tan sólo hay dos piezas compuestas para orquesta en esta integral que ahora sirve el sello DG en el 87 cumpleaños del autor: las versiones de piezas camerísticas como son *Notations* y *Livre pour cordes*. El grueso de obras está representado por una plantilla que es muy querida por Boulez, la formada fundamentalmente por instrumentos percutivos y en donde el timbre remite continuamente a las que fueran señas de la vanguardia fundacional en los primeros 50, es decir, la que se inspira, *grosso modo*, en la sonoridad del gamelán balinés. De antes de esa revuelta sonora, que está representada, como se sabe, por *Le marteau sans maître*, hay en esta caja de 13 discos algunas piezas de corte

escolástico (*Sonatine*, *La visange nuptial*, *Le soleil des eaux*) que muestran a un Boulez aun muy influido por la estética de entreguerras en Francia (se piensa en Honegger) y otras de un tono especulativo que han pasado de manera desigual la prueba del tiempo: las sonatas para piano y el *Livre pour quatuor*. Sorprende el buen estado con que se mantiene la primera de las sonatas, de 1946, pues es fácilmente perceptible en su segunda sección ("assez large") un empleo de la polirritmia que adelanta procedimientos caros al Ligeti de los *Études pour piano*. También las *Structures, Livre II* tienen ese planteamiento polifónico, pero la fecha de escritura, 1952, casi lo requería de forma natural.

Hay en la carrera de Boulez una meseta que comprende desde 1954 hasta 1975: *Le marteau sans maître*, *Pli selon pli*, *Éclat-multiples* y *Rituel in memoriam Bruno Maderna*. Es una época de plenitud, donde se consolida el estilo y se crean las principales obras. Ninguna de las piezas posteriores, sobre todo las compuestas desde los años 90, supera en rigor y atractivo sonoro a aquellas obras fundacionales, en donde *Pli selon pli* juega el papel de estilización del material austero desarrollado en la precedente *Le marteau sans maître* y en donde *Éclat-multiples*, para 27 instrumentos, permanece hoy como la más lúcida

de todas sus composiciones, pues combina aquí Boulez de forma admirable el papel puntillista de los instrumentos de percusión con una presencia de las cuerdas que otorgan una gran plasticidad al conjunto, algo que en este autor parece una rareza. El objetivismo que persigue Boulez de modo contumaz, en busca de una música desprendida de cualquier rasgo emocional y que solamente apele al rigor de la forma, remite al talante de un Stravinski, a pesar de que el autor francés guste de criticar el legado del ruso en las entrevistas que concede. Prueba de esa influencia es, por ejemplo, la séptima sección de *Répons*: los ritmos superpuestos hacen pensar, inmediatamente, en la estética del autor de *Le sacre*. A partir, precisamente, de *Répons*, hay en Boulez una dependencia del modelo impuesto desde el laboratorio del IRCAM, siendo la herética *Explosante-fixe* el ejemplo más contundente. Sin embargo, la preocupación por conformar piezas a gran escala desde los años 90 (*Anthèmes*, *Sur incises*), en las que los timbres están pensados solamente en función del virtuosismo de determinados intérpretes, deja a este último Boulez muy debilitado, acaso presa del encapsulamiento al que ha llegado su estilo: Boulez es aquí vanguardia sólo de sí mismo.

Francisco Ramos

Heinrich Hollreiser

PLANOS SUPERPUESTOS

**KORNGOLD:**

Die tote Stadt. JAMES KING (Paul), KARAN ARSMTRONG (Marietta), WILLIAM MURRAY (Frank/Fritz), MARGIT NEUBAUER (Brigitta), SYLVIA GREENBERG (Juliette), RUTHILD ENGERT (Lucienne), JEAN-PIERRE LIÉGEOIS (Gaston), DONALD GROBE (Victorin), DAVID KNUTSON (Conde Albert). CORO Y ORQUESTA DE LA DEUTSCHE OPER DE BERLÍN. MIEMBROS DEL BALLET DE LA INSTITUCIÓN. NIÑOS DE LA ACADEMIA DE BALLET.
Director musical: HEINRICH HOLLREISER. Director de escena: GÖTZ FRIEDRICH. Escenografía: ANDREAS REINHARDT.
ARTHAUS 101 656 (Ferysa). 1983. 122'.
B PN

Nueva entrega de la ya extensa lista de recordables producciones de la Ópera Alemana de Berlín. Esta de *La ciudad muerta* de Korngold fue muy aplaudida en su momento por el detallismo de su puesta en escena y por su logrado clima sensual. Friedrich, Reinhardt y Bárdy consiguieron en verdad recrear la enfermedad y morbosa atmósfera de la obra, que subrayamos, cosa insólita, vio la luz el 4 de diciembre de 1920 en dos ciudades distintas, Colonia y Hamburgo, y mostraba el talento de un músico de 23 años, dotado de una pluma capaz de producir una música de una solidez,

un brillo, una vena melódica fuera de norma.

En la senda wagneriana, Korngold empleaba la técnica del motivo conductor, en este caso muy desarrollado, basado sobre ideas muy simples, con el concurso de repetidas cuartas y quintas. No hay que olvidar el toque impresionista, inaudito en una partitura que, por espíritu y maneras, pertenece más bien a la estética expresionista. La escritura vocal es asimismo elocuente, con llamada a esa característica melodía infinita de Wagner, recogida y manipulada por Strauss; de lo que es ejemplo ese maravilloso dúo *Glück das mir ver-*

blieb, conocido como *Canción de Marietta*. El montaje de este representación berlinesa es turbador, aunque no posea el grado de estilización poética que consiguiera muchos años después Willy Decker.

Pero esta producción de la Deutsche Oper nos mete de hoz y coz en el drama gracias a un decorado gótico a medias realista, a medias onírico, cuyos planos se van superponiendo y entrecruzando. Los elementos de los tres actos acaban siendo comunes y se entremezclan con las conductas humanas, equívocas, sugerentes, engañosas, cambiantes y desarrolladas permanentemente en un bien organizado juego de espejos. A lo que en el vídeo ayuda la realización de ese viejo zorro que es Brian

Large; aunque en 1983 fuera todavía joven: 46 años. Los claroscuros, las tonalidades grises, marrones y negras, el cierto surrealismo marcado por el regista aparece adecuadamente servidos por la cámara, ágil, movediza y atenta.

La realización orquestal de ese recio y sanguíneo maestro que fuera Hollreiser es muy potente. El director muniqués, que murió en 2006 a los 93 años, sabe graduar los efectos con excelente mano teatral y obtiene clímax de buena ley, en los que impulsa a una orquesta más que cumplidora que suena estupendamente. Es verdad que nos habría gustado que la batuta —pero eso nunca fue su fuerte— hubiera desplegado un mayor juego de matices y de colores a fin de que

los instantes líricos más importantes —léase el dúo citado— quedaran más lípidamente recogidos. En todo caso, esta visión musical que tiene más de expresionista que de otra cosa, es válida y combina bien con unas voces que, en general, están a digna altura.

No tanto James King, que, próximo a la sesentena, ponía de manifiesto ya graves carencias de emisión, cansancio y falta de resuello. Sus notas agudas son casi siempre problemáticas, fijas y calantes y raras veces frasea con naturalidad y desahogo, bien que aún nos deje escuchar algunos breves momentos en los que el timbre, de rico y bruñido metal de tenor próximo a lo heroico, brilla con propiedad. Lleva una feísima peluca durante toda la

representación. En conjunto es mucho más satisfactoria la labor de Karan Armstrong, esposa de Friedrich, mimada por éste y muy solvente actriz. Vocalmente se defiende con suficiencia, aunque su timbre, de lírica, no posea la pátina satinada deseable ni su fraseo nos coloque en la apetecible senda de la nostalgia y del equívoco.

Un muy competente equipo de secundarios completa el reparto. Sobresaliente para Margit Neubauer, una mezzosoprano que hace una Brigitta de hermosos claroscuros, y para William Murray, en su doble cometido de amigo fiel y de figura de la *commedia dell'arte*. Canta con mucho gusto la breve aria de Fritz.

Arturo Reverter

Brilliant

CASI PLENO

Muy interesante la última tacada de reediciones de Brilliant, dignas de una marca con criterio y a las que su precio súper económico no quita un ápice de su valor. Primera sorpresa el rescate de la grabación inicialmente aparecida en *Le Chant du Monde* de *Till Eulenspiegel* (1983) de Nikolai Karetnikov (1930-1994), una de las óperas más interesantes de toda la música rusa del siglo XX y algo más que eso: una muestra subyugante de una vanguardia estética y ética en muy malos momentos, una suma de propuestas, de estilos, de lenguajes que revelan la voluntad de un creador que lo tenía muy mal en su propio país. De hecho, como es sabido, la grabación que aquí retorna fue hecha a trozos, eludiendo la prohibición de llevarla a cabo, y como a ratos perdidos, por la Orquesta Sinfónica Cinéma de la URSS dirigida por Emin Khachatryan y Valeri Polianski. Pero sólo la música. Las voces —Boris Kudriatsev, Ekaterina Mazo, Alexei Matinov— se añadieron después, cuando ya se pudo. El resultado —la trama es la del conocido relato alemán— es simplemente fascinante y quien no conozca esta obra maestra de un conspicuo miembro de la generación de Schnittke, Denisov y Gubaidulina debiera lanzarse sin dudas a por este disco (2 CD 9423). *El diario de Anna Frank*, del también ruso

Grigori Frid (1915-2012) es una ópera que ha conocido el éxito desde su estreno en 1976, en parte por la facilidad para su representación, pues se trata de un monólogo de una hora de duración. Se trata de una obra excelentemente trabada, suma de influencias diversas y que muestra a un autor con personalidad. Su mayor dificultad reside en que necesita una cantante con voz —y presencia— capaz de mostrar el mundo interior de una adolescente confrontado a una terrible realidad. Eva Ben-Zvi lo consigue en esta grabación —también procedente de *Le Chant du Monde*— en la que Andrei Chistiakov dirige a la Orquesta del Bolshoi (9296).

Bienvenido sea, igualmente, el magnífico álbum de cinco discos que nos trae una antología de la obra de Paul Hindemith protagonizada casi en su cuatro quintas partes por ese gran director que fue Herbert Kegel, hoy cada vez más considerado según se rescatan sus grabaciones. Aquí aparece al frente de la Filarmónica de Dresde, de la que fuera titular, en versiones ejemplares —algunas excepcionales, como la de *Der Schwanendreher*, con Alfred Lipka a la viola y la Orquesta de la Radio de Leipzig— de las sinfonías *Matías el Pintor*, *Serena*, *Pittsburgh*, *En*

mi bemol y *La armonía del mundo*. A ellos se añade el *Concierto para trompeta, fagot y cuerdas*, la *Trauermusik* para viola y orquesta y la suite de *Nobilissima visione*. Otmar Suitner —otro maestro a revisar— negocia con la Staatskapelle de Dresde las *Metamorfosis sinfónicas*. Como propina enormemente interesante, las obras para coro de niños y conjunto de cámara (5 CD 9441). Otra joya es la versión íntegra de las sinfonías de Sibelius que Kurt Sanderling grabó con la Sinfónica de Berlín entre 1970 y 1991 y que Brilliant recupera de su propietaria Berlin Classics. Como cualquier aficionado sabe se trata de una de las lecturas señeras del ciclo, honda, cabal, emocionante y excelentemente planteada por Sanderling y tocada por su orquesta. No alcanzan esa altura los complementos, es decir, una amplia selección —tres discos— de poemas sinfónicos del autor por la Sinfónica de Moscú dirigida por Vasili Siniaski, incluido el doblete con *Cabalgada nocturna* y *amanecer* en la que, como complemento del disco que incluye *Sexta* y *Séptima*, sienta cátedra el propio Sanderling (7 CD 9439). Y cerramos con dos óperas. Una es el *Idomeneo* mozartiano que hizo papel de

pionero —sólo una grabación y poco considerable anterior a ella— en 1956 (EMI) con las huestes del Festival de Glyndebourne que lo sacaron del olvido. Es decir con el bravo Richard Lewis en el papel titular, un tenor —el exquisito Leopold Simoneau— como Idamante y nada menos que Sena Jurinac como Ilia con un muy adecuado John Pritchard a la dirección. La grabación, aunque fuera hecha en estudio —con excelente sonido por cierto—, evoca la escena, lo que dice a su favor tanto como el hecho de que hoy, tantos años después, se sigue escuchando con interés y admiración por un trabajo verdaderamente descubridor. Ha llovido mucho y llegaron después lecturas más adecuadas en lo filológico pero en lo estrictamente musical esta sigue estando ahí como referencia indudable (2 CD 94497). Y, para cerrar, licenciada de la firma Capriccio, una muy aseada *La doncella de nieve* de Rimski-Korsakov con la Milcheva y Ghiuselev —dos estupendos cantantes— y dirigida con profesionalidad por Stoyan Angelov a la Orquesta y el Coro de la Radio Televisión Búlgara (3 CD 94626).

Claire Vaquero Williams

schetzo

Cmajor-Unitel

DOBLE CAPITULO DEL TODO



Puntual sigue Ferysa con su distribución del *Tutto Verdi* en imágenes, siendo de momento la más novedosa publicación motivada por el bicentenario verdiano. *La traviata* (Cmajor-Unitel 923608), de 2007 en Parma como otras de sus compañeras de la presente y doble entrega, recoge la lograda lectura de los Herrmann para Bruselas con más de dos décadas de vida, vigente aún porque los inteligentes registros demuestran que pueden ser modernos sin resultar estrafalarios ni inconvenientes. La meticulosa dirección actuarial favorece a Svetla Vassileva hasta el punto que su labor cual actriz le redime de algunas carencias o debilidades instrumentales. A buena altura se sitúa el Germont de Vladimir Stoyanov, papel verdiano más acorde con sus posibles que otros de mayor responsabilidad que el barítono suele atacar; de algo menor interés es el Alfredo, de bonitos medios y canto convencional, retratado por Massimo Giordano. Glorifica esta lectura el soberbio clima que le impone la batuta de Yuri Temirkanov, consiguiendo de los instrumentistas del teatro unos resultados excelentes.

Leo Nucci encabeza el equipo de un *Simon Boccanegra* (724008) en discreta producción de Giorgio Gallione originada en el Comunale de Bolonia en cuya oportunidad fue objeto de publicación videográfica por parte de Arthaus. Producción adecuada más atenta a la forma que al contenido, encuentra en Parma un equipo vocal, en conjunto, superior al boloñés y no sólo por el carisma del barítono titular, un dux de considerable madurez interpretativa, vocalmente aún generoso y firme. A destacar igualmente el

Adorno magníficamente cantado por Francesco Meli, a quien se le puede pasar por alto alguna nota extrema aguda un poco forzada. Irregular la Amelia-Maria de Tamar Iveri, considerable voz pero intérprete discontinua que combina momentos de enorme valor musical con otros peor atendidos o de simple rutina. El Fiesco de Roberto Scandiuizzi (asimismo presente en aquella aludida edición boloñesa) tiene a favor la enorme experiencia conseguida con este personaje que lleva cantando casi tres décadas. Siempre respetable, por ende, ofrece algunos instantes de mayor fervor y persuasión localizados sobre todo en los dos soberbios dúos con el barítono. Inatacables el Paolo de Simone Piazzola y el Pietro de Paolo Pechioli. Desde el foso, Daniele Callegari firma una digna realización porque la orquesta suena con colorido y matices y jamás obstaculiza la labor del cantante. El coro, en estas dos ocasiones y en las que siguen, a la altura de lo esperable. Pier Luigi Pizzi ha ido cada vez estilizando sus propuestas sin que el contenido de las obras pierda esencia o claridad expositiva.

Con estas *Vesperi siciliani* de 2010 (723808), lógica continuación de dos trabajos anteriores (Scala, 1989; Busetto, 2002) ofrece una exposición sencilla y directa del drama verdiano que ambienta en una luminosa Sicilia de la época del *Risorgimento*. Mantiene sus constantes de sobriedad en los decorados y elegancia en el vestuario y la siempre algo elemental dirección de actores. Daniela Dessì saca adelante a Elena merced a su larga carrera, sorteando con astucia y pleno conocimiento de sus medios las múltiples trampas

vocales que el compositor tiene a la soprano; Fabio Armiliato (quien prescinde del complicado cantable del acto V, en el que ha de alcanzar el re sobreaugado) se limita a dar a Arrigo, de aparatosa superficialidad, su lado más externo, sonoro; Giacomo Prestia es un Procida poderoso, altisonante, que merecería estar algo más matizado; y Leo Nucci, cual Monforte bien dibujado en su doble vertiente personal y política, es desde luego la presencia más destacada de un equipo, donde los intérpretes de apoyo colaboran dando a la lectura un global clima de dignidad. Cualidad que corrobora la conveniencia, en conjunto, dirección de Massimo Zanetti.

En *Un ballo in maschera* (724208) desde el Regio de Parma de octubre de 2011 Massimo Gasparon retoma una antigua producción de Pier Luigi Samaritani (responsable asimismo de decorados y vestuario) que para nada ha perjudicado el paso del tiempo pese a sus dos décadas de vida. Montaje pues respetuoso con el original verdiano, suficiente de climas y claro en la exposición, con una dirección actuarial discreta. Desde el foso Gianluigi Gelmetti saca jugo a la orquesta y acompaña con fervor a los solistas. El Riccardo (más bien habría que llamarlo Gustavo, ya que Samaritani refleja más la original corte sueca que la apañada de Boston para la censura) resulta muy bien cantado y expresado y la voz corre sin problemas por toda la tesitura pese a algunas notas agudas algo contraídas. Kristin Lewis tiene toda la capacidad vocal y el talante dramático que precisa Amelia, aunque un poco necesitado de mayor rodaje en la parte. Vladimir Stoyanov saca partido de las partes más líri-

cas de Renato con un registro agudo proclive a menudo a perder fuerza y redondez. Serena Gamberoni es un Oscar de manual porque cuenta con los medios justos para el papel. Temperamento generoso pone Elisabetta Fiorillo en una sólida Ulrica, menos potente cuando asciende a las notas agudas donde el *vibrato* descontrolado le ocasiona algún que otro desajuste. Cumplen con holgura Enrico Rinaldo y Antonio Barbagallo (Tom y Samuel respectivamente), así como Filippo Polinelli en Silvano.

También de Parma, de febrero de 2011, de nuevo Gelmetti intenso y directo en el foso, es *La forza del destino* (724408) en la que Stefano Poda, por esta vez, no se deja llevar tanto por su desbordada y onírica imaginación firmando una descarnada descripción de la trama que tiene a favor, por lo menos, el orientar al oyente-vidente por lo que está ocurriendo en escena. Los movimientos de los solistas son los que se pueden asociar a sus respectivos personajes, pero no en los del coro y la comparsaría lastrados por el típico automatismo que suele imponer su responsable quien, como es en él habitual, logra momentos de enorme belleza plástica, aunque no tenga nada que ver con lo que se está escuchando. Dimitra Theodossiou aprovecha las partes de Leonora más proclives a su lucimiento vocal, saliendo adelante en las otras, las más dramáticas, con oficio y buen manejo de los recursos que tiene. Aquiles Machado, voz hermosa de consideración más bien lírica sale adelante con buena voluntad en las partes más onerosas de Don Alvaro, lo mismo que su contrincante baritonal, otra vez

Stoyanov. Los dos cantantes son aliviados del respectivo cometido al cortarles el dúo del “reconocimiento” (*Ne gus-tare m'è dato*), una práctica bastante común cuando la ópera se interpreta en vivo. Mariana Pencheva en una Preziosilla que funciona a los dos niveles el vocal y el escénico, mientras Roberto Scanduzzi, tras veinte años bregando con el papel, pone autoridad y voz en un Guardiano notable. Carlo Lepore saca el necesario partido a Melitone.

Captado en el Comunale de Modena, el *Don Carlo* (724608) de octubre de 2012 ofrece la versión que se conoce, justamente, como “de Modena”, o sea en italiano y con el acto de Fontainebleau. Se trata de una lectura en general modesta, propia de un escenario de provincias con lo que de bueno o menos bueno ello conlleva. Franconi Lee, su realizador escénico, acusa a favor sus orígenes profesionales que fueron con Alberto Fassini quien a su vez aprendió el oficio con el gran Visconti. Sin embargo nada que ver con la concepción de esta ópera hecha por este genio para el Covent Garden londinense. En fin, respeto por el original, alguna que otra buena idea y medios limitados para ponerlas en práctica. Del protagonismo de Mario Malagini se puede disfrutar su hermosísima voz y lamentar que tan poco partido le extraiga. La Elisabetta de Cellia Costea resulta una suma positiva de hermosa voz y canto atento aunque le falte algo de carisma para convencer plenamente. Para disfrutar del Poso de Simone Piazzola (ascendido de categoría tras su Paolo Albani anteriormente comentado) hay que esperar a la escena de la muerte; hasta entonces pasa más bien sin pena ni gloria. Instrumento poderoso el de Giacomo Prestia, un Filippo necesitado de mayor complejidad psicológica. Gracias a su comunicativo temperamento, no tanto a la generosidad de agudos, se puede disfrutar de la Eboli de Alla Pozniak. El correcto Inquisidor de Luciano Montanaro precisaría un colorido instrumental más oscuro para acabar disuadiendo. A destacar el Fraile-Carlo V de Paolo Buttol. Cuidado concepto el de Fabrizio Ventura.

Fernando Fraga

Capriccio

EL LARGO REGRESO DE SCHREKER



Se trata de dos reediciones en Capriccio (distribución Ferysa). Pero de nuevo estamos ante auténticas novedades para nuestro —digamos— mercado. Merecen estos dos registros trato de novedad, sobre todo porque Schreker suele estar ausente de nuestros anaqueles y, desde luego, de nuestros teatros. Una sola excepción en cuanto a teatros: la puesta en escena de una de estas dos óperas, *Der ferne Klang*, en la Maestranza de Sevilla (2006), con muy buen reparto, soberbia batuta de Pedro Halffter (artífice de este *atrevimiento*) y puesta en escena de Peter Mussbach, producción original de la Staatsoper de Berlín. En estos dos álbumes también hay un director responsable y atrevido, también inspirado y enamorado de estos repertorios, el renano Gerd Albrecht. Al menos en uno de estos registros, el de *Der ferne Klang* (2CD Capriccio C 5178), se sigue una edición no completa, no tanto por duración como por el escamoteo de determinadas partes corales simultáneas a los “diálogos” solistas, y también algunas réplicas individuales. ¿Es una edición autorizada en su día por el compositor?

Sí, Franz Schreker regresa. Ahora bien: lleva regresando varias décadas y no acaba de regresar del todo. Como tantos de los que fueron borrados del mundo de la cultura, o simplemente del mundo. Al comienzo de la temporada 2012-2013,

la Ópera de Holanda revivió con todos los honores *Der Schatzgräber*, con Manuela Uhl, Raymond Very, Graham Clark y otros solistas, dirección orquestal de Marc Albrecht y puesta en escena muy elogiada y al parecer muy imaginativa de Ivo van Hove. ¿La veremos en DVD? Lo cierto es que lo de Ámsterdam, lo de Berlín y lo de Sevilla no dejan de ser excepciones. Veremos en el futuro.

El vienés Franz Schreker (nacido en Múnich, 1878-1934) fue uno de los operistas del siglo XX, un postwagneriano con un sentido teatral muy agudo. Como a tantos, la gramática wagneriana le inspiró. Y, como tantos, Wagner le sirvió para seguir su propio camino. Schreker tuvo su época dorada como compositor hace cien años, entre el comienzo de la década de 1910 y los primeros años de la de 1920. El favor del público culminó precisamente con *Der Schatzgräber* (El excavador de tesoros, en traducción literal), compuesta durante los dos últimos años de la gran guerra y estrenada en 1920. Un año después estrenaba como director la versión completa de los *Gurrelieder* de Schoenberg. En esos años compuso la mayoría de sus grandes títulos: *Der ferne Klang* (El sonido lejano, Fráncfort, 1912), *Das Spielwerk und die Prinzessin* (Viena, 1913), *Die Gezeichneten* (Los estigmatizados, Fráncfort, 1918).

Estas dos óperas, que merecerían que nos detuviéramos en ellas, y acaso lo hagamos un día, desbordan sonidos, polifonías, simultaneidades orquesta-coro-solistas, chorros de música. El realismo es para sus tramas lírico-dramáticas una base que no hay que tomarse como esencial, pero son los tiempos del verismo, de Richard Strauss, Puccini, y los del comienzo operístico del joven Korngold.

La estima por Schreker decayó bastante en los años siguientes, a partir de *Irrelohe* (Colonia, 1924). La llegada de los nazis al poder terminó con la obra, el oficio de enseñante y hasta con la vida de este austriaco que creyó que, tras el desastre de 1918, llegaba la unión de Alemania y la pequeña Austria, mucho antes de que la palabra *Anschluss*

adquiriera otro sentido. Lo decimos a menudo: lo llevaron a la muerte en 1934, sin necesidad de matarlo. En 1938 condenaron su obra, la suya y la de muchos otros: fue la exposición de música degenerada de Düsseldorf. Esa condena se prolongó con la conspiración de silencio de los tiempos de la vanguardia posbélica. Y hasta los años setenta no se supo apenas nada de la obra operística de Schreker (recuperación de *Los estigmatizados*: hay testimonio audio, en Orfeo), y de su obra vocal y orquestal, muy importante como base o tal vez como consecuencia. Y una obra de la importancia de *Der Schatzgräber*, gran éxito en su tiempo, no mereció una puesta en escena hasta 1989, precisamente la de Hamburgo que dio lugar al registro que reseñamos (2CD Capriccio C 5175).

Son repartos adecuados y algunos nombres son de muy alto nivel, lástima que no podamos permitirnos el detalle: al ser reediciones, nos atenemos a la información y a recomendar al aficionado que no se pierda estos discos de alta calidad y muy buen precio. Albrecht llevaba a cabo hace dos décadas y media dos de sus excursiones como excavador de tesoros en busca de lejanos sonidos. Los tesoros no estaban demasiados escondidos. La lejanía no era excesiva. Por el camino, se había perdido mucha esperanza. Pero hay que darle las gracias a él y a los que, como en la serie *Entartete Musik* de Decca (ruinosa para Decca, ay), rescataron estas músicas que el nazismo y la vanguardia se empeñaron en enterrar. Cien años, ya lo ven, no son nada.

Excelente reedición, oportunidad para aficionados (ahora, sí). En reseña aparte damos cuenta de otra reedición-novedad de Capriccio: *Notre Dame*, de Franz Schmidt. Con portadas igual de horteras se anuncian más reediciones importantes: *Der Kreidekreis* (Zemlinsky), *Der Trompeter von Säckingen* (Essler) y la de la ópera que *atormentó* la juventud del buen Wagner, *Der Vampyr* (Marschner). Acaso lleguen un día por estos pagos.

Santiago Martín Bermúdez

Edición Verdi de Universal

TUTTO VERDI



Julio Cortázar venía a decir que los aniversarios eran las grandes puertas de la estupidez. Ajenos a esta consideración, con motivo del 200 aniversario del nacimiento de Giuseppe Verdi, Universal pone en nuestras manos una caja gigante que contiene sus obras completas (75 CD Decca 478 4916). Pero Verdi no es un artista olvidado; ni siquiera preterido; no necesita de esos dispendios para ganar visibilidad. Cabe pensar que la oportunidad del álbum la dictan razones del todo comerciales, lo que no impide que en él haya también, además de mucha, buena tela que cortar.

De hecho, la edición comienza con una versión de referencia: el *Oberto* que rubrican Ramey, Guleghina y Urmana, secundados por un Marriner eficaz y, dado el título, sorprendente. La obra, muy grata, es aún bastante convencional, un claro vehículo para las comparaciones impecables, a cual mejor, de los citados. Ramey actúa como *primus inter pares* cantando un rol difícil sin una sola piedra en el camino; Guleghina y Urmana, bellas voces, son dos cañones dulces, capaces por ello de matizar. Para Verdi se iniciaba lo que él mismo llamó su época de galeras, una travesía de 13 títulos operísticos. Los más bellos para el firmante son acaso *Ernani* y *Macbeth*, y la primera tiene la baza de un Pavarotti generoso, de voz lírica y limpia: una perla; en cambio, la gran Sutherland, entre tocada y hundida, fue el motivo más que probable del retraso comercial de esta edición. En cuanto a *Macbeth*, volvemos

al ámbito de la referencia absoluta. Un Abbado supremo, frente a coro y orquesta de la Scala (como ocurrirá luego en *Boccanegra*) tiende una red sutil que envuelve y potencia a los intérpretes y a sus frescas voces. En el caso de Cappuccilli disfrutamos de una voz bella y gigantesca saliendo del cuerpo de un *uomo piccolo*, enfrentada a arduas tesituras y con variedad de colores y tonos; Verrett brinda un fraseo portentoso, servido por un material asopranado y firme. Excelso Domingo en *Ab, la paterna mano!*

Tras los improbables frutos juveniles de Verdi, *Luisa Miller* o *Stiffelio* son ya obras de transición, menos primarias, con más enjundia. La primera posee ya una obertura de interés. En la obra, un adecuado Pavarotti vuelve a brillar, aunque su voz en estudio suela tener menos pujanza que en vivo. Caballé fía mucho en sus maneras canoras, tan dulces como la ambrosía. Milnes (el lunar, salvo algún agudo valiente), se arrastra en un submundo vocal, con muchos sonidos atrás, al contrario de Gaiotti, que hace valer su impecable técnica de respiración para ligar frases luengas y valiosas.

Y de pronto el milagro: cambian los biorritmos verdianos y de una tacada aparecen *Rigoletto*, *Trovador* y *Traviata*, un salto cualitativo, con personajes cercanos. El *Trovador*, que tiene más melodías que *Sadko*, lo dirige Giulini con gran fineza y también con alguna exasperante lentitud. Con prestancia a ratos, Domingo carece aquí de la frescura de *Macbeth*; pero es un Manrico de verdad, aunque poblado de sonidos apretados o reforza-

dos. Plowright cuaja una Leonora contenida, de atractiva voz, si bien su agudo presenta limitaciones. Zancanaro, como es habitual en él, posee una línea bastante valorable. *Traviata* tiene como baza principal la elegante dirección de Carlos Kleiber, quien posee una potente lente óptica que le permite ver lo que no otros no advierten y extraer interés musical del mismísimo *Coro de los toreros*; asombroso el prelude del IV acto. Ileana Cotrubas rebasa su difícil prueba: si admitimos que es dueña de una voz frágil y peculiar no importará mucho que en el último acto, por ejemplo, esté algo falta de carne. Domingo es un Alfredo apasionado y de voz bella, aunque tenga algunas aperturas y cuele unos pocos falsetes por *piani*. Algo aplinado Milnes.

Es estimulante que el álbum incluya *La forza del destino* en la versión original de San Petersburgo, con algunas diferencias de relieve frente a la revisión de Milán. Aunque enjundiosa, *La forza* dista de ser una obra perfecta, pero la belleza es también un conjunto de imperfecciones armónicas, y por momentos la obra brilla como pocas. Dirige Gergiev, con la brillantez habitual pero menos *scatenato* que otras veces. Esta versión tiene un cantante no famosísimo por el que siento cariño: Gegan Grigorian. El tenor tiene una voz extraña, que cabría reputar incluso de fea, pero los agudos son valientes y colocados y se desempeña bien en los ornamentos. Parece un intérprete de otra época. El barítono Nikolai Putilin, de voz grata y no muy grande en teatro, se vale de un *legato* un tanto *sui generis* y una emisión *indietro*. Gorchakova, Leonora bastante impersonal y falta de músculo, defrauda.

Pasemos de puntillas sobre el *Don Carlo* de Solti y la *Aida* de Karajan, que no pueden faltar en ninguna buena colección: en ambas imparte su lección el cate-drático verdiano Carlo Bergonzi. La única pega, referi-

da sólo al *Don Carlo*, es que Tebaldi, como la princesa de Rubén Darío, ha perdido el color. *Otello* es una ópera de magistral orquestación y dinámicas asombrosas, con *ppp* que apenas oiría un murciélago y *fff* cuyo estrépito, de puro ensordecedor, evoca a las troneras de un billar americano. Domingo, el viejo zorro, siempre es un Otello notable, aunque sin duda el retrato es de hora tardía, frente a otras incursiones con Kleiber y Levine. Sin embargo, tras un flojo *Esultate!* muestra en todo momento que le tiene muy cogidas las hechuras a este gran papel. Adecuada Desdémona, Studer está dotada de una voz redonda y maleable, manejada con gusto, que durante años la hizo correr muy adelantada, pero la mató el estajanovismo. Leiferkus entiende el sentido de sus difíciles diálogos (o monólogos), pero es un intérprete perruno, con un material feo sin paliativos. Chung brilla sobre todo en los acompañamientos.

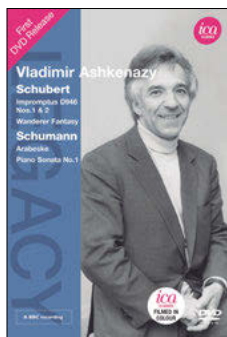
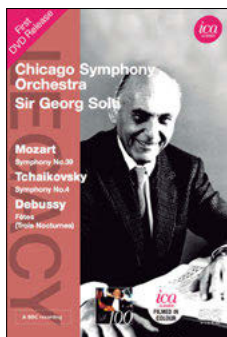
Falstaff, verso suelto de la obra verdiana, es una gran patada en la retambufa del panzudo sir John por sus antagonistas. En Giulini es palpable el amor por la ópera, que desgrana con portentosa vivacidad rítmica, y cuyo lujo instrumental, presente en cada palmo de la misma, corre parejo con el que su autor la decorara. Renato Bruson es un Falstaff de vis seria, más que cómica, aunque tenga frases inesperadas. El gran barítono, que canta siempre dentro de la legalidad, exhibe un recitado melódico que no necesita ser truculento, porque tiene una rica paleta de colores. Como Quickly, en Valentini-Terrani, de instrumento algo indefinido, domina la elegancia sobre la malicia.

Completen la propuesta otros géneros, servidos casi siempre con plenitud de medios, como ocurre en especial con el *Réquiem* de Solti, o con el *Cuarteto de cuerda* a cargo del Cuarteto Italiano, en la mejor versión que he escuchado de la obra. Ésta y otras reviven a un autor inmune al olvido.

J. Martín de Sagarmínaga

ICA

AYER Y HOY



De los seis documentos de ICA Classics (distribuidor: Ferysa) que llegan a nuestra redacción, dos DVDs y dos CDs son de artistas ya fallecidos (Solti, Rostropovich, Karajan y Benedetti-Michelangelo), otro es de un pianista-director de procveta y respetable edad (76), un clásico por sus múltiples grabaciones y conciertos por todo el mundo (Ashkenazy), mientras que el último lo protagoniza Ingrid Jacoby, una pianista desconocida para el firmante de la que no sabemos ni edad ni lugar de nacimiento, si bien su aspecto atractivo en la portada del disco nos lleva a pensar en una madura juventud aunque su carrera y su discografía, al decir de su biografía en el libreto, han sido hasta ahora muy amplias y completas. Comentamos todos estos documentos en las líneas que siguen.

Solti y la Sinfónica de Chicago ofrecieron este concierto filmado por la BBC en el Royal Festival Hall de Londres el 2 de febrero de 1985 con un muy convencional programa: *Sinfonía n.º 39* de Mozart, *Cuarta* de Chaikovski y el segundo de los *Nocturnos* de Debussy de propina (ICAD 5100). Mozart nos resulta impecablemente tocado y algo (bastante) aséptico, mientras que Chaikovski tiene en la orquesta norteamericana un vehículo importante, aunque algunos pasajes de la obra (último movimiento) nos resulten en esta versión algo vulgares y ramplones, nada de los grandes traductores de esta obra (Mravinski, Szell, Celibidache, Klemperer y Rozhdestvenski por citar unos pocos). En conjunto, de todas formas, un brillante y atractivo concierto recomendable sobre todo para los que empiecen a escuchar música y no tengan

oportunidad de ver y oír a grandes orquestas.

Rostropovich aparece en el siguiente DVD con dos obras de Chaikovski (*Variaciones sobre un tema rococó* y *Pezzo capriccioso*) acompañado en ambas por la Orquesta de Cámara Inglesa y Benjamin Britten, quien dirige también otra pieza de Chaikovski, la obertura fantasía de *Romeo y Julieta*. Las tres obras fueron filmadas en el Festival de Aldeburgh el 16 de junio de 1968 (ICAD 5025). Impresionante Rostropovich, con un sonido cálido e intensísimo que va como anillo al dedo a las obras de Piotr Ilich, aunque éstas, como tales, no sean de lo mejor del catálogo chaikovskiano. Britten se muestra competente y entregado, lo mismo que en la obertura. Como bonus, fragmentos de *Gloriana* dirigidos por el propio autor con la colaboración de Peter Pears, a juicio del firmante, casi lo mejor del DVD sin poner en tela de juicio el violonchelo mágico de Rostropovich.

Ashkenazy interpreta a Schubert y Schumann en un recital filmado por la BBC en el Studio A de Glasgow, con público invitado asistente, el 22 de junio de 1987, o sea, cuando el pianista tenía 50 años (ICAD 5101). En la primera parte, los dos primeros *Impromptus* D. 946 y la *Fantasia "Wanderer"*, impecables desde el punto de vista técnico y con una sonoridad algo lisztiana, lejos, desde luego, de los grandes intérpretes schubertianos (desde Fischer hasta Pires pasando por Brendel e incluso por el propio Ashkenazy en otras ocasiones, hay un enorme campo donde elegir preferible a éste). Schumann, sin embargo, *Arabesca* y *Sonata n.º 1*,

está excelentemente tocado, intenso, apasionado, matizado e idiomático, una de las grandes aportaciones de este pianista. Filmación adecuada y sonido sin especial relevancia.

Karajan y la Filarmonía de Viena son los protagonistas del siguiente CD que recoge un concierto grabado por la BBC el 6 de abril de 1962 en el Royal Festival Hall (2 CD ICAC 5102). Las obras: *Júpiter* de Mozart y *Séptima* de Bruckner. El problema de este concierto es que los ingenieros de la BBC no estaban hechos al peculiar sonido de este director, y todo se oye confuso y embarullado. Dudo mucho que Karajan hubiese dado su consentimiento para publicar este concierto, en el

tramos en la cumbre de sus posibilidades artísticas y técnicas, con un sonido límpido y cristalino especialmente indicado para estas obras. El equilibrio entre piano y orquesta es perfecto y la toma está hecha en un aceptable sonido monofónico de radio propio de los años cincuenta. Como Lipati, como Haskil, los conciertos de Michelangelo no hay que perderselos por nada del mundo. Prueben con estos dos y se convencerán.

Ingrid Jacoby interpreta en primer lugar un sobresaliente *Emperador* acompañada por la Sinfonía Varsovia dirigida por Jacek Kaspszyk en un concierto celebrado el 20 y 21 de noviembre de 2012 en el Estudio Lutoslawski de la Radio Polaca, con articulación clara, fraseo elocuente y sana expresividad, una excelente versión a veces con matices algo chopinianos, pero que se escucha



que, además, hay desajustes y errores de bulto impropios de esta orquesta y este director. Bruckner está mejor, si bien en su línea tendente a uniformizar los *tempi* y con una línea algo alambicada. En fin, no es de lo mejor de Karajan, incluso diríamos que la *Júpiter* es la peor que conocemos de las cuatro o cinco que tiene grabadas. Sonido muy deficiente. Sólo para incondicionales.

Benedetti-Michelangelo interpreta dos conciertos de Mozart en el Festival de Ludwigsburg el 11 de julio de 1956, los n.ºs 15 y 20 en una grabación de la Radio de Stuttgart con la orquesta de la emisora dirigida por Antoine Bavier (ICAC 5103) —ya es sabido que si no podía hacer música con sus directores favoritos (Celibidache, Giulini), Michelangelo prefería colaborar con maestros prácticamente desconocidos, siempre sumisos con las exigencias del pianista y siempre dispuestos a aceptar y seguir todas sus indicaciones. En este registro nos lo encon-

con agrado y placer de principio a fin. El acompañamiento es acertado, la grabación muy clara y contrastada y en conjunto no hay ningún reproche para nadie. El resto de este disco, enteramente dedicado a Beethoven, son piezas para piano solo: 5 *Variaciones sobre Rule, Britannia, Andante favori*, 7 *Variaciones sobre God Save the King* y *Bagatelas, op. 119*, irreprochable en cualquier aspecto a considerar, destacando especialmente la recreación de las piezas *Op. 119*, hechas son ejemplares plenitud e inteligencia. Grabaciones excelentes en todos los casos (ICAC 5104).

En resumen, ya han visto que no siempre cualquier tiempo pasado fue mejor. De este lanzamiento, los Mozart de ayer de Benedetti-Michelangelo y los Beethoven de hoy de Ingrid Jacoby (habría que añadir también el Schumann de Ashkenazy), son los registros más acertados. Del resto, léase lo que antecede.

Enrique Pérez Adrián

schetzo 53

DISCOS

CRÍTICAS de la A a la Z

BACH:

Suites para violonchelo solo n.ºs 1-3 BWV 1007-1009. HOPKINSON SMITH, tiorba.
NAÏVE E 8937 (Sémele). 2012. 65'.
DDD. **PN**



Las transcripciones, sin las cuales la supervivencia de los instrumentos de cuerdas pulgadas habría sido por supuesto imposible, plantean inevitablemente al intérprete el dilema del doble autor: ¿a quién otorgar la primacía, al del original o al del arreglo? Y en todo caso habrá que tener además en cuenta las peculiaridades del instrumento de llegada, en principio respetadas por el arreglista. En la carpeta de este disco, el estadounidense Hopkinson Smith afirma haber encontrado la solución al problema con la elección de “un tipo de tiorbo inventado y desarrollado por Sylvius Weiss en los años 1720” para las tres primeras de las *Suites para violonchelo solo* de Bach.

Decidan lo que decidan los musicólogos sobre las razones aportadas, los resultados artísticos son sumamente atractivos. La mayor diferencia con respecto al violonchelo en cuanto a color sonoro entre los registros grave y agudo enriquece en efecto el contraste entre las líneas principales y acompañantes, hace más explícitas las secuencias armónicas y permite mantener mejor la tensión del discurso en las suspensiones.

Con el mismo programa, el español Juan Carlos Rivera al chitarrone (véase SCHERZO, n.º 139) suena más cálido en lo que se refiere tanto a los timbres como al fraseo, mientras que Smith adopta un enfoque más imparcial, objetivo, y parece preferir que la música se defienda por sí misma. En las *Suites BWV 1007, 1008 y 1010*, en cambio, la brillantez cromática

que aporta el laúd del japonés Toyohiko Satoh (véase SCHERZO, n.º 172) no encuentra una imaginación interpretativa del mismo nivel. Para la integral del ciclo original, la guitarra del alemán Andreas van Wangenheim (véase SCHERZO, n.º 142) sigue siendo una opción muy recomendable... salvo, naturalmente, que Smith, con el instrumento o los instrumentos que él considere oportunos, decida completar la serie.

Alfredo Brotons Muñoz

BACH:

Partitas para clave BWV 825-830. TON KOOPMAN, clave.
2 CD CHALLENGE CC72574 (Sémele).
2011. 145'. DDD. **PN**



A sus casi setenta años de edad, Ton Koopman ha llevado por fin a cabo una de las grabaciones que desde hacía más tiempo y cada vez más intensamente se echaba de menos en la discografía bachiana. A estas alturas, naturalmente, el clavecinista holandés está en condiciones de verter en estas seis joyas de la música universal toda la sabiduría acumulada en tan dilatada, variada y provechosa carrera. Lo primero que llama la atención es la constatación de que esa larga experiencia no provoca una actitud intrusista más allá del puñado de detalles que sorprenderán a los muy versados en la materia pero que desconozcan las recientes novedades filológicas de las que su descubridor Christoph Wolff da cuenta en la carpeta. No significa esto, ni mucho menos, una apuesta por la fría objetividad mecánica. Bien al contrario, ni los dedos ni el espíritu de Koopman contradicen nunca la letra de las partituras; sin embargo, la personalidad del intérprete dia-

loga con la del autor en un plano de respeto pero también de igualdad desde la autoridad nada exhibicionista que sólo el conocimiento profundo puede conferir. El ejemplo más palmario de este enfoque a la vez fiel y libre seguramente se halla en el arranque de la *Tocatta* con que se inicia la *BWV 830* (disco I, pista 13), donde los dos primeros compases se frasean de modos tan diferentes como coherentes en lo que bien podría considerarse una de las mayores aproximaciones a lo que podría haber sido un recitativo operístico si Bach hubiera alguna vez cultivado ese género. Por lo demás, nada se echa aquí de menos ni en cuanto bravura ni en cuanto a generosidad sonora, y el sentido del ritmo exacto se acompaña de una sutil flexibilidad en el fraseo y una transparencia articuladora que ni en la Obertura de la *BWV 828* (II, 9) ni en ningún otro caso hace que se pierda de vista la línea melódica principal ni provoca la más mínima confusión entre las voces en contrapunto. Los movimientos lentos, particularmente las alemandes, pueden ser expresivos sin incurrir en sensiblería. Por otro lado, todas las ornamentaciones son juiciosas, esto es, no toman el rábano por las hojas, la forma por el contenido, y oportunas con respecto a su fin. Un álbum, pues, que mantiene constante la atención sin sorpresas inesperadas ni soluciones rutinarias, que hará las delicias tanto de los expertos como de los recién llegados.

Alfredo Brotons Muñoz

BEETHOVEN:**Canciones completas.**

CONSTANTIN GRAF VON WALDERDORFF, barítono; HEIDI BRUNNER, mezzosoprano; KRISTIN OKERLUND, piano. CORO GUSTAV MAHLER DE VIENA.
5 CD THOROFON CTH 26015. 2012.
381'. 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
- D** 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 €



Este álbum surge con el propósito de agrupar todos los Lieder para voz y piano salidos de la mano de Beethoven. El esfuerzo es exhaustivo y coherente, pues incluye también todas las versiones revisadas de cada Lied (generalmente dos, a veces incluso tres). El único problema que esto trae consigo para el oyente menos apasionado por el rigor filológico es la sensación de eterno retorno, el “¿no he oído esto antes?”, sobre todo cuando las diferencias musicales no son muy acusadas. Siendo una grabación confiada a dos cantantes, quizá podrían haber realizado una cada uno cuando se trata de dos versiones.

No todas las piezas nos muestran la capacidad imaginativa del Beethoven de las grandes sonatas para piano —siendo la excepción el extraordinario ciclo *An die ferne Geliebte*, incluido en el cuarto CD—, pues el compositor se revela en la composición de Lieder más como un continuador de la tradición clásica que como el primer romántico, honor que quedaría reservado a Franz Schubert. Lo vemos en títulos como *Neue Liebe, neues Leben*, donde se echa de menos un poco más de imaginación al interpretar un acompañamiento ya de por sí demasiado repetitivo.

Los mejores momentos los encontramos en boca del Gustav Mahler Chor de Viena, vivaz e inspirado en títulos como *Der Floh* y *Kriegslied der Österreicher*. Heidi Brunner, amable mezzosoprano con un concepto un tanto amplio del vibrato expresivo, luce en piezas con contrastes, como puede ser el *Kennst du das Land*, de Goethe. Constantin Graf von Walderdorff es un barítono con una colocación un tanto caída, lo que se traduce en un agudo bastante blanco. Esa es la razón de que le suenen mejor piezas más graves, como *In questa tomba oscura*, que *Adelaide*, por ejemplo. También resultan convincentes las arietas bufas, como las agrupadas bajo el título general *L'amante impaziente*. Kristin Okerlund, la pianista e inspiradora de esta magna recopilación, disfruta más con las fórmulas mejor escritas para el piano, como el bonito comienzo de *Odi l'aura que dolce sospira* (interpretada a dúo por los dos cantantes).

Elisa Rapado Jambrina

Robin Ticciati

EL NUEVO BERLIOZ INGLÉS



BERLIOZ: Las noches de estío.

Romeo y Julieta

(escena de amor). La muerte

de Cleopatra. KAREN CARGILL, mezzosoprano. ORQUESTA DE CÁMARA ESCOCESA. Director: ROBIN TICCIAI.

LINN CDK 421. 2013. 65'. DDD. PN

Hay aspectos del arte directorial británico que pasan de generación en generación y quizá uno de los ejemplos más claros sea la fascinación de tantos maestros ingleses por la música de Berlioz. El referente que todos tenemos en mente es el recientemente desaparecido sir Colin Davis, pero antes que él destacaron con Berlioz en el atril sir Adrian Boult, sir John Barbirolli o especialmente sir Thomas Beecham; y hasta el padre de la tradición directorial británica, sir Henry Wood, fue el responsable de difundir en el Reino Unido algunas de las partituras del compositor francés. También los directores historicistas han adoptado a Berlioz, pensemos en sir John Eliot Gardiner o en sir Roger Norrington, e incluso los más híbridos, como sir Simon Rattle, no han dejado de cosechar éxitos cultivando a Berlioz con y sin instrumentos de época. El joven (todavía sin el título de “sir”) Robin Ticciati (1983) encaja como un guante en esta tradición y las grabaciones que está realizando para Linn Records confirman la existencia de otra generación de grandes berliozanos ingleses: en 2011 realizó un brillante regis-

tro de la *Symphonie fantastique*, ahora sigue con una sensacional versión de *Les nuits d'été* combinada con un fragmento de *Romeo et Juliette* y la cantata *La mort de Cléopâtre* y está a punto de aparecer otro disco más centrado en *L'enfance du Christ*. La clave del Berlioz de Ticciati reside, tal como aclaré en el verano de 2012 dentro del nº 276 de esta revista (pp. 62-63), en disponer de una excepcional orquesta de cámara, como la Scottish Chamber Orchestra (SCO) de la que es titular desde 2009; una formación que combina instrumentos modernos con algún viento de época en una plantilla reducida a 64 integrantes, es decir, treinta menos del mínimo establecido por el propio compositor francés para su *Symphonie fantastique*. El resultado es un Berlioz con menos ropaje sinfónico, con menor vibrato y una entonación más natural, lo que permite alcanzar mayores sutilezas tímbricas y donde tanto el equilibrio como la nitidez de raigambre historicista invitan a repensar su música. Un ejemplo de este nuevo Berlioz veraniego, perfumado y colorista que cultiva Ticciati con la SCO es el acompañamiento en *Le spectre de la rose* del ciclo sobre poemas de Gautier orquestado en 1856 donde prepara el ambiente ideal para la entrada de la solista, la envuelve y dialoga con ella, subraya sus momentos gozosos o intimistas, construye un puente para que ascienda al paraíso o



facilita que la descripción de su tumba nos conmueva hasta las lágrimas. Y es que estamos ante un director que ha comprendido a la perfección ese punto medio entre la ópera, el oratorio y la sinfonía que tiene toda la obra orquestal del compositor francés, tal como demuestra en su enfoque intenso y dramático de la cantata que Berlioz escribió en 1829 para concurrir por tercera vez al Prix de Rome. De todas formas, de poco valdría este preciosismo o contundencia en el acompañamiento sin una voz con la belleza, modulación, tamaño y espesura de la mezzosoprano escocesa Karen Cargill. La toma sonora de este SACD tiene el sello de calidad que caracteriza a Philip Hoobs en Linn y quizá el único pero que podría ponerse es no haber incluido otro disco más para disfrutar completa de la sinfonía dramática *Romeo et Juliette* y no tan sólo de su *Scène d'amour* sin coro; en todo caso, y aunque sepa a poco, estamos ante una verdadera *delicatessen* musical.

Pablo L. Rodríguez

CHABRIER:

Música orquestal. ORQUESTA DE LA SUISSE ROMANDE. Director: NEEME JÄRVI.

CHANDOS CHSA 5122. 2012 79'.

DDD. PN



Para ampliar, más si cabe, su inmensa discografía, Neeme Järvi, al frente de la Orquesta de la Suisse Romande, de la que es director artístico y musical, nos trae este conjunto de obras de carácter sencillo, nada enrevesado, en un cóctel que mezcla lo romántico y divertido con lo apasionado y melancólico a partes iguales, que poseen un len-

gua y estilo en la orquestación propios e innovadores para la época, si bien ha de comprenderse, como es lógico, que Wagner estaba rompiendo todos los moldes en lo que a esto se refiere, y que, aunque fresco y jovial, el de Chabrier poco tenía que decir al respecto.

No son frecuentes las antologías de música orquestal de Emmanuel Chabrier, y casi todos los directores se ciñen a su obra más conocida, *España*, de la que existen numerosas versiones importantes (desde Beecham hasta Argenta, pasando por Karajan, Bernstein y Markevich, las hay para todos los gustos). Pero el resto del repertorio orquestal del compositor francés es bastante desconocido (algún

director de ahora como Gardiner ha grabado algún disco con una selección), de ahí que el que hoy nos ocupa tenga cierto interés por dar a conocer obras poco frecuentadas de su discografía como pudieran ser un par de movimientos pertenecientes a su ópera cómica *Le roi malgré lui* (Rey a su pesar) o tres de *L'étoile* (La estrella), ópera bufa que, según cuentan, dejó horrorizada a la pequeña y modesta orquesta del Théâtre des Bouffes Parisiens ante la dificultad de la obra, mucho más sofisticada que cualquier otra cosa que Offenbach compusiera para el pequeño teatro del bulevar.

Además, y como no podía ser de otra manera, aparece la ya mencionada *España* que,

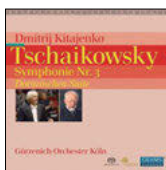
quizá por ser la más conocida o tan sólo por haber sido grabada por tantos y tan buenos directores, peca de falta de la gracia y el salero tan necesarios en ella y a los que sí se hace justicia en otras numerosas grabaciones. Aun así, buen álbum para acercarse a ese universo desconocido que es la música de Chabrier y que tanto influyó en compositores de la talla de Poulenc.

Guillermo Pérez de Juan

CHAIKOVSKI:

Sinfonía n.º 3. Suite de La bella durmiente. ORQUESTA GÜRZENICH DE COLONIA. Director: DIMITRI KITAIENKO.

KITAIENKO. OEHMS OC670. 2013. 68'. DDD. **PN**



En su estreno en Inglaterra, en 1899, fue a p o d a d a como “la Polaca” por el uso recurrente de ritmos que nos recuerdan a una polonesa destacados en el último movimiento. Parece correcto señalar este apodo como poco adecuado, ya que, en realidad, la polonesa fue adoptada como código musical por la Rusia zarista y, por extensión, por el imperialismo ruso y no como pensaban los oyentes occidentales, condicionados por el uso que hizo Chopin de la polonesa, como símbolo de la independencia polaca frente a la opresión rusa.

Al frente de la Orquesta Gürzenich de Colonia, de la cual es director honorífico desde 2009 (puesto que hasta entonces sólo ostentaba el gran Günter Wand), Dimitri Kitaienko nos va paseando por los cinco movimientos de esta *Tercera Sinfonía* con una versión demasiado literal (con lo bueno y sobre todo malo que eso conlleva), ligeramente intrascendente y con poca originalidad (menos aún de la que la propia obra tiene) aunque destacable por la calidez sonora de la orquesta, que parece estar esperando como un león dormido a que la batuta le dé la fuerza, brío y vigor necesarios para los movimientos extremos y un toque sutil y delicado para los centrales.

Aunque dista mucho de las mejores interpretaciones que de ella se hicieron (Markevich con la Sinfónica de Londres, Karajan con la Filarmónica de Berlín o Maazel con la Filarmónica de Viena por citar algunas) es un buen punto para acercarse a

Gerd Schaller

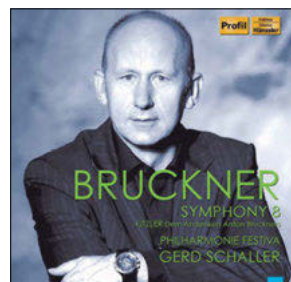
SIN COMPETENCIA

BRUCKNER: Sinfonía n.º 8. KITZLER: Dem Andenken

Anton Bruckner. PHILHARMONIE FESTIVA. Director: GERD SCHALLER. 2 CD PROFIL PH 13027 (Gaudisc). 2012. 99'. DDD. **PN**

Gerd Schaller se halla ya cerca de culminar su alternativa integral bruckneriana. Hasta el día de hoy hemos podido conocer sus aproximaciones a la *Primera*, la *Segunda*, la *Tercera* (las tres en sus ediciones originales, preparadas por William Carragan), la *Cuarta* (Nowak, quizá la versión más floja del ciclo), la *Séptima* (Nowak) y la *Novena* (Carragan, edición que incluye el Finale reconstruido). Hoy cae en nuestras manos la *Octava*, que Schaller afronta en la muy interesante redacción del mencionado Carragan. El musicólogo norteamericano aporta sustanciosas “novedades” a lo ya conocido, teniendo en cuenta las correcciones del compositor introducidas a lápiz después de que Hermann Levi se negara a dirigir el estreno a finales de 1887. En el caso del inaugural Allegro moderato, las más notables son —además de las llamativas diferencias en la orquestación— la distinta planificación de la introducción y un

pasaje completamente nuevo, de 41 compases, situado en el desarrollo. El Scherzo también incorpora correcciones armónicas de la mencionada revisión. Para el tercer tiempo, Carragan recupera el hermosísimo Adagio de la denominada “versión intermedia” de 1888, que ya fuera editado en 2004 por Dermot Gault y Takanobu Kawasaki. Hay numerosas diferencias con respecto a la redacción habitual, de mayo de 1889, pero la más destacable es, sin duda, la que podemos hallar en el clímax de la sección E (con el sorprendente coral de las cuatro trompas solas situado 6 compases antes de la irrupción de los platillos). En el Finale, por último, llaman la atención los cambios al final de la exposición del segundo tema y en la recapitulación del primer tema. Gerd Schaller nos brinda una versión muy musical, ferviente, concentrada, de tensiones consistentes y muy bella factura tímbrica, la primera que recoge el disco de esta nueva edición de la *Octava* bruckneriana. Como podemos comprobar gracias a la presente integral, el director alemán va creciendo artísticamente disco a disco. Lo mismo puede decirse de la



Philharmonie Festiva (formada por componentes de la Filarmónica de Múnich, la Sinfónica de la Radio Bávara y la Orquesta de la Ópera Estatal müniquense), agrupación cuya prestación es verdaderamente brillante en esta grabación efectuada en vivo (sin aplausos) de julio 2012. Schaller ofrece una propina curiosa: la reiterativa *Música fúnebre en memoria de Anton Bruckner* que presumiblemente compuso Otto Kitzler hijo en el décimo aniversario del fallecimiento del de Ansfelden y que, también al parecer, orquestó Otto Kitzler padre (faena esta última perdida, razón por la cual el director ha preparado su propia orquestación a partir de la reducción para piano a cuatro manos de la pieza).

Jesús Trujillo Sevilla

esta obra, bastante desconocida y apartada del mercado discográfico, como es lógico por otra parte, en favor de sus tres hermanas mayores.

Completa el disco la Suite de la *Bella durmiente*, siempre agradable a oídos de cualquier oyente y que parece estar bastante más despierta que la sinfonía a la que, cariñosamente y sin malicia apodaremos *La Polaca durmiente*.

Guillermo Pérez de Juan

HAENDEL:

Concerti grossi op. 6.

COMBATTIMENTO CONSORT AMSTERDAM. Director: JAN WILLEM DE VRIEND.

3 CD CHALLENGE CC72570 (Sémele). 2011. 154'. DDD. **PN**



Escritos en un solo mes a principios del otoño de 1739 y publicados en 1740, los

doce *Concerti grossi op. 6* de Haendel forman sin duda la más importante colección de música orquestal del compositor. Las grabaciones de estas obras son numerosas, y entre todas ellas sobresale de forma muy especial la que Il Giardino Armonico hizo en 2008 en Valladolid para el sello L'Oiseau-Lyre. Este nuevo registro, publicado por Challenge, tiene como protagonista al Combattimento Consort Amsterdam, uno de los más prestigiosos conjuntos del mundo entre los que se acercan al Barroco con instrumental moderno. Su visión se sitúa en cualquier caso muy cercana a la de los grupos historicistas más audaces. Nada que ver por supuesto con las antiguas interpretaciones camerísticas de I Musici o de Mariner. Incluso interpretaciones canónicas entre las *históricas* como las de Pinnock o Hogwood suenan hoy algo avejentadas al lado de la contundencia de los acentos, la agilidad de las articulaciones, la rapidez de los *tempi* y la fuerza de los

contrastes de estas interpretaciones brillantes y claras. De Vriend no llega al extremo de utilizar un bajo continuo específico para el concierto como hace Il Giardino Armonico, pero también incorpora los oboes potestativos a los conciertos n.ºs 1, 2, 5 y 6. Su continuo es en cualquier caso variado y sugerente, alterna órgano con clave en el teclado, incluye chitarrone y añade dos fagotes en las piezas con oboes. La sonoridad del conjunto es expansiva, limpia, directa, muy marcado el carácter francés cuando corresponde, como en el n.º 10 casi entero, sin el dramatismo extremo que en su tiempo consiguió Harnoncourt o recientemente Il Giardino Armonico y Richard Egarr, pero con la suficiente garra y la chispa que hace de estas unas versiones muy seductoras, salvo para los acérrimos defensores de las cuerdas de tripa en cualquier situación y condición, claro está.

Pablo J. Vayón

HAENDEL:

Giove in Argo HWV A14. ANN HALLENBERG (Iside), KARINA GAUVIN (Calisto), ANICIO ZORZI GIUTINIANI (Arete) VITO PRIANTE (Erasto), THEODORA BAKA (Diana), JOHANNES WEISSER (Licaone). IL COMPLESSO BAROCCO. Director: ALAN CURTIS. 3 CD VIRGIN 50999 72311622 (EMI). 2010. 157'. DDD. **PN**



Es *Giove in Argo* (Júpiter en Argos) un *pasticcio* que sólo subió al escenario del Haymarket

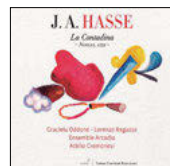
dos días: el 1 y el 5 de mayo de 1739. El libreto es una pastoral de Antonio Maria Lucchini que adapta el de Loti que Haendel había conocido en Dresde veinte años antes, a su vez basado en Ovidio. El gran esfuerzo crítico con que, según él mismo cuenta en la carpeta, John H. Roberts ha reconstruido la partitura ha arrojado un fruto sin duda sabroso. Aunque ni los doce números tomados de otras tantas obras anteriores ni los doce compuestos *ex novo* aumentan en nada la gloria del compositor, siendo casi toda la música suya (sólo se cuentan dos excepciones, de Francesco Araja) el placer de la escucha está garantizado. Alan Curtis y su Complesso Barocco estrenaron esta reconstrucción en Alemania en 2007. La grabación se llevó a cabo, en Italia, en 2010, el mismo año en que, con idéntico jovencísimo reparto, llegó a La Coruña para obtener un gran éxito compartido por Julio Andrade Malde (véase SCHERZO n° 255, pág. 22). La versión es, efectivamente, de extraordinario nivel medio, con apenas alguna intervención de Diana (disco I, pista 8) no tan entonada y bella. Estando muy correctos todos los personajes masculinos, los momentos más memorables se los reparten los otros dos femeninos. En sus recitativos de presentación y aria subsiguiente (I, 10-12), Ann Hallenberg deja de inmediato consciencia de que nos hallamos ante una mezzosoprano importante por la redondez de un timbre redondo y bello sin ser particularmente claro ni oscuro. La soprano Karina Gauvin, de color muy natural pero con un "grano" en el registro inferior que no a todos gustará por igual en *Già sai che l'usignol* (II, 3), no puede por menos de obtener elogio unánime por la facilidad con que resuelve los difíciles problemas de coloratura planteados en *Combattuta da più venti* (III, 3); una asignatura ésta, por cierto, en la que Hallenberg también demuestra sobrada solvencia a propósito de la *Questa d'un fido amore* de Araja (III, 5).

Orquesta y director impecables tanto en lo técnico como en lo estilístico.

Alfredo Brotons Muñoz

HASSE:

La contadina. GRACIELA ODDONE (Scintilla), LORENZO REGAZZO (Tabarano). ENSEMBLE ARCADIA. Director: ATTILIO CREMONESI. GLOSSA GCD 922511 (Sémele). 2013. 70'. DDD. **PN**



Fruto de su colaboración con la Schola Cantorum Basiliensis, Glossa reedita *La contadina*,

de Johan Adolf Hasse, publicada en 1999 por Harmonia Mundi. *La contadina* es erróneamente considerada como una de las muchas secuelas de *La serva padrona* pergolesiana, piedra angular de la ópera bufa napolitana, género que, a pesar de su corta existencia, cambió radicalmente el panorama de la música escénica en la primera mitad del siglo XVIII. Este "intermezzo in música" de Hasse ya había sido estrenado cinco años antes, en el teatro de San Bartolomeo, como complemento a la ópera *Il Clitarcio*, de Pietro Filippo Scarlatti, primogénito de Alessandro y, consecuentemente, hermano de Domenico. El éxito de la ópera bufa radicó en su acercamiento a problemas con los que cotidianamente se podía topar el pueblo, no siempre preparado para entender los temas que desarrollaba la ópera seria. Los argumentos eran de una superficialidad absoluta y, en ese aspecto, *La contadina* no es una excepción. Tampoco ayuda la interpretación del Ensemble Arcadia (que bajo tal nombre sólo hizo esta grabación) a mantener el interés por la escucha, lo cual no deja de ser chocante, pues los nombres de los que se juntaron para tocar en esta grabación, recién salidos en aquel momento de la SCB, forman hoy parte de las mejores formaciones orquestales de Europa. La relación de violinistas, por ejemplo, quita el hipo: Pablo Valetti, Olivia Centurioni, Lorenzo Colitto, Luca Ronconi, David Plantier, Amandine Bayer, Alessandro Ciccolini y Riccardo Minasi. Mejor que la orquesta, los dos cantantes, sobre todo, Oddone. Pero ni por esas se puede recomendar este compacto, salvo uno sea un acérrimo partidario de la ópera bufa napolitana (y creo que ni aun así me atrevería a recomendarlo).

Eduardo Torrico

YANNICK NÉZET-SÉGUIN**STOKOWSKI**

1 CD



STRAVINSKY: La consagración de la primavera
STOKOWSKI: transcripciones de obras de BACH y STRAVINSKY
ORQUESTA DE Filadelfia / YANNICK NÉZET-SÉGUIN

Yannick Nézet-Séguin y la Orquesta de Filadelfia rinden homenaje a Leopold Stokowski con la grabación de la *Consagración de la primavera*, obra que Stokowski estrenó en EEUU junto a la misma orquesta.

CHAIKOVSKI

1 CD



CHAIKOVSKI: SINFONÍA núm. 6 "PATÉTICA" (NÉZET-SÉGUIN / ORQ. FILARMÓNICA DE RÓTERDAM)
ROMANCES op. 6 + op. 73 (BATIASHVILI, VIOLÍN; NÉZET-SÉGUIN, piano)

Nézet-Séguin dedica su álbum con la Orquesta Filarmónica de Róterdam a Chaikovski, un compositor que ha desempeñado un papel central en su extraordinaria carrera.



deutsche Grammophon.com



UNIVERSAL MUSIC GROUP
universalmusic.es



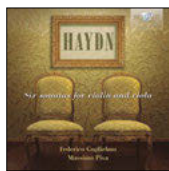
www.elcorteingles.es

TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

HAYDN:

Seis Sonatas para violín y viola.

FEDERICO GUGLIELMO, violín;
MASSIMO PIVA, viola.
BRILLIANT 94476 (Cat Music). 2011.
69'. DDD. **Q PE**



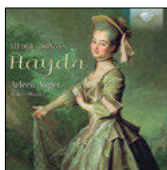
Dentro de la abundante y variada música de cámara escrita por el mayor de los Haydn, a los *Seis dúos para violín y viola*, que forman parte del catálogo de sus obras como *Hob. VI. 1-6*, no se les ha prestado nunca mucha atención. Fueron compuestos probablemente entre 1766 y 1768 pensando en su interpretación por Luigi Tomasini, afamado primer violín de la capilla ducal de Esterhaza. Fueron publicados primero en versión para violín y violonchelo y después en versión para dos violines hasta que en el año 1800 se editó por Artaria la versión original. Dado el carácter concertante de la parte de violín se les denomina también *Sonatas para violín y viola* y ésta ha sido la elegida para su grabación por parte de Federico Guglielmo al violín y Massimo Piva con la viola.

Las seis sonatas siguen el esquema allegro-adagio-tempo di minueto, salvo la n.º 3 que consta de andante-adagio-minueto. El primer movimiento adopta en todas, salvo la misma excepción, la forma de sonata, otra razón para esta denominación de los seis dúos. Nuevamente saca adelante Brilliant a su reducido precio la edición de una parte de la música de cámara de Haydn olvidada por las editoras discográficas. Evidentemente, no son obras de la categoría de los cuartetos o los tríos, pero gozan de la suficiente dosis de buen hacer propias del compositor, con una mezcla de elegancia y alguna discreta pincelada de patetismo en sus movimientos lentos escritos en modo menor, que justifican sobradamente el agradecimiento a la editora por esta nueva salida de caminos trillados que permite ampliar el conocimiento de la obra íntegra de uno de los más grandes compositores de todos los tiempos.

José Luis Fernández

HAYDN:

Lieder. Songs. ARLEEN AUGÉR, soprano; WALTER OLBERTZ, piano.
BRILLIANT 94685 (Cat Music). 1982.
53'. ADD. **Q PE**



Es una buena idea que Brilliant haya decidido homenajear a Franz Joseph Haydn recuperando un disco tan bonito del año 1982 en lugar de intentar grabar una versión nueva y menos interesante. Por aquellas fechas, Arleen Augér se encuentra en la cima de su fama como intérprete de Lieder y no puede decirse que sea por casualidad: la dicción contagiada del colorido de cada palabra hace de sus versiones liederísticas algo sumamente disfrutable. Para muestra un ejemplo: cada vez que Augér imita la voz del pastorcillo del que se ríen las muchachas en *Lachet nicht, ihr Mädchen* y les pregunta si le ven capaz de amar o si debería asustarse —“liebe noch nicht?, fürcht ich umsonst”— prueba una inflexión nueva, dejándose llevar por una posibilidad distinta en el doble sentido a la que se presta el poema. Las estrofas son cinco, pero sin duda Augér habría encontrado una nueva forma de cantar la misma frase aunque hubiesen sido ocho o diez. Esto nos revela su verdadera talla artística.

La conocida recitalista se encuentra quizá aún más cómoda en su inglés natal, interpretando algunas de las páginas más célebres de Haydn compuestas en Londres, como *A pastoral Song, The Mermaid's Song* o *Pleasing Pain*. Son piezas joviales y encantadoras que parecen dar sentido a su cita, tal vez apócrifa, pero siempre inspiradora: “Hay aquí abajo tan pocos hombres alegres, que siento que mi música podría sacarlos de sus preocupaciones y eso me da fuerzas”.

Me resulta sorprendente que, tras las dos páginas dedicadas a Arleen Augér, en el cuadernillo del CD no aparezca ni una línea de la biografía de Walter Olbertz, responsable de una de las pocas integrales de las sonatas pianísticas de Haydn y

un estimable acompañante que también colaboró con Peter Schreier. Su única debilidad (por exceso de volumen) reside en el registro central, un poco más presente de lo debido acompañando una voz tan sutil como la de la californiana.

Elisa Rapado Jambrina

JOMMELLI:

Dixit Dominus. Miserere.

Beatus vir. EMANUELA GALLI, FRANCESCA BONCOMPAGNI, KARIN SELVA, sopranos; ROMINA BASSO, mezzosoprano. GHISLIEDI CHOIR & CONSORT. Director: GIULIO PRANDI.
DEUTSCHE HARMONIA MUNDI
88883725182 (Sony-BMG). 2012. 78'.
DDD. **Q PN**



El CD recoge tres salmos escritos por Niccolò Jommelli entre 1751 y 1752 para dos templos romanos: la iglesia de Santa Maria dell'Anima, sede de los alemanes en Roma, donde dio a conocer el *Dixit Dominus* y el *Beatus vir*; y San Pedro, para la que escribió el *Miserere*, la obra más austera de las tres, pues a pesar de estar también compuesta, como las otras, en estilo concertado, destaca por su característico *alternatim* (versos concertados y en canto llano alternos) y su bajo continuo como exclusivo acompañamiento. Los otros dos salmos son obras mucho más exuberantes, tanto por el acompañamiento de cuerdas como por la alternancia entre los coros, de naturaleza homofónica, y el canto solista, que en muchas ocasiones no resulta lejano al virtuoso estilo operístico en boga.

Giulio Prandi dirige versiones que combinan acertadamente dramatismo y virtuosismo vocal. Los perfiles del canto coral están bien definidos y el director italiano potencia los contrastes dinámicos a partir de un fraseo incisivo y penetrante, que el Ghislardi Consort, trece instrumentistas, la mayoría bien conocidos de otros conjuntos transalpinos, impulsa con limpieza, claridad y profundidad de sonido. Entre las solistas, Romina Basso luce una línea elegante y una riquísima variedad de matices en su aria del *Dixit Dominus*. Las tres sopranos tienen instrumentos de parecida ligereza y resultan más que solventes en el canto de coloratura, aunque la experiencia de Emanuela Galli, la brillantez de sus agudos y su intensa expresivi-

dad dan a sus intervenciones una especial relevancia.

Pablo J. Vayón

LISZT:

Balada n.º 2. Tres últimos

Estudios de ejecución trascendental. Reminiscencias de Norma. SCRIBIN: Sonata n.º 3 op. 23. Feuillet d'album op. 69. Poemas n.ºs 1-2 op. 69. Sonata n.º 9 op. 68 "Misa negra". Vers la flamme op. 72. MICHEL DALBERTO, piano.
2 CD SONY 88883733022 (Sony-BMG). 2011. 94'. DDD. **Q PN**



Michel Dalberto y Sony Music presentan en dos discos el recital que el pianista dio en la Sala Molière de Lyon en noviembre de 2011. El repertorio, centrado solamente en dos autores, es una proclama de intenciones por parte del intérprete, quien a lo largo de todo el recital mantiene una regularidad y un nivel excelente. El recital respira intensidad y fuerza expresiva, intimidad y fibra interior. La recreación del sonido parece el punto de partida de un músico que aboga por la elegancia y una forma de tocar especialmente respetuosa con los textos. Dalberto, que rebosa energía y luminosidad, se define a través de unas condiciones técnicas impecables, donde no faltan toda clase de sutilezas sonoras, con la ayuda de un pedal tan elaborado como efectivo, y un sonido cálido que abarca una amplia paleta sonora. Su Liszt es penetrante y emotivo, soñador y nostálgico, romántico pero alejado de cualquier manierismo; su Scriabin bucea más hondo y se hunde en el dramatismo y el misticismo de los últimos opus: aquí se siente el carácter dramático y casi trágico que la música inspira. El francés defiende unas versiones crípticas y quizás por momentos demasiado sobrias, pero el resultado es más que sobresaliente, pues su Scriabin (al que no le falta precisión ni ligereza en los pasajes adecuados) desprende seriedad, fundamento y circunspección. Otra vez, el sonido, nunca rígido, ayuda a la creación de un fraseo siempre equilibrado que expresa con belleza lo que encierran partituras. Resumiendo, un concierto muy completo con un repertorio específico que detalla a un pianista atento, con muchas cosas que decir, al que vale y mucho la pena escuchar.

Emili Blasco



Ya puede suscribirse a
la edición Digital de Scherzo
www.scherzo.es

MARENZIO:

Primo Libro di Madrigali. Dolci affetti (selección). LA COMPAGNIA DEL MADRIGALE. GLOSSA GCD 922802 (Sémele). 2013. 68'. DDD. PN



Aunque en la actualidad sea tenido por un compositor de segunda fila, muy alejado de la consideración de que gozan Monteverdi o Gesualdo, lo cierto es que en su época Luca Marenzio pasaba por ser el más grande madrigalista. Hay varios datos que lo corroboran. Por ejemplo, que John Dowland viajara en 1595 a Roma para estudiar con él (aunque no está probado que llegaran siquiera a encontrarse) o que fuera el segundo autor con más piezas incluidas por el inglés Nicholas Yonge en su vasta colección *Musica transalpina* (1588). Siglos después, Alfred Einstein llegaría a comparar su música nada más ni nada menos que con la de Mozart. Marenzio compuso cerca de cuatrocientos madrigales, repartidos en veinticuatro libros, que tuvieron notable influencia en los antes mencionados Monteverdi y Dowland, entre otros muchos. El *Primo Libro di Madrigali a cinque voci* fue publicado en Venecia en 1681, reeditado en esa misma ciudad nueve veces y otras varias más fuera de Italia. Para ese entonces, aún en plena juventud, Marenzio ya era enormemente popular y la estima que la clase aristocrática sentía por su música aumentaba sin cesar. El presente disco incluye el *Primo Libro* y añade una selección de otra colección intitulada *Dolci affetti* (1682), la cual está constituida por obras de diversos músicos establecidos en Roma, como Giovanni Maria Nanino, Giovanni Battista Moscadaglio, Giovanni de Macque, Francesco Soriano, Annibale Zoilo y, por supuesto, Marenzio. La perfecta estructura madrigalística de Marenzio brilla sobremanera en las voces de La Compagnia del Madrigale, formación de nuevo cuño (se trata de su tercera grabación discográfica; la anterior, también en Glossa, estaba dedicada al *Sesto Libro de Madrigali* de Gesualdo), pero cuya base (la soprano Rossana Bertini, el tenor Giuseppe Maletto y el bajo Daniele Carnovich) son la *crème de la crème* de este repertorio en virtud de su larga y prolífica colaboración con grupos como La Venexiana o el Concerto Italiano, de los que son cofundadores.

Eduardo Torrico

MOZART:

Sinfonías n.ºs 39-41. ORQUESTA DE LOS CAMPOS ELÍSEOS. Director: PHILIPPE HERREWEGHE. 2 CD PHI LPH 011 (Sémele). 2012. 98'. DDD. PN



No puede decirse que, al menos en los estadios de grabación, Philippe Herreweghe (Gante, 1947) haya frecuentado mucho a Mozart: un puñado de obras vocales (las mayores el *Réquiem* y la *Misa en do menor*) y, salvo error u omisión, ahora su primera incursión en la música instrumental.

La incógnita de cómo afrontaría un hombre con su experiencia en el repertorio anterior (y, aunque menos, también en el posterior) queda pronto despejada. El arranque de la *Sinfonía n.º 39* diríase algo así como una obertura francesa invadida de espíritu prerromántico. El enfoque no tiene que provocar unanimidad, pero poco se podrá objetar a unas versiones técnicamente tan competentes, luminosas y al mismo tiempo respetuosas de las formas a que las partituras se acogen, por decirlo así tan equilibradas entre origen y destino. En la repetición de la segunda parte del Trío del Minuetto de esa misma *Sinfonía en si bemol mayor*, el clarinete se permite una broma (Disco 1, Pista 3, 1'54") que tal vez sólo en este contexto puede funcionar como guiño.

La urgencia y el fuego se sienten sobre todo en los movimientos extremos, mientras los contrastes quedan sobre todo para los lentos. Menos el de la *n.º 40*, en toda la cual se juega más la baza de las inflexiones de fraseo que la de los subrayados rítmicos, en los Minuetos la indicación *allegretto* se lee como invitación a correr, pero siempre dentro de unos límites que permiten todas las matizaciones de expresión pertinentes. La repetición de todo en los tres cuartos movimientos (y en el Andante de la *n.º 40*) beneficia especialmente a una *n.º 41* que lleva el *Sturm und Drang* a sus últimas consecuencias.

Alfredo Brotons Muñoz

OFFENBACH:

El flautín mágico. El matrimonio bajo los faros. La isla Tulipatán. Solistas. ORQUESTA DE LA ÓPERA ALEMANA DEL RIN. Director: CARLOS KLEIBER. 2 CD PROFIL PH 12066 (Gaudisch). 1962. 117'. DDD. PN

HÉLÈNE GRIMAUD
BRAHMS CONCERTOS
SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS
WIENER PHILHARMONIKER ANDRIS NELSONS

HÉLÈNE GRIMAUD

BRAHMS: CONC. PIANO 1 Y 2

La pianista Hélène Grimaud presenta una emocionante y profundamente personal interpretación de los conciertos para piano de Brahms bajo la batuta de Andris Nelsons. El primer concierto grabado junto a la Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera y el segundo, registrado en condiciones de estudio en la legendaria Musikverein de Viena, con la prestigiosa Filarmónica de Viena.

1 CD
BRAHMS: CONC. PIANO núm. 1 en re menor, op. 15;
núm. 2 en si bemol mayor, op. 83
HÉLÈNE GRIMAUD
SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS
WIENER PHILHARMONIKER
ANDRIS NELSONS

deutsche Grammophon UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC GROUP
universalmusic.es

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET



Muy especial valor de documento tienen estas tomas conseguidas el uno de diciembre de 1962 en la Ópera de Düsseldorf, pues resultan ser las primeras grabaciones conservadas en la carrera de Carlos Kleiber. Hasta entonces había sido, a partir de 1959, correpetidor y director invitado en dicha Ópera, pero no se sabe de que hayan quedado registros de esas actuaciones, salvo quizás un *Rigoletto* captado por algún particular.

No deja de ser curioso que estas primicias de alguien vocado al gran repertorio tengan como contenido unas piezas breves, casi ignoradas, de Offenbach, desenfadadas, divertidas, fáciles y encantadoras de melodismo operetero, orquestadas con ciencia, sencillez y sentido del color. Kleiber las sirve con el mimo que le mereció siempre, por ejemplo, Mozart y está todo dicho. Los cantantes, una lista que no cabe en estas columnas, son de una brillante corrección y de una eficacia cómica notable, a juzgar por la aprobación y las carcajadas del público.

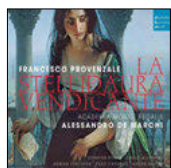
Conste que las obritas fueron objeto de una edición y una puesta al día de Renato Mordo y que la puesta en escena fue de Günther Roth, que trabajó intensa y armoniosamente con Kleiber. Esto va dicho para disipar la merecida fama de malas relaciones con los directores de escena que tuvo Kleiber en años posteriores, generalmente con razón ante las extravagancias que padecemos hasta hoy por parte de esa poderosa corporación.

Blas Matamoros

PROVENZALE:

La Stellidaura vengicante.

JENNIFER RIVERA (Stellidaura), CARLO ALLEMANO (Orismondo), ADRIAN STROOPER (Armidoro), ENZO CAPUANO (Giampetro), HAGEN MATZEIT (Armillo). ACADEMIA MONTIS REGALIS. Director: ALESSANDRO DE MARCHI. DEUTSCHE HARMONIA MUNDI 88883703852 (Sony). 2013. 162'. DDD. **PN**



Conocemos la figura y la música de Francesco Provenza (1624-1704) gracias a la atención que desde hace veinte años le viene prestando el musi-

André de Ridder, Daniel Hope

VIVALDI POSMINIMALISTA



RICHTER: Las cuatro estaciones de Vivaldi recompuestas.

DANIEL HOPE, violín. KONZERTHAUS KAMMERORCHESTER BERLIN. Director: ANDRÉ DE RIDDER. DEUTSCHE GRAMMOPHON 476 5040 (Universal). 2012. 44'. DDD. **PN**

Su pulcinella es también su consagración: deconstruyendo a Vivaldi, lo que ha construido Max Richter es una maravilla, una obra maestra, un hito. Ciertamente, *Las cuatro estaciones* han sido exprimidas durante décadas, y a mí ya no me sorprende nadie, pensaréis. Créanme, y seré aún más tajante: es ésta una de esas versiones que pasarán a la historia de la recepción post mortem del veneciano, larga vida por delante. Como aquella en clave big band de Raymond Fol, como la de Moe Koffman a la flauta progresiva; como, especialmente, las de la pléyade impetuosa sobre la senda de la de Il Giardino, tenida hoy por vademécum, entonces —¡hace casi veinte años!— tan alternativa como el disco que ahora nos ocupa. Especialmente, decía, porque esta reformulación minimalista surge del mismo *zeitgeist* que encumbró al prete rosso como baluarte del historicismo, y de paso, del *menos es más* —bien que, a priori, desde una vertiente interpretativa, pero también hacia un plano estético compartido. Ojo, hablamos de un historicismo exento de mecanización, igual que ahora nos referiremos a un minimalismo libre de ortodoxia. De hecho, digamos mejor posminimalismo, comodín que, aunque englobe tendencias muy variadas, o precisamente por ello,

se muestra muy unido en el noble afán de suavizar aristas y zafarse de elitismos antirrománticos de otrora; en su pretensión de ir al grano, de aspirar al goce... y no a lo críptico. La música de Vivaldi, directa, concisa, diáfana, que a todos nos suena, que al fin no se asocia al polvo de terciopelo ni a la elefantiasis orquestal ni al *chill* out más hortería, emerge y se yergue y se proclama cual emblema del presente. Del futuro. En medio de múltiples *collages* y de *puzzles*, en medio de extensos acoplamientos y desenrollamientos, de repente y varias veces, el compositor recompuesto reaparece desnudo, tal cual, sin haberle sido retocada una sola nota... y lo cierto es que no nos choca, nos suena natural, tan richteano como vivaldiano se nos revelará el resto. Porque el arreglo *per se* —a la vez, composición autónoma— no trata de romper el original, sólo lo comenta, lo revisita desde todos los ángulos: ante todo se detiene en los detalles, en los motivos más minúsculos; también deduce melodías sobre estos, crea *puzzles* con las frases, renueva ritmos. Y entre los espejos y reflejos en los que acaba uno inmerso, entre sutiles *crescendi poco a poco* que se convierten sin avisar en oleaje, entre reverberaciones reverberantes a lo post rock, entre todo ello, asoman el Schnittke de los tramados y yuxtaposiciones de los *concerti grossi*, el *ars* difuminatoria del Berio de Rendering; de Reich, los pálpitos electrónicos de sus *18 musicians* (definición de contundencia: óigase el final del verano). Aunque ante todo, sobresalen los arpeggios hipnóticos de Glass —no



serán fruto de la casualidad esos montajes a lo *koyaanisqatsi* que no han tardado en pulular por Youtube—, integrados sin fisuras ni contradicciones con las inconfundibles progresiones melódicas de Vivaldi. El resultado es un auténtico juego de luces, un ejercicio de fotografía audible que alterna y combina texturas brumosas, translúcidas y cristalinas. El paisajismo pintoresco cede paso a la abstracción de su contorno, aunque un *estándar* tan familiar nos permite asir lo etéreo, ver aún a la mandolinista de Corot entre los trazos de Braque; no obstante, nos posibilita relajarnos al respecto, despreocuparnos de la semántica, zambullirnos en el cubismo sólo por sus formas, sólo por el sonido. Permítanme todavía unas líneas más para describir las que traza Daniel Hope con su Guarneri, como siempre, tan nítidas como suaves, tan arrebatadoras (¿aún alguien duda, tras escucharle en la sexta pista, que las disonancias tradicionales pueden resultar la cosa más bonita del mundo?). O para subrayar la esmerada e impecable convicción de André de Ridder, al frente de la fantástica Konzerthaus Kammerorchester de Berlín.

Pablo del Pozo

cólogo y director pullés Antonio Florio. Tanta ha sido esa atención que casi sorprende que un colega suyo se haya podido fijar también en Provenza, considerado como el primer compositor napolitano que escribió para la escena. Alessandro De Marchi afronta aquí la primera grabación discográfica de *La Stellidaura vengicante*, una de sus dos únicas óperas que han sobrevivido (la otra es *Lo schiavo di sua moglie*). Fue estrenada en una representación privada en la aristocrática Villa Cursi

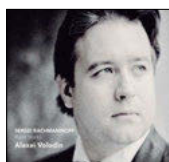
Cicinelli (Mergellina), el 2 de septiembre de 1674. Narra las aventuras y desventuras de la heroína Stellidaura, que busca en la guerra venganza por la muerte de su amante, Armidoro, asesinado por el odiado Orismondo. Como anticipo de lo que después será la ópera bufa, la novedad aquí es la introducción de un personaje cómico, el criado Giampetro, que recurre en sus intervenciones a frecuentes expresiones escatológicas en dialecto calabrés. En *La Stellidaura vengicante* no sólo encontramos

canciones napolitanas (en ningún otro sitio como en Nápoles se dio tanta imbricación musical entre lo culto y lo popular) sino también frecuentes alusiones folclóricas españolas (Nápoles formaba parte de la Corona de España en aquella época). El anterior trabajo de De Marchi para Deutsche Harmonia Mundi (*Flavius Bertaridus*, de Telemann) fue un auténtico fiasco. Sin llegar a los niveles de mediocridad de aquella grabación, tampoco consigue en ésta De Marchi dotar a la obra de la ten-

sión suficiente para que no resulte algo más que una mera sucesión de recitativos y arias entre lo insulso y lo repetitivo. Jennifer Rivera cumple en el rol protagonista y Carlo Allemano salva el tipo gracias a su excelente profesionalidad, pero todo lo demás es bastante prescindible.

Eduardo Torrico

RACHMANINOV:
Obras para piano. ALEXEI VOLODIN, piano.
CHALLENGE CC 72587 (Sémele). 2012.
77'. DDD. **PN**



El Rachmaninov de Alexei Volodin respira grandiosidad, brío y sensibilidad emocional. El posromanticismo ruso queda entendido por el intérprete como una fuerza semiequilibrada que respira pasión al tiempo que cierta arrogancia y arrebatos impetuosos. La selección del repertorio incluye las *Variaciones sobre un tema de Corelli*, cinco de los *Preludios*, la *Segunda Sonata* (en su segunda versión), además de cuatro *Étude-tableaux*. El extraordinario talento musical de Volodin sirve a las músicas, puesto que éste ilumina unas interpretaciones brillantes, llenas de fuerza y entusiasmo, que rebosan en cualidades técnicas y destilan disímiles estados anímicos. Quizás podría pedírsele al artista en algún momento de los *Estudios*, menos velocidad y explosión sonora para favorecer un mayor disfrute de las obras, pero en general se respiran variedades sonoras y un *cantabile* desgranado con intensidad y calidez. Volodin apuesta por un piano momentáneamente brutal (o véase también exageradamente exaltado) pero que parece fiel al espíritu apasionado y también melancólico del autor ruso. En suma, buenas versiones, sí, pero que no nos hacen olvidar las de Luganski, Horowitz o el mismísimo Richter.

Emili Blasco

RACHMANINOV:
Preludios opp. 23, 32. Preludio op. 3, nº 2. GUILLAUME VINCENT, piano.
2 CD NAÏVE 5296 (Sémele). 2012. 86'. DDD. **PN**

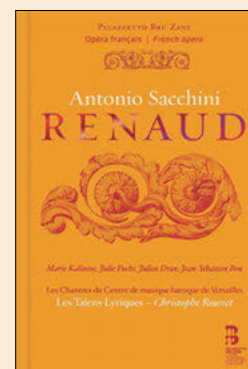
Parece mentira que hoy día a estas alturas y con todas las referencias que existen de los *Preludios* de Rachmaninov, haya jóve-

Christophe Rousset FASTUOSO

SACCHINI: Renaud.
MARIE KALININE (Armide),
JULIEN DRAN (Renaud),
JEAN-SÉBASTIEN BOU (Hidraot),
PIERRICK BOISSEAU (Adraste, Arcas,
Tissapherne y Mégère), JULIE FUCHS
(Mélisse), KATIA VELLETAZ (Doris),
CHANTAL SANTON (Cytioppe), JENNIFER
BORCHI (Iphise), CYRILLE DUBOIS
(TISIPHONE), PASCAL BOURGEOIS
(Alecton). LES CHANTRES DU CENTRE
DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES.
LES TALENS LYRIQUES. Director:
CHRISTOPHE ROUSSET.
EDICIONES SINGULARES ES 1012
(Sémele). 2013. 188'. DDD. **PN**

Florentino de nacimiento y napolitano a efectos musicales, Antonio Maria Sacchini fue uno de los compositores operísticos más aclamados de la segunda mitad del siglo XVIII. Requerido por los mejores teatros de aquella Europa (Múnich, Stuttgart o Londres), su desenfrenada pasión por las mujeres le condujo a la ruina económica y, como consecuencia de ésta, a un delicado estado de salud. Acosado por las deudas, tuvo que huir de Inglaterra para

asentarse en París, donde fue protegido de la reina María Antonieta gracias a la recomendación de su hermano, el melómano archiduque austriaco José II, futuro emperador del Sacro Imperio Romano Germánico. En febrero de 1783, Sacchini estrenó la ópera *Rinaldo nell'ar-rangiamento*, conocida por los franceses como *Renaud*. Se trata de una *tragédie lyrique* en tres actos con libreto de Jean-Joseph Leboeuf, basada en los Cantos XVII y XX del poema épico de Torquato Tasso *Gerusalemme liberata* y, más directamente, en la obra de Simon-Joseph Pellegrin *Renaud, ou La suite d'Armide*, que había sido musicada por Henri Desmarests en 1722 y en la cual se narran los amores del cruzado Rinaldo con la maga Armida. Era su debut en la capital de Francia y, a pesar de los dardos lanzados contra él por sus rivales Gluck y Piccinni, lo cierto es que Renaud obtuvo un éxito notable, suficiente para ganarse el favor del público de París, ciudad en la que pasaría el resto



de sus días. El Palazzetto Bru Zane-Centre de musique romantique française, en colaboración con Ediciones Singulares, recupera en este lujoso libro-álbum *Renaud*, grabada en L'Arsenal de Metz en octubre de 2012. Bajo la enérgica batuta de Christophe Rousset (que, como los buenos vinos, mejora con el paso de los años) y con un elenco vocal joven y poco conocido pero tremendamente eficiente, el resultado es fastuoso, con unas arias bellísimas, sobre todo, en el segundo acto.

Eduardo Torrico



nes que apuestan por este osado repertorio en sus discos. Pero aún resulta más sorprendente si el resultado, a pesar de la juventud del intérprete (en este caso un francés nacido en 1991), es mucho más que interesante. Porque este es el tema que nos ocupa, un alumno del conocido pedagogo y pianista Jacques Rouvier, que en su debut discográfico se atreve con un repertorio comprometido, y que convence con unas versiones de calidad, nobles, imaginativas y de gran calibre expresivo. Este Rachmaninov, que posee misterio y ciertos matices impresionistas, destila criterio, valentía, y unas cualidades basadas en una depurada intensidad y la fantasía como medio expresivo. Las cantilenas condensan una buena articulación con contención "verbal", al tiempo que funden calidez con elegancia y una efusión podría decirse que cristalina: porque éstas son unas interpretaciones que se distinguen por su luminosidad y distinción evocativa, también por su sonido tan refinado como agraciado, igualmente por un discurso

momentáneamente comedido, pero que forma parte de la norma francesa que apuesta por las sonoridades transparentes en lugar de las interpretaciones rusas, que sin duda potenciarían más el desmelene y una intensidad ardiente. El conjunto es sobresaliente, ya que impera una perfeccionada sensibilidad y un criterio artístico definido y convencido. Muy recomendable sin ninguna duda.

Emili Blasco

SCHUBERT:
Cuartetos D. 112, D. 353.
Obertura D. 470. CUARTETO
DIOGENES.
BRILLIANT 94462 (Cat Music). 2012.
59'. DDD. **PN**



Vuelve el Diogenes a afrontar la música de Schubert con seriedad, transparencia, buen gusto y sentido común. Pero hay de nuevo, como en la primera entrega de esta incipiente integral, una notable falta de intensidad, de fantasía, de fuerza expresiva,

además de sonoridades puntualmente estridentes. Los mejores momentos están acaso en la atmósfera sombría que el cuarteto recrea en el Andante sostenuto del D. 112 y en la elegancia con que hace contrastar los diferentes temas en el Minuetto del D. 353, pero ambas obras se mueven dentro de una corrección excesivamente gris. Puede tener más interés la *Obertura D. 470*, reconstruida *ex profeso* para la ocasión, pero sus seis minutos y medio nada pueden hacer ante la competencia implacable que tiene delante el Diogenes en los dos cuartetos que se suponen protagonistas de este disco.

Asier Vallejo Ugarte

VÁZQUEZ:
Gentil Señora mía. CONJUNTO
VOCAL QUINK.
BRILLIANT 94711 (Cat Music). 2009.
53'. DDD. **PE**



En 1560 se imprimió en Sevilla el libro de música titulado *Recopilación de Sone-*

tos y Villancicos a cuatro y a cinco voces, último de los editados por el compositor Juan Vázquez, que había nacido en Badajoz unos sesenta años antes. Clérigo como muchos de los grandes polifonistas españoles del renacimiento y autor de la monumental *Agenda defunctorum*, que integra la totalidad del Oficio y la Misa de difuntos, ha sido su obra profana la más apreciada por sus contemporáneos, juicio que se mantiene en la actualidad. Las transcripciones de algunos de sus villancicos y sonetos (madrigales) que para voz y vihuela realizaron los Fuenllana, Pisador o Valdeerrábano gozaron entonces de gran popularidad y lo mismo puede decirse de los arreglos de varios de ellos realizados por Joaquín Rodrigo el pasado siglo, entre los que destaca el célebre *De los álamos vengo, madre*.

Juan Vázquez fue bastante trotamundos, aunque dentro de los límites de la península ibérica. Quizás ello le permitió entrar en conocimiento de los diversos estilos imperantes reflejados en las diversas cortes musicales por las que pasó, desde el heredado de Juan del Enzina al entonces surgente madrigal italiano, pasando por la dominante escuela franco-flamenca. Su obra se caracteriza, por tanto, por su sutileza y variedad de matices.

Es interesante encontrar un disco dedicado íntegramente a obras suyas, cosa nada frecuente. Aunque la edición de Brilliant es cuidada e incluye la integridad de los textos cantados, el Conjunto Vocal Quink ofrece unas interpretaciones bastante planas, quizás por no saber penetrar en el significado de lo que están cantando. Lástima de oportunidad no del todo lograda.

José Luis Fernández

VISÉE:

La Musique de la Chambre du Roy. Vol. 2. MANUEL STAROPOLI, flautas dulces y traverso barroco; MASSIMO MARCHESE, tiorba; ROSITA IPPOLITO, viola da gamba; MANUEL TOMADIN, clave. BRILLIANT 94437 (Cat Music). 2012. 55'. DDD. **PE**



Este álbum completa la grabación que el flautista Manuel Staropoli y sus acompañantes han hecho de las *Pièces de Théorbe et de Luth mises en par-*

titution, dessus et base, colección publicada en 1716 por Robert de Visée, que se componía de un conjunto de danzas distribuidas en diez suites. Como en el primer volumen de la colección, que comenté ya en SCHERZO (nº 276), la voz aguda, indeterminada en el original, es aquí adjudicada a diversos modelos de flautas dulces y a un traverso barroco. Hay cambios sin embargo en el continuo, pues este disco, grabado dos años después que el primero, añade a la tiorba y la viola da gamba de aquel un clave, lo que enriquece el color de los bajos, aunque enturbia el discurrir de algunas piezas. A las cinco suites que faltaban para completar el ciclo, el álbum añade además la *Entrée d'Apollon* y una chacona que interpreta el tiorbista Marchese en solitario. La interpretación se mueve por los mismos parámetros de elegancia y fluidez que el primer volumen de la serie, con atención especial a los detalles de agógica y timbre.

Pablo J. Vayón

VIVALDI:

Conciertos para violonchelo RV. 422, 411 y 404. Concierto para dos mandolinas RV. 532 (arr. para violín y violonchelo).

PLATTI: Conciertos para violonchelo en do mayor y do menor. ZANI: Concierto para violonchelo en la menor.

CHELLERI: Concierto para violonchelo en sol mayor. SOL GABETTA, violonchelo. CAPPELLA GABETTA. Director y violín: ANDRÉS GABETTA.

SONY 88697953502 (Sony-BMG). 2012-2013. 73'. DDD. **PN**



La violonchelista argentina Sol Gabetta y el conjunto que ha creado en Europa con su hermano Andrés, que participa como violinista y director, afrontan aquí la tercera etapa de este *Progetto Vivaldi* que está repasando la obra del compositor veneciano para el violonchelo. En este caso, junto a tres conciertos originales para el instrumento, más una transcripción para violín y chelo del doble concierto para dos mandolinas, se incluyen también conciertos de otros tres compositores, Giovanni Benedetto Platti (presente ya en el anterior volumen), Andrea Zani y Fortunato Chelleri, todos ellos algo más jóvenes que Vivaldi, pero que usaron un lenguaje formalmente idéntico para sus con-

Daniel Barenboim

UNA SOLA VOZ



VERDI: Réquiem.

ANJA HARTEROS, soprano; ELINA GARANCA, mezzo; JONAS KAUFMANN, tenor; RENÉ PAPE, bajo. CORO Y ORQUESTA DE LA SCALA DE MILÁN. Director: DANIEL BARENBOIM. 2 CD DECCA 478 5345 DX 2 (Universal). 2012. 86'. DDD. **PN**



Claramente referencial logra ser esta enésima versión de la cimera obra verdiana, que lleva el evidente e indeleble sello de Barenboim. Encara el director una lectura especialmente lenta que mantiene la intensidad y las tensiones del principio al fin. Se basa en una decantada prosodia melódica al servicio de una extrema higiene en la pronunciación, yendo a los extremos expresivos de la partitura: el estruendo apocalíptico y la recogida plegaria de un íntimo misticismo, sea en la multitud coral, en el pequeño conjunto polifónico o los solos vocales. Hasta los intencionados silencios se vuelven líricos, como hiatos de respiración, suspense y reflexión.

Este *Réquiem*, como lo quiso el autor, es canto del principio al fin, grandioso y, a la vez, tratado con primor de detalles y recovecos instrumentales que Barenboim explora como guía de una estremecida catedral que une la imponentia de las naves con las miniadas capillas, nichos y vidrieras. Las masas,

obedientes y disciplinadas, lo siguen con una compacta y esmaltada eficacia.

Los cantantes están homogeneizados por la dirección hasta ser las variantes de una sola voz con diversidad de timbres y tesituras. Cantan concentrados, levitantes, en estado de gracia. Harteros tiene la exacta vocalidad de la soprano verdiana, lírica y a la vez sólida, con mágico dominio de filados y medias voces. Kaufmann va de la explosión heroica hasta la inmanencia más sutil y basta oír su *Ingenio* y su *Hostias* para admitir, una vez más, que es, él solo, un universo musical. Garanca une su color al de la soprano y se explaya con recogimiento y dominio. Pape, en un bello momento de madurez, reitera su proverbial señorío. Y, al comienzo y al principio, de cuerpo entero, Verdi, el inmarcescible Verdi.

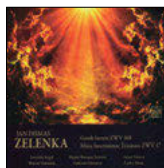
Blas Matamoro

ZELENKA:

Gaude lætare ZWV 168. Missa Sanctissimæ Trinitatis ZWV 17.

MAKOTO SAKURADA, VÁCLAV ČÍZEK, tenores; GABRIELA EIBENOVÁ, soprano; CARLOS MENA, contratenor; ROMAN HOZA, barítono; LISANDRO ABADIE, MARIÁN KREJČÍK, bajos.

ENSEMBLE INÉGAL. PRAGUE BAROQUE SOLOISTS. Director: ADAM VIKTORA. NIBIRU 01572231. 2012. 66'. DDD. **PN**



Interesante aportación a la fonografía de Zelenka, un compositor cuya importancia no hace sino crecer de día en día. El motete *Gaude lætare* se presenta en primera grabación mundial. Es una página tripartita de reducidas proporciones, pero en la que la originalidad de escritura de su autor sale a relu-

Pablo J. Vayón

Valeri Gergiev

LA ESPUMA DEL RIO



WAGNER: El oro del Rin.

RENÉ PAPE (Wotan),
STEPHAN RÜGAMER (Loge),

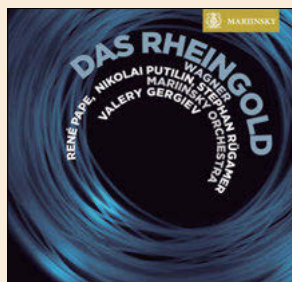
EKATERINA RUBANOVA (Fricka),
VICTORIA YASTREBOVA (Freia), ZLATA
BULICHEVA (Erda), NIKOLAI PUTILIN
(Alberich), EVGENI NIKITIN (Fasolt),
MIKHAIL PETRENKO (Fafner).

ORQUESTA DEL TEATRO MARIINSKI.

Director: VALERI GERGIEV.

2 CD MARIINSKY MRO 526. 2010-

2012. 148'. DDD. PN



Quizá sea *El oro del Rin* la muestra más estricta del método wagneriano: un poema dramático basado en un denso y minucioso tejido orquestal, con una suerte de recitativo continuo de las voces, que van poniendo en escena una escueta acción en tanto la orquesta narra la historia con su entramado de motivos conductores. El canto propiamente lírico es ocasional, con breves esbozos de melodías, como la maldición del oro por Alberich, la invención de la espada por Wotan y la advertencia telúrica de Erda.

Así lo ha entendido Gergiev, quien se erige en constante protagonista del discurso, que resuelve con esa suprema síntesis de su arte, hecho de intensidad expresiva, suntuosidad sonora, sentido de los acontecimientos y, en magnífica conciliación, un detallismo de miniaturista en los menores incisos de la partitura. La orquesta gergieviana es un infatigable flujo sonoro que condu-

ce, como si fuera un imaginario Rin, la cadena episódica, pasando a primer plano en los momentos de pura orquestalidad: el preludio donde se narra la creación del mundo y de la tonalidad, la materia que se hace forma, los dos intervalos con los viajes al Nibelheim y la imponente marcha triunfal de los dioses hacia el Walhalla. Sobre tal fluencia, las voces son como la espuma del río vibrante, cristalinas o fangosas, según exigen las variadas situaciones.

Desmenuzar el elenco sería superfluo y cansino, porque exhibe una pareja excelencia vocal unida a una minucia fonética igualmente cumplida, valiéndose de algunos lujos como los timbres de Putilin, Petrenko y Nikitin, la gallardía irónica de Rügamer y la hondura contraltada de Bulicheva. Destaco al consular Wotan de Pape, en la madurez algo exigida de su voz, pero siempre convincente, noble y señorial.

Blas Matamoro



cir en las volutas de la cuerda, tratadas con agilidad por Viktora, y en el idioma poco menos que galante del *Alleluia* conclusivo. Sakurada es un solista efectivo por estilo pero de timbre un tanto blanquecino. Si esta composición se diría más cercana a Haendel que a Bach, todo lo contrario ocurre en la imponente *Misa de la Santísima Trinidad*, que comienza con un dramático *Kyrie I* marcado por un inesperado ritmo con puntillo. Ahora bien, es en la escritura contrapuntística donde Zelenka revela toda su grandeza, caso de la rica e imaginativa fuga del *Kyrie II*, o la sensacional lenta del *Qui tollis*, que precede a un asombroso cambio a la rapidísi-

ma figuración del *Miserere*, cuya sección final se transforma de nuevo con un *tempo* lento y un tono de íntimo recogimiento. De nuevo una fuga grandiosa en el *Dona nobis pacem* final. Viktora resuelve con claridad el complejo contrapuntismo de estos pasajes y también otorga un considerable empuje orquestal al inicio del *Gloria* y un sesgo vertiginoso al *Osanna*. Su versión pone de manifiesto, en definitiva, una de las características fundamentales de la música en atriles, su inacabable variedad. Correctos los solistas vocales, entre los que brilla Carlos Mena en un sentido *Christe eleison*.

Enrique Martínez Miura



DANIIL TRIFONOV

RECITAL EN EL CARNEGIE HALL

Aunque las opiniones difieren sobre si se trata del heredero de Horowitz, Richter o Kissin, la crítica es unánime: Daniil Trifonov es el gran pianista ruso para el siglo XXI.

En su primera grabación en DG, interpreta con gran riqueza de matices y espectacular virtuosismo una selección de clásicos de Chopin, Liszt y Scriabin.

1 CD

SCRIABIN: SONATA núm. 2 en SOL # menor, op. 19,
"SONATA-FANTASÍA"

LISZT: SONATA en SI menor, S.178

CHOPIN: 24 PRELUDIOS, op.28

MEYER: FOUR FAIRY TALES, op.26 núm.2 - MOLTO VIVACE

DANIIL TRIFONOV, piano



deutschegrammophon.com



UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC GROUP
universalmusic.es



La Ceca Jugoslavica

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

RECITALES

GRIGORI SOKOLOV.

Pianista.

Obras de Beethoven, Chopin, Schumann, Brahms, Chaikovsky y Saint-Saëns.

4 CD MELODIYA 10 02078. 1966-1987. 253'. DDD. **B PN**

La casa Melodiya recupera en una sola caja las grabaciones del vivo que realizara

Grigori Sokolov entre la década de los ochenta y noventa en la Gran Sala Glinka del Coro Académico Estatal de Leningrado. El repertorio pasa por las *Variaciones Diabelli* de Beethoven, los *Estudios op. 25* de Chopin, los *Opp. 79 y 117* de Brahms, además de la *Fantasia op. 17* y la *Sonata n.º 2 op. 22* de Schumann, y los *Conciertos n.º 2* de Saint-Saëns y el *Primer* de Chaikovsky. Los documentos, inevitablemente, tienen un interés superlativo tratándose de este intérprete, de quien se ha dicho prácticamente todo más que merecidamente. Las interpretaciones de Sokolov destilan irremediablemente una marcada personalidad que precisamente es lo que engrandece a este pianista superior. El sonido de los registros es bueno, y permite el disfrute de unas versiones sentidas y espontáneas del pianista ruso; llenas de matices, con un control de la melodía asombroso, y con una entrega y generosidad fuera de lo común. Sokolov no deja indiferente porque magnetiza al oyente a través de un lirismo y una densidad diferenciales con la mayoría de los pianistas actuales. Las interpretaciones, con algunos roces puntuales en algunas notas (que para nada molestan o alteran el disfrute), destilan magia y amor hacia la música, pasión y versatilidad emocional. Interesante para cerciorarse de la evolución a lo largo de todos estos años del ya entonces, y de qué manera, prodigioso pianista.

Emili Blasco

RAMÓN VARGAS. Tenor.

Obras de Ponchielli, Verdi, Boito, Puccini, Cilea, Gounod y Massenet. SINFÓNICA DE BUDAPEST. Director: RICCARDO FRIZZA.

CAPRICCIO C 5165 (Ferysa). 2012. 48'. DDD. **B PN**

ANNA NETREBKO.

Soprano. Páginas de

Macbeth, Giovanna d'Arco, I vespri siciliani, Don Carlo, Il trovatore. ROLANDO VILLAZÓN, tenor. CORO Y ORQUESTA DEL

TEATRO REGIO DE TURIN. Director: GIANANDREA NOSEDA.

DEUTSCHE GRAMMOPHON 479 1052 (Universal). 2012. 57'. DDD. **B PN**

La aportación discográfica de Netrebko al año Verdi se concreta en este importante registro justamente amparada por Nosedá y sus huestes turinesas. Como la propia soprano declaró, su voz tras los embarazos ganó en colorido, anchura y potencialidad (sin perder en belleza, se añade aquí), permitiéndole enfrentarse con heroínas de mayor peso vocal y expresivo en este caso verdianas, tras haber asumido Nannetta, Gilda y especialmente Violetta. Un salto cualitativo y cuantitativo bien notable. Es decir, ascender de soprano lírica con alardes repentinos de coloratura a una auténtica *drammatica d'agilità*, pues tales son la Macbeth, la Leonora aragonesa o la Elena siciliana. De la ambiciosa Lady inclu-

ye las tres exigentes páginas solistas, para las que no acusa el más mínimo límite instrumental en centro, agudos y graves. No obstante, podría ser mejorable el precioso *glissando* al final de la escena del sonambulismo. Página esta en la que, además, podría exigirsele un poco más de intencionalidad, de maligno mensaje, algo que sin duda añadirá al asumir escénicamente tal espinosa parte (tiene previsto cantarla en el próximo verano en Múnich). En la hermosa y decisiva *Faticida foresta* de la visionaria Giovanna se centra más en la expresión como hacía Moffo (la primera en grabarla oficialmente) que en la seducción hedonística de alguna predecesora (Tebaldi, Caballé, Ricciarelli), mientras que tiñe de resignada melancolía un emotivo *Tu che le vanità* de la Valois, uno de los cortes más disfrutables del recital. De las dos tan opuestas partes destinadas a Elena es preferible el andante del acto IV, aunque evite parte de la prolongada cadencia escrita a favor de Sofia Cruvelli, que el allegro (bolero) del V donde le falta algo del brillo que tal momento facilita, evitando



dada su morfología vocal el sobreagudo ad libitum. Como Leonora de la gran escena del acto IV, encuentra su mejor y más apabullante momento en el *Miserere* (con el entregado Manrico, como era de esperar, de Villazón), tras un más que notable y ensoñador *D'amor sull'ali rosee* y antes de una cabaletta sacada adelante con comodidad, oficio y disposición. Dando, por supuesto, a cada uno de estos tres instantes de contrastado dramatismo el colorido vocal adecuado. Disco que brinda una nueva y eficaz demostración del arte de tan atractiva e inteligente cantante, iniciando así un camino profesional abierto a sugestivos proyectos posteriores.

Fernando Fraga



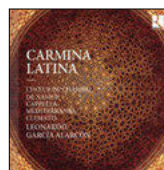
La carrera de este tenor mejicano, iniciada en su país en 1983, tuvo un episodio europeo decisivo durante su estadia de aprendizaje en Viena, entre 1986 y 1988, y el consiguiente debut en la Ópera de Lucerna. Al principio se movió en el mundo del tenor lírico-ligero para luego ampliar su repertorio con papeles de lírico neto, especialmente los verdianos. En este momento concibe una transición hacia el mundo wagneriano en sus personajes más escorados hacia el lirismo.

Vargas tiene unos medios naturalmente generosos, sobre todo en timbre y extensión. En sus cuidadosas intervenciones muestra una técnica aseada que le permite conseguir efectos seductores en la media voz y el pianísimo. No siempre sus incursiones en el agudo son felices por cierta propensión a un excesivo empuje que le resta redondez a la emisión.

En este amplio repertorio

se lo puede juzgar como sensible en su aspecto cantable y de buena dicción, tanto italiana como francesa. Las interpretaciones no están servidas con pareja concentración pero nunca se evade de un nivel de dignidad. En el lamento de Federico de Cilea, el control de volumen y la intensidad emocional consiguen una viñeta antológica. Lo mismo el aria de la verdiana *I due Foscari*, por la intensidad cuidadísima del recitado y el desempeño expresivo del canto. Frizza, perfecto en su rol de acompañante, asegura un discurso económico, eficaz y equilibrado.

Blas Matamoro



Las exigencias de dotación de capillas musicales para las catedrales e iglesias del Nuevo Mundo dieron ocasión a que durante los siglos XVI y XVII numerosos compositores nacidos en España y posteriormente otros ya nacidos en territorio americano crearan una numerosa obra a ellas destinada.

La selección realizada entre este amplísimo conjunto por Leonardo García Alarcón incluye una serie de obras de compositores españoles con una única excepción, el canto procesional *Hanacpachap cussicuinin*, que es la primera obra religiosa polifónica escrita en lengua quechua. Este canto abre la segunda parte del disco, dedicada a obras religiosas, mientras que la primera parte está formada por obras profanas, si bien la mayoría trata sobre temas navideños.

Juan de Araujo (1648-1712) es el compositor más representado. Fue maestro de capilla en las catedrales de Lima y de la actual

VARIOS

CARMINA LATINA.

CORO DE CÁMARA DE NAMUR. CAPELLA MEDITERRANEA. CLEMATIS. Director: LEONARDO GARCÍA ALARCÓN. RICERCAR RIC 334 (Sémele). 2012. 63'. DDD. **B PN**

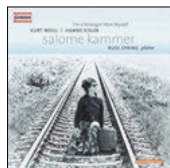
Sucre y de él encontramos el villancico *Vaya de gira*, un espléndido y monovocaliano *Dixit Dominus* y una *Salve Regina*. De Torrejón y Velasco, el autor de *La púrpura de la rosa*, primera ópera americana, podemos escuchar dos composiciones polifónicas profanas, las deliciosas *Desvelado Dueño mío* y *A este Sol peregrino*.

Sorprende la inclusión de la *Missa de Batalla a 12* de Joan Cererols, pues ni el compositor ni la obra tienen relación alguna con América. Escrita en su totalidad para tres coros, salvo el *Et incarnatus* para cuatro voces, es una obra magnífica y la más notable de todo el disco. Por sobradas razones, debe de gustarle mucho a Leonardo García Alarcón, que decidió recogerla aquí con el pretexto de “así de espléndidas podían haber sido las misas en las catedrales de la América latina”.

Las cuatro voces solistas de la Cappella Mediterranea, el estupendo Coro de Cámara de Namur y el ensemble Clematis, gozan de un bien ganado prestigio en el campo de interpretación de música barroca y el director y musicólogo argentino es siempre garantía de buen hacer. Todos ellos lo demuestran aquí una vez más y tan sólo sería deseable una toma sonora un poco más nítida para que el disco fuera perfecto.

José Luis Fernández

I'M STRANGER HERE MYSELF. Obras de Weill, Eisler y Spring. SALOME KAMMER, VOZ; RUDI SPRING, piano. CAPRICCIO C5154 (Ferysa). 2011. 61'. DDD. 



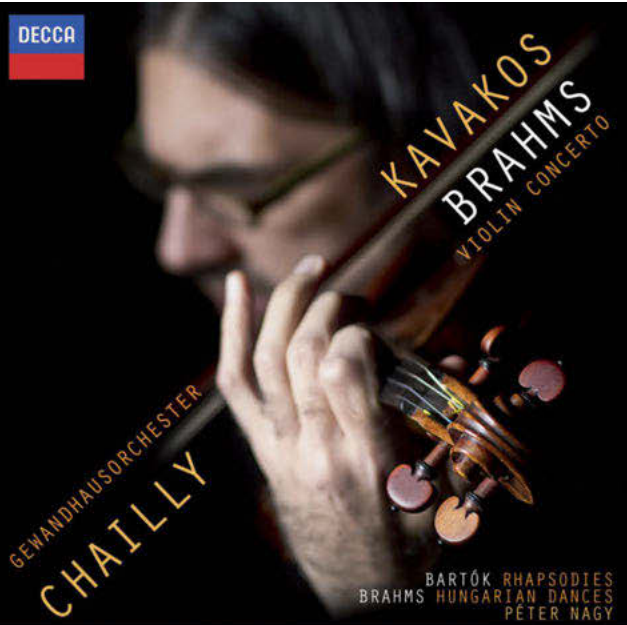
Salome Kammer, alemana de Hesse, es cantante. Atención: es cantante, no soprano o mezzo. Se presenta así, como Stimme, como voz; como cantante. También toca el violonchelo, pero eso es aparte, no se ve/oye en este recital. Y, desde luego, es comediente, actriz. Nos dice la presentación: “Su repertorio desafía la clasificación y se compone de una mezcla de música de vanguardia, experimentos vocales virtuosísticos, melodrama clásico, recitales de Lieder, poesía dadá, jazz y canciones de Broadway”. Nada menos.

La imposibilidad de clasificar la voz de Salome Kammer nos sitúa bien para entender sus

repertorios y el sentido que se desprende de ellos. No puede decirse, al oír este CD con cuarenta canciones de Weill, Eisler y Rudi Spring (éste, además, es el pianista que acompaña), que estemos ante una especialista en Kabaret. Disculpen si uno sabe de Kabaret unas cuantas cosas sin auténtica profundidad: no puedo adjudicarle a Kammer esa especialidad, que acaso tenga (Capriccio presenta otro disco suyo, al menos: *I hate music, but I like to sing*, con una parte de “cabaret songs”). Lo que sí sabemos de esta cantante es que se transforma en sus interpretaciones de las diversas propuestas, escuelas y tensiones de la música contemporánea. Transita por la Escuela de Viena (*Pierrot lunaire*), por la vanguardia de posguerra (Berio, por ejemplo, inspirado por la memorable Cathy Berberian; Nono, también) y por la ópera contemporánea más radical (Helmut Lachenmann, Jörg Widmann, Isabel Mundry), sin hacerle ascos al musical americano (Eliza, en *My fair Lady*).

La elección de Weill y Eisler en esa secuencia es más que lógica. No se lo inventa Kammer, es ya una tradición: no son sólo estos dos compositores y el pianista y compositor Spring, sino los textos de Bertolt Brecht, cuya poesía se muestra hoy día aún más lozana que su teatro. Brecht y Weill no sólo compusieron cosas que siguen siendo populares, escritas para aquel periodo conflictivo y a corto plazo desastroso para todos, es que forman parte de los diversos antidotos alemanes contra el olvido. En una sociedad tan autocrítica de su pasado se corre el riesgo de olvidar por la banalización de la memoria. Estas canciones contribuyen —granito de arena— a luchar contra el olvido que convida a veces con el despliegue de la memoria. No es paradoja, no es contradicción.

Brecht, no citado en los créditos aunque sobradamente en las notas de la propia Kammer y de Niels Kaiser, es protagonista con los compositores que trabajaron con él, y también lo es, claro está, en el *Tríptico de Brecht* compuesto por Spring. Habría que descender a detalles, pero basten unos cuantos ejemplos: los insinuantes ritardandos de *Jenny de los piratas* (de *La ópera de perra gorda*, Weill), los forzados agudos y al mismo tiempo cuidados pianos de *Über den Selbstmord* (*Sobre el suicidio*, de *La persona buena de Sezuán*, de Eisler), el humor a veces chirriante de las *Elegías de*



LEONIDAS KAVAKOS

BRAHMS

RICCARDO CHAILLY

Kavakos presenta su primer disco concertante para Decca, junto a la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig y Riccardo Chailly.

“Kavakos tiene... tanto el timbre plateado que muchos violinistas desean como una calidez generosa y vigorosa siempre que la necesita. Sus dobles cuerdas surgen sin esfuerzo y su legato suena como si pudiera mantenerlo eternamente.” — *The Washington Post*

1 CD
BRAHMS: CONC. VIOLÍN
KAVAKOS / GEWANDHAUS ORCHESTER / CHAILLY
OBRAS DE BARTÓK Y BRAHMS / JOACHIM para VIOLÍN y piano
KAVAKOS / NAGY

DECCA deccaclassics.com UNIVERSAL universalmusic.es
UNIVERSAL MUSIC GROUP

fnac www.fnac.es

Hollywood de Eisler, las canciones americanas de Weill, como la que da título al álbum por tratarse de temas de exilio (*I am a stranger here myself*, de *One touch of Venus*) o la desternillante *Tchaikowsky (sic) and other russians* (de *Lady in the dark*), con ese desgranarse de nombres rusos en plena comedia, que a algunos les evocará el rap y a otros un Sprechgesang divertido (¿sería esto posible?). Sorprenderá el *Tríptico de Brecht* de Rudi Spring, tres obras contemporáneas en las que se evita la consonancia pero no la tonalidad y que, sobre todo, se presentan como parte de la tradición musical brechtiana de compositores como Weill, Eisler o el aquí ausente Paul Dessau, quién sabe si también Hindemith. Y atención a la canción de cierre, la número cuarenta, *Song of the Rheinland*, de la "comedia bélica" *Where do we go from here*, que va más allá de la ironía y se convierte en burla: estamos en 1945, el patriotismo ha servido a intereses demasiado espurios. Salome Kammer no sólo despliega su arte musical al margen de cualquier virtuosismo (no es lo suyo, ni lo pretende), sino que despliega sus cuarenta canciones brechtianas acompañada al piano por alguien que es más que un especialista, porque es otro brechtiano.

Santiago Martín Bermúdez

MARÍA LEJÁRRAGA. MÚSICA EMOCIONAL, MÚSICA RECOBRADA.

Obras de Falla, Bautista, Usandizaga e. a. JOAQUÍN PIXÁN, tenor; ROSA TORRES-PARDO, NOELIA RODILES, piano; MARÍA ZAPATA, soprano; SILVIA CONTRERAS, violonchelo; RAQUEL JURADO, campana tibetana; JAVIER RABADÁN, percusión.

ANDANTE. 2012. 52'. DDD. **PN**.



El luchador, tenaz, arrojado y perseguidor de proyectos a veces no tan imposibles, Joaquín Pixán le cabe el mérito de haber logrado lanzar al mercado este bello álbum, quizá necesario, dedicado a María de la O Lejárraga, que vivió casi cien años, entre 1874 y 1974. Esposa y colaboradora de Gregorio Martínez Sierra, fue toda una personalidad de las letras, de la política, de la cultura y del feminismo.

Forma Antiqua

AIRE FRESCO

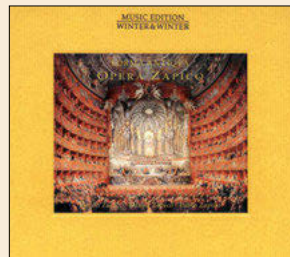


OPERA ZAPICO.

Arreglos de arias de óperas de Mozart, Rameau, Caldara, J. C. Bach, Landi, Haendel, Nebra, Cavalli, Monteverdi y Purcell. FORMA ANTIQVA. CORO EL LEÓN DE ORO. WINTER & WINTER 910 206-2 (Sémele). 2013. 61'. DDD. **PN**

Tomar música vocal y transformarla en instrumental fue una práctica bastante frecuente en la primera mitad del siglo XVIII. Sin duda el caso más conocido es el de William Babell, prolífico arreglista de arias de ópera (sobre todo, de Haendel, lo cual no deja de ser una paradoja siendo como era éste el mayor plagador de la época) para ejecutarlas al clave. Su transcripción de *Vo' far guerra*, de *Rinaldo*, es todo un ejemplo de virtuosismo que cautivó a aquel público londinense. Salvando las distancias, esto es lo que hacen en el presente disco los hermanos Zapico (el teclista Aarón y los gemelos Daniel y Pablo, duchos dominadores de la cuerda pulsada en cual-

quiera de sus variantes). Han escogido, colijo que en atención a sus gustos personales, una serie de arias que van desde Monteverdi (*Vi ricorda o boschi ombrosi*, del *Orfeo*), Landi (la estremecedora *O morte gradita*, del *Sant'Alessio*) o Cavalli (*Mogli mie sconsolate*, de *La Calisto*) hasta Mozart (*Deb vieni alla finestra* y *Batti, batti, o bel Masetto*, ambas de *Don Giovanni*), pasando por algunos de los más grandes maestros del barroco tardío: Haendel (*Lascia ch'io pianga*, de *Rinaldo*, en la que la corneta de Lluís Coll suple de forma pasmosa a la voz humana; *Se giunge un dispetto*, de *Agrippina*, y *Ritorna, o caro*, de *Rodelinda*), Caldara (*Quella Liria immanata*, de *Il bel più nome*), el bilbilitano Nebra (*Adiós, prenda de mi amor*, de *Amor aumenta el valor*) y Purcell (el célebre lamento de *Dido and Aeneas*). Para que no falte de nada, se incluye también el *Air pour les sauvages*, de *Les indes galantes*, que su propio autor, Rameau, ya había arreglado para ser tocado al clave.



Como todo lo que hace Forma Antiqua, el disco es una bocanada de aire fresco que se engulle de un bocado con el mayor de los deleites. Y no ya me refiero sólo a la forma de tocar de esta gente, sino al garbo desplegado en los arreglos. Además del ya mencionado Coll, los Zapico se hacen acompañar del flautista Alejandro Villar (extraordinario en el aria de Agrippina), el violagambista François Joubert-Caillet y el percusionista David Mayoral. El coro El León de Oro aparece en la última pista para poner la guinda al pastel con su finísima versión del purcelliano *Thanks to these lonesome vales*.

Eduardo Torrico

Fundadora con su marido de la revista *Helios*, órgano clave del modernismo en España, fue ardiente republicana. Como era lógico, emigró tras la guerra civil y acabó muriendo en Argentina. Sus actividades, sus relaciones con las personas más importantes de la cultura de aquellos años, fueron múltiples.

No nos parece ninguna mala idea, en efecto, que se le dedique este homenaje, nacido al calor de la publicación en 2010 del libro *Música y músicos en la vida de María Lejárraga* de M^a Luz González Peña, que es quien escribe las documentadísimas notas que se incluyen en esta edición discográfica y es pieza fundamental de la labor que desarrolla el ICCMU. Lo más resaltable del libro disco es la inclusión de una obra que es estreno mundial, *A María, que se ríe sobre una rosa mustia*, que ilustra un poema olvidado de Juan Ramón Jiménez. Es una suerte de cantata que, partiendo de un ritmo perenne y obsesivo, marcado por cajón flamenco y campana tibetana, establece un recitado melismático adornado por *glissandi* y *pizzicati* del chelo. La partitura enjuta y dramática, muy expresiva, en la que se emplea también

el recitado, es de Raquel Jurado, que toca también el instrumento de percusión asiático.

Pixán, que aparece en casi todas las piezas, muestra su fraseo natural y su facilidad para el caracoleo, con alguna nota aguda de cierto tinte nasal, pero también con su timbre siempre cálido y su claro fraseo. Desgrana con gusto, aunque sin llegar del todo a la vena más folclórica y honda, las *Siete canciones populares* de Falla, donde lo acompaña con tino y gracia Rosa Torres-Pardo. Hay bastante más en el CD: *El pan de Ronda que sabe a verdad* y *Oración de las*

madres que tienen a sus hijos en brazos de Falla, la casi homónima *Villancico de las madres que tienen a sus hijos en brazos* y *El alma tenía los ojos verdes* de Bautista, el tríptico *Ayes de María* Rodrigo, los dúos de *La tirana* de Lleó y *La llama* de Usandizaga. Hay que hablar asimismo de la afortunada participación de la soprano María Zapata, una lírica con cuerpo y excelente proyección, y de la pianista Noelia Rediles. Pixán canta por último el aria del sultán de *Jardín de Oriente* de Turina.

Arturo Reverter



EL ARGONAUTA

la librería de la música

C/ Fernández de los Ríos, 50 28015 Madrid

Tel.: 91 543 94 41. Fax: 91 543 94 74

info@elargonauta.com

www.elargonauta.com

BRUCKNER:

Sinfonía nº 5. STAATSKAPPELLE BERLIN.
 Director: DANIEL BARENBOIM.
 Director de vídeo: TILO KRAUSE.
 ACCENTUS 202175 (Ferysa). 2010. 76'.
 DDD. PN



Ya tenemos en nuestro poder la segunda entrega de la serie "Bruckner: the mature symphonies" de Barenboim que Accentus Music está publicando en DVD y Blu-Ray. Después de una *Cuarta* de antología, el pianista y director nos sorprende con una *Quinta* (filmada al día siguiente, el 21 de junio de 2010, en la Philharmonie berlinesa) inquieta, nerviosa, tumultuosa..., por lo general, en exceso. Para quien esto escribe la vía interpretativa adoptada por Barenboim (que sigue siendo fiel a la redacción original de la partitura) no ayuda a infundir la unidad necesaria a la obra globalmente y al primer movimiento, en particular, tan complejo desde el punto de vista arquitectónico. Obviamente, el talento de Barenboim emerge con fuerza en muchos pasajes de esta ejecución. La introducción del mencionado tiempo inaugural es muy hermosa, concentrada y equilibrada en voces y timbres. El tema de los violines I en su registro más grave sobre los *pizzicati* del resto de la cuerda (que arranca en el compás 151) está cantado con una libertad dinámica más que destacable con respecto a lo escrito en la partitura (con esa contrastada variedad acentual, tan neumática y tan propia del argentino). Conceptualmente, el Adagio es bastante novedoso. Es una visión, también, ansiosa, borrascosa, alejada de la habitual corriente paisajística y contemplativa. Los pasajes más líricos son encendidos, efusivos, con esa *cantabilità* a veces de otro mundo tan característica del intérprete y con esa riqueza de detalles agógicos tan convincente y emotiva. Los ejemplos son numerosos: la sección B, con unos violines I y II estremecidos; la sección F, con una mullida y centelleante sección de cuerda —apasionadísimos los celos; o la sección H, con unas maderas extraordinariamente sedosas y un metal de bronceína, poderosa y turbadora presencia (éste último a partir del compás 180). El Scherzo es muy vehemente, con *tempi* elásticos y mil y un matices dinámicos y el Finale, torrencial, volcá-

nico y exaltadísimo. Este último es, en mi opinión, el movimiento que mejor funciona con estos preceptos interpretativos, el que logra unos niveles de tensión más elevados y un discurso más fluido y natural... La Staatskapelle de Berlín está de nuevo fantástica (muy bien el oboísta Fabian Schäfer y otra vez excepcionales la flautista Claudia Stein y el trompa Hans-Jürgen Krumstroh). Pero insisto, en la *Quinta Sinfonía*, creo preferibles versiones un poco más templadas y menos conflictivas en lo expresivo, dado que, en este caso concreto, esta opción no ayuda a la comprensión vertical y horizontal de la partitura por parte del oyente.

Jesús Trujillo Sevilla

G. SCARLATTI:

Dove è amore è gelosia. LENKA MÁCIKOVÁ (Marquesa Clarice), ALES BRISCEIN (Conde Orazio), KATERINA KNEZIKOVA (Vespeta), JAROSLAV BREZINA (Patrizio). ORQUESTA DE LA CORTE DE SCHWARZENBERG. Director musical: VOJTECH SPURNY. Director de escena: ONDREJ HAVELKA. Director de vídeo: JAN MALIR. OPUS ARTE OA 1104D (Ferysa). 2011. 143'. PN



Ésta es una de las ocasiones en las que un producto audiovisual supone un interés más allá de lo meramente musical. Entiéndase bien lo que queremos decir: la música de Giuseppe Scarlatti (posiblemente un primo de Domenico, con quien trabajó en Madrid hasta la muerte del gran clavecinista y que acabó estableciéndose en los años sesenta del siglo XVIII en el entorno vienés) para esta ópera en dos actos, con libreto de Marco Coltellini, es agradable, está bien escrita, no le falta inspiración melódica y funciona bien en conexión con el texto, si bien salta al oído desde los primeros minutos su deuda con el modelo de *La serva padrona*, tanto en cuanto a los personajes (esa criada Vespeta, digna sucesora de la Serpina de Pergolesi) y la trama como en la música, tan netamente napolitana.

Pero lo que hace merecedora de atención a esta producción es toda su contextualización histórica y estética. Scarlatti escribió esta ópera en 1768 con motivo de las celebraciones del matrimonio del primogénito del Prín-

cipe Joseph Adam Schwarzenberg en su palacio bohemio de Cesky Krumlov. El Príncipe era un gran amante del teatro y de la ópera y sólo tres años antes de este acto había mandado reconstruir y modernizar el teatro del palacio, en el que toda la principesca familia solía intervenir desde generaciones atrás. Milagrosamente y a pesar de años de abandono, este coqueto y bellissimo teatro ha llegado hasta nuestros días con toda su maquinaria escénica, sus decorados originales y un impresionante archivo documental y musical, lo que le convierte en el teatro europeo que conserva la tramo-ya más antigua. Un estupendo documental de casi una hora nos narra la historia de este teatro y su reconstrucción reciente, así como los detalles de la exhumación de la partitura de Scarlatti precisamente en el espacio y con los medios técnicos para los que fue creada. A la magnífica imagen en HD y al estupendo sonido sólo le hubiese faltado incluir a los subtítulos (hasta en coreano!) al menos el italiano (ya que no en español) para poder seguir la trama de la ópera. Con instrumentos de época situados en el foso a la manera dieciochesca, Spurny firma una versión briosa, de *tempi* bien contrastados y ritmos vivos, contando con la complicidad de cuatro jóvenes voces (a destacar la de Máciková) muy entregadas y de calidad apropiada.

Andrés Moreno Mengibar

STRAVINSKI:

El pájaro de fuego. La consagración de la primavera. DEBUSSY: Preludio a la siesta de un fauno. ORQUESTA DE PARÍS. Director: PAAVO JÄRVI. Directores de vídeo: SÉBASTIEN GLAS, CORENTIN LECONTE. ELECTRIC PICTURE EPC05DVD (Ferysa). 2012. 74'. PN



Sitúense bien, que no haya equívocos. Ni Järvi ni la Orquesta de París revolucionan con este vídeo unos repertorios tan visitados con rigor e inspiración, con poesía, bruma y con lo mejor de la fusión danza-sinfónica. Pero ver estas imágenes es un placer que, si pueden, no deben perderse. Es de esos vídeos que hay que ver al menos dos veces. La calidad de la imagen compute con la niti-

dez de los timbres, que a menudo oímos en pianísimo, como en varios números de *El pájaro de fuego*, y que se distinguen en su color como si estuviéramos allí mismo, en la Pleyel, en primera fila. Las lecturas son mejor que correctas: rigurosas, inspiradas, intensas. Una nueva *Consagración*, sí, grabada 99 años después del estreno parisiense, a unos cuantos pasos (unos cuantos) del Teatro Champs Élysées que vio el estreno cuyo tumulto fue la mayor bendición de Dios para una obra: desde el día siguiente, todo el mundo quería ser más moderno que el filisteo tonto que pateó obra tan atrevida y moderna, y la cosa se convirtió en éxito, y el éxito lo refrendó el compositor componiendo cosas cada vez más hermosas, y la cosa se convirtió en leyenda. Hoy tenemos que ver y escuchar esta obra sin (demasiados) prejuicios. Sabemos de compositores que desean que alguien patee sus obras. Ni eso, hoy la indiferencia impediría separar la paja del grano. Aquí, por lo menos, donde se desconocieron estrenos así (no por parte de público, a veces dispuesto a romper —impune— respaldos de butacas, sino sobre todo por parte del artista). Las filmaciones de *La consagración de la primavera* se amontonan. Ésta será de las más gratificantes por imagen, por sonido, por color, disculpen si nos repetimos. Pero hay que repetir otra cosa, dicha en estas páginas no hace mucho: otra *Consagración* en estas mismas circunstancias es el logro total de Boulez con la London Symphony (Alte Oper de Fráncfort, 1993). Mas no sólo de *Consagración* vive este DVD, sino de un *Pájaro de fuego* sutil y dominador de las gamas inferiores y un *Fauno* de una sensualidad tan inocente e intensa como puedan serlo los propios instrumentos, ay. Este DVD goza de una cualidad que debería darse por descontada a estas alturas, pero que sabemos bien que no es así: los realizadores están al acecho del detalle, y no suelen desperdiciarlo. Podemos seguir la obra a través de sus entradas instrumentales, por solistas o por familias; podemos seguirlos en las acumulaciones sonoras del *tutti*; podemos ver muchos detalles. No todos, porque estas partituras, y en especial *La consagración*, tienen demasiados pormenores y una instrumentación excesiva, pero pocas veces lo veremos todo tan en sus partes y a la vez tan completo.

Santiago Martín Bermúdez

VARIOS

Gustavo Dudamel

UNA VELADA INOLVIDABLE



CONCIERTO DE EUROPA 2012.

Obras de Brahms, Haydn y Beethoven. Gautier Capuçon, violonchelo. FILARMÓNICA DE BERLÍN. Director: GUSTAVO DUDAMEL. Director de vídeo: ANDREAS PAEPER. DEUTSCHE GRAMMOPHON 00440 073 4931 (Universal). 2012. 88'. **PN**

El concierto del primero de mayo de la Berliner Philharmoniker es ya una tradición. El marco de la cita de 2012 fue la vienesa Escuela española de equitación y el director Gustavo Dudamel. El programa, absolutamente vienés, con obras de dos compositores alemanes, Brahms y Beethoven, que hicieron de Viena su ciudad, y de Haydn, que representa la quintaesencia de la música vienesa. De hecho, todo resulta genuinamente vienés, la delicadeza clásica de Dudamel ante una Berliner Philharmoniker exquisita en un marco que, con sólo nombrarlo, ya evoca todo un mundo. La sesión —sin duda inolvidable para los asistentes, ya lo adelantamos— empezó con esas variaciones de Brahms que se basan en un tema de Haydn que ya sabemos que no

es de Haydn. Precisamente ese tema se expone con cierta solemnidad y recogimiento, con lentitud y a la vez con ligereza, y eso ya nos pone en antecedentes: estamos ante una interpretación exquisita pero imprevisible, con poco que ver con la gran tradición pero sin renegar de ella. La primera variación ya nos lo confirma y hasta el final es una auténtica maravilla. Viene después un concierto clásico genuino, el *Primero* para violonchelo de Haydn, con un Dudamel algo comedido en el gesto —ni falta que le hace más— pero eficaz en el resultado. El trabajo previo es evidente y la proximidad afectiva de la orquesta y del director con esta música fantástica es evidente. El solista, sin ánimo de impresionar, consigue cautivarlos desde el primer momento con un cantabile exquisito y un sonido delicioso, muy clásico. Capuçon, virtuoso extraordinario como ya sabemos, es también un lírico de primer orden y su versión es de las que sitúan entre las favoritas. Cierra el programa una obra especialmente querida por Dudamel —¿y por quién no?—, la *Quinta* beetho-



veniana, que nos descubrió a muchos su talento excepcional gracias a una famosa grabación. Un Beethoven trascendente expuesto con claridad, sin brumas que lo hagan confuso, con el regusto clásico que corresponde a esta obra, con una cierta ligereza que no es simplicidad ni superficialidad, con una grandiosidad que no elude un cierto carácter camerístico... En fin, un Beethoven propio de nuestra época en manos de un director extraordinario.

Josep Pascual

BENJAMIN BRITTEN. A TIME THERE WAS.

Director de vídeo: TONY PALMER. GONZO MULTIMEDIA TPDVD179 (Ferysa). 2012. 101'. **PN**

BENJAMIN BRITTEN & HIS FESTIVAL.

Director de vídeo: TONY PALMER. GONZO MULTIMEDIA TPDVD174 (Ferysa). 2012. 53'. **PN**



Dos DVDs aparecen con ocasión del centenario de Benjamin Britten. Los dos están dirigidos por Tony Palmer, un experto, pero uno es mucho mejor que el otro y reúne en realidad lo que los dos ofrecen por separado. Se trata de *Benjamin Britten. A Time*

there Was, un repaso por la vida y parte de la obra del compositor británico con Peter Pears como hilo conductor y con paradas en los capítulos fundamentales de la misma. Especialmente atractivos son los dedicados a la infancia —con las opiniones de su hermano y sus hermanas—, a la relación con Pears —emocionantísimas sus palabras acerca de su amor de siempre y de cómo murió en sus brazos—, a la vida casera —con el ama de llaves insistiendo en lo limpios que eran Ben y Peter— y a los momentos finales —con el impagable testimonio de su enfermera acerca del cuidado puesto en que el enfermo sufriera lo menos posible. El todo está entremezclado con representaciones operísticas, ensayos y testimonios de cómo era y qué rodeaba al compositor —Pears describiendo a Auden es otro momento impagable. Al documental, curiosamente, quizá le sobre música —en eso es, sin embargo, un justísimo homenaje a Peter Pears— y le falte relato, ahondar en la figura

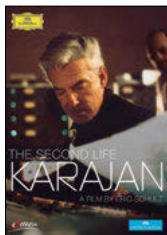
enorme de quien fue uno de los grandes creadores del siglo XX. Interesante, muy interesante pero también un punto escaso a pesar de su metraje. *Benjamin Britten & His Festival* se centra en Aldeburgh y es un documento suficiente sobre el mismo aunque muchas de las cosas que cuenta aparecen, como decíamos, en *A Time there Was* que, por esa razón, lo anula tranquilamente.

Claire Vaquero Williams

KARAJAN: LA SEGUNDA VIDA.

Director de vídeo: ERIC SCHULTZ. DEUTSCHE GRAMMOPHON 00440 073 4983 (Universal). 2013. 80'. **PN**

Trata de la muy especial relación que Karajan tuvo con el disco, hasta el extremo de que su segunda vida, efectivamente, está transcurriendo ahora gracias a la infinidad de grabaciones que dejó para la posteridad. Por lo demás, la película no cuenta



nada nuevo, desde pilotar su avión y su yate particular y conducir deportivos ("cosa que no le interesaba especialmente", nos dice

Anne Sophie Mutter... Entonces, ¿por qué lo hacía?) hasta ser la estrella indiscutible de la música clásica en Europa durante varias décadas, todo eso vuelve a repetirse aquí como un eterno *déjà vu* que para los que ya tenemos cierta edad, pues la verdad, no es que nos seduzca demasiado. Los testimonios de técnicos, críticos y artistas que colaboraron con él (Güllich, Fassbaender, Polonek, Weber, Alward, Hirsch, Wedman y muchos otros) son un permanente elogio en cualquier aspecto a considerar, ya sea técnico, artístico o humano, nunca el menor reproche crítico, jamás la menor sombra de duda (sólo un instrumentista de la Filarmónica de Berlín dice que su aproximación a la música barroca no era convincente debido a su bello sonido, expresivo y refinado, que cuadra mal con ese estilo. Y otro berlinés más se atreve a decir que "Karajan podía ser cruel y tremendamente injusto en algunos momentos determinados"). Todo lo demás transcurre en una loa permanente, parece que los participantes en la película han sido cuidadosamente elegidos según criterios de docilidad, todo es maravilloso y nadie se atreve siquiera a sugerir que sus recreaciones podían pecar a veces de una tremenda superficialidad. Sin embargo, hay otros (Fassbaender) que lo elogian adecuadamente como un inigualable e inspirado director de ópera y un magistral acompañante de voces (es especialmente ilustrativo el ensayo del tercer acto de *Sigfrido* con Karajan al piano acompañando a Thomas Stewart —Wotan—, para el que suscribe lo mejor de la película). También se hace hincapié en su fanática admiración por la técnica y en su lucha a brazo partido por imponer el compact disc, cosa que logró sin el menor resquicio de duda.

En fin, una película con altibajos protagonizada por un formidable músico y un no menos hábil empresario. Ególatra e insufrible, pero también magnífico director, aquí tienen un documento especialmente recomendable para seguidores o expertos en estos temas. A juicio del firmante, preferibles las dos películas anteriores de Karajan que ya comentamos desde estas páginas: *Karajan or beauty as I see it* (DG)

Cristóbal Halffter

RETRATO AL NATURAL

CRISTÓBAL HALFFTER. ECOS Y SOMBRAS. ASIER

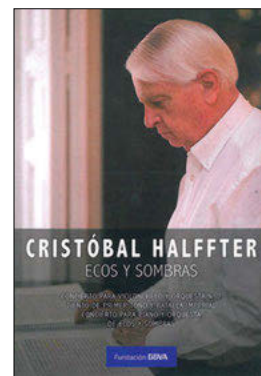
POLO, violonchelo; NICOLAS HODGES, piano. ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA. Directores: CRISTÓBAL HALFFTER, CARLOS KALMAR. KOALA KPA 111 (Ferysa). 2009. 155'. **PN**

No abundan las referencias audiovisuales dedicadas a compositores españoles, y menos aún las que se aproximan a creadores actuales —a vuelapluma, recordamos solo, en tiempos recientes, el documental *A contratiempo*, consagrado a Luis de Pablo por el Círculo de Bellas Artes en 2009. Bienvenida sea, pues, esta aportación de Koala Productions, en producción de José Miguel Martínez y Magdalena Llamas presentada por la austeridad (tanto en la presentación gráfica como en las decisiones de cámara y montaje), que toma como pretexto la Carta Blanca ofrecida por la ONE a Cristóbal Halffter hace cuatro años para brindarnos una imagen, necesariamente parcial aunque precisa, del músico madrileño.

El primer disco recoge con generosidad dos programas de dicha Carta Blanca, protagonizados en noviembre de 2009 por la Orquesta Nacional bajo la batuta de Carlos Kalmar y del propio compositor, que ahonda en la parcela quizá más reconocible —y reconocida— del catálogo de Halffter, su producción

sinfónica: existen versiones alternativas del *Concierto para violonchelo y orquesta n.º 2 "No queda más que el silencio"* (Erató, 1987, con el dedicatario Rostropovich como solista; Auvidis Montaigne, 1998) y del *Concierto para piano y orquesta* (Auvidis Montaigne, 1996), y hasta una decena de registros del muy conocido *Tiento del primer tono y batalla imperial*, pero la inconfundible fusión de vehemencia expresiva y encendido lirismo que caracterizan la escritura concertante halffteriana encuentran en Nicolas Hodges y, sobre todo, en Asier Polo traductores difícilmente mejorables, en tanto Kalmar sabe extraer del *Tiento...* toda su inmediata brillantez y Halffter nos vuelve a sorprender con su capacidad de creación de paisajes tímbricos irreales y enrarecidos en *De ecos y sombras* (2009), con ocasión de su estreno absoluto.

Tras el panorama sonoro, su contrapartida vital: en el segundo DVD, de casi una hora de duración, es Halffter quien nos guía en primerísima persona (salvo por las breves intervenciones de Josep Pons y Felix Meyer) por un periplo biográfico y creativo que Jorge Fernández Guerra se encarga, a su vez, de glosar en el texto general de presentación. En catorce breves capítulos se despliega una extensa entrevista, complementada por imágenes del álbum familiar, tomas de ensayos y de otros concier-



tos de la Carta Blanca, que da cuenta de las inquietudes estéticas del compositor, de los paisajes de su memoria (de París y Milán a Basilea, de Madrid y Berlín a Villafranca del Bierzo) y de los hitos más cercanos de su trayectoria, caso de su dedicación presente al género operístico o del logro —obligada cortesía hacia el mecenas del documental— del Premio *Fronteras del Conocimiento* de la Fundación BBVA.

Ecos y sombras, sí, pero también voces presentes y luces vivas de un compositor que no sólo es testimonio de la gran tradición de la vanguardia del último medio siglo, con los Boulez, Cerha, Kurtág o Luis de Pablo, sino viandante por un camino —ahí están los recentísimos estrenos de su tercera ópera, *Schachnovelle*, y de su octavo cuarteto de cuerda— aún abierto.

Germán Gan Quesada

y *Karajan Maestro for the Screen* (Arthaus). Esas dos y ésta que ahora se reseña forman una extensa e interesante trilogía sobre esta discutible y a su modo atractiva personalidad.

Enrique Pérez Adrián

VA PENSIERO, SULL'ALI DORATE.

THOMAS HAMPSON, barítono. THE ORCHESTRA OF THE AGE OF ENLIGHTENMENT. Director: RICHARD ARMSTRONG. Director de vídeo: FELIX BREISACH. EUROARTS 2051048 (Ferysa). 2001. 60'. **PM**

Con motivo del bicentenario del nacimiento he aquí la reaparición de la película realizada en 2001 con ocasión de otra celebración



verdiana, la del centenario de su fallecimiento. Thomas Hampson hace un sucinto relato de la vida del genio busettiano (una hora de duración no da para mucho), mientras las imágenes muy bien captadas por Breisach (habitual realizador de las tomas visuales originadas en la Ópera de Zúrich o el Festival de Bregenz) nos ilustran oportuna y espléndidamente del contenido narrado. El barítono norteamericano, de paso, da muestras de su oficio cantando cuatro fragmentos del compositor, concretamente momentos decisivos del viejo dux Foscari, Giorgio Germont, Macbeth y el

Conde de Luna, los dos personajes centrales, como se sabe, puntos de referencia de su actividad escénica posterior. La página de Luna, inesperadamente, la canta en la versión francesa de Émilien Pacini. Quizás el cantante se encontraba entonces más cómodo expresando el personaje en el idioma de Racine que en el de Manzoni o quizás encajaba mejor exponerlo así en ese instante del contexto narrativo, un guiño del propio Breisach y del escenógrafo a la par que cineasta Peter Beringer. El documental se sigue con creciente interés y paralelo disfrute, sobre todo para el que entienda francés o inglés, ya que no hay subtítulos en español. Por otro lado, es una lástima que su duración sea tan pequeña.

Fernando Fraga

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS

- Ashkenazi, Vladimir.** Pianista. Obras de Schubert y Schumann. ICA. 53
- Bach:** *Partitas*. Koopman. Challenge. 54
— *Suites para tiorba*. Smith. Naïve. 54
- Beethoven:** *Canciones completas*. Walderdorff, Brunner/Okerlund. Thorofon.54
- Benedetti-Michelangeli, Arturo.** Pianista. Obras de Mozart. ICA. 53
- Benjamin Britten.** *A Time There Was*. Palmer. Gonzo. 68
- Benjamin Britten & His Festival.** Palmer. Gonzo. . . 68
- Berlioz:** *Las noches de estío*. Cargill/Ticciati. Linn. . . 55
- Boulez:** *Obra completa*. Varios. DG. 48
- Brahms:** *Réquiem alemán*. Varios. 46
- Bruckner:** *Sinfonía 5*. Barenboim. Accentus. 67
— *Sinfonía 8*. Schaller. Profil. 56
- Carmina latina.** García Alarcón. Ricercar. 64
- Chabrier:** *Música orquestal*. Järvi. Chandos. 55
- Chaikovski:** *Sinfonía 3*. Kitaïenko. Oehms. . . . 56
- Concierto de Europa 2012.** Obras de Brahms, Haydn y Beethoven. Dudamel. DG. 68
- Cristóbal Halffter.** *Ecos y sombras*. Halffter. Koala.69
- Frid:** *Diario de Anna Frank*. Benzvi/Chistiakov. Brilliant.49
- Haendel:** *Concerti grossi op. 6*. De Vriend. Challenge.56
— *Giove in Argo*. Hallenberg, Gauvin, Zorzi/Curtis. Virgin. 57
- Hasse:** *La contadina*. Oddone, Regazzo/Cremonesi. Glossa. 57
- Haydn:** *Lieder*. Augér/Olbertz Brilliant. 58
— *Sonatas para violín y viola*. Guglielmo/ Piva. Brilliant. 58
- Hindemith:** *Obras orquestales*. Kegel. Brilliant. 49
- I'm Stranger Here Myself.** Obras de Weill, Eisler y Spring. Kammer/Spring. Capriccio. 65
- Jacoby, Ingrid.** Pianista. Obras de Beethoven. ICA. 53
- Jommelli:** *Dixit Dominus*. Galli, Basso/Prandi. Deutsche Harmonia Mundi. . 58
- Karajan, Herbert von.** Director. Obras de Mozart y Bruckner. ICA. 53
- Karajan: la segunda vida.** Schultz. DG. 68
- Karetnikov:** *Till Eulenspiegel*. Mazo, Matinov/Polianski. Brilliant. . . . 49
- Korngold:** *Tote Stadt*. King, Armstrong, Murray/Hollreiser. Arthaus. 48
- Liszt:** *Balada 2*. Dalberto. Sony. 58
- Marenzio:** *Madrigali*. Compagnia Del Madrigale. Glossa. 59
- María Lejárraga.** *Música emocional, música recordada*. Obras de Falla, Bautista y otros. Pixán/Torres-Pardo. Andante. 66
- Mozart:** *Idomeneo*. Lewis, Jurinac/Pritchard. Brilliant.49
— *Sinfonías 39-41*. Herreweghe. Phi. 59
- Netrebko, Anna.** Soprano. Obras de Verdi. DG. . . 64
- Offenbach:** *Flautín mágico*. Kleiber. Profil. 59
- Opera Zapico.** Arreglos de arias. Forma Antiqua. Winter & Winter. 66
- Provenzale:** *Stellidaura vendicante*. Rivera, Allemano/De Marchi. Deutsche Harmonia Mundi. . . . 60
- Rachmaninov:** *Obras para piano*. Volodin. Naïve. . 61
— *Preludios*. Vincent. Naïve. 61
- Richter:** *Cuatro estaciones de Vivaldi recompuestas*. Hope/De Ridder. DG. . 60
- Rimski-Korsakov:** *Doncella de nieve*. Milcheva, Ghiuselev/Angelov. Brilliant. 49
- Rostropovich, Mstislav.** Violonchelista. Obras de Chaikovski. ICA. 53
- Sacchini:** *Renaud*. Kalinine, Dran, Bou/Rousset. Ediciones Singulares. 61
- G. Scarlatti:** *Dove è amore è gelosia*. Máčiková, Bricein, Knezikova/Spurny. Opus Arte. 67
- Schreker:** *Ferne Klang*. Schatzgraber. Albrecht. Capriccio. 51
- Schubert:** *Cuartetos D. 112, 353*. Diogenes. Brilliant.61
- Sibelius:** *Sinfonías*. Sanderling. Brilliant. 49
- Sokolov, Grigori.** Pianista. Obras de Beethoven, Chopin y otros. Melodiya. . 64
- Solti, Georg.** Director. Obras de Mozart, Chaikovski y Debussy. ICA. . 53
- Stravinski:** *Pájaro de fuego*. Järvi. Electric Picture. . . 67
- Va pensiero, sull'ali dorate.** Hampson. Euroarts. . . 69
- Vargas, Ramón.** Tenor. Obras de Ponchielli, Verdi y otros. Capriccio. . . . 64
- Vázquez:** *Gentil señora mía*. Quink. Brilliant. 61
- Verdi:** *Ballo in maschera*. Lewis, Stoyanov/Gelmetti. Cmajor. 50
— *Don Carlo*. Malagnini, Costea/Ventura. Cmajor.50
— *Forza del destino*. Machado, Scandiuizzi/Gelmetti. Cmajor. 50
— *Obras completas*. Varios. Decca. 52
— *Réquiem*. Harteros, Garanca, Kaufmann/Barenboim. Decca. 62
— *Simon Boccanegra*. Nucci, Meli/Callegari. Cmajor. 50
— *Traviata*. Vassileva, Stoyanov/Temirkanov. Cmajor. 50
— *Vísperas sicilianas*. Dessì, Armiliato/Zanetti. Cmajor.50
- Visée:** *Musique de la chambre du roy*. Brilliant. . . 62
- Vivaldi:** *Conciertos para violonchelo*. Gabetta. Sony.62
- Wagner:** *Oro del Rin*. Pape, Rubanova, Putilin/Gergiev. Mariinsky. 63
- Zelenka:** *Missa Sanctissimæ Trinitatis*. Eibenová, Mena, Hoza/Viktora. Niburu. . 62





Benjamin BRITTEN 1913-2013

La música de Benjamin Britten (Lowestoft, 22 de noviembre de 1913 - Aldeburgh, 4 de diciembre de 1976) acompaña e ilustra buena parte de la historia del siglo XX. Pocas veces encontramos un creador tan ligado a su tiempo, desde su relación con otras artes —la poesía, la novela o el teatro— a la toma de postura personal frente a cuestiones como la guerra —su pacifismo— o la libertad para tomar determinadas opciones personales —la homosexualidad. Todo ello desde una propuesta estética inconfundible abierta a todos los horizontes —el pasado musical de su país o las músicas no europeas— y que enlaza directamente con una concepción muy propia del arte como reflexión sobre la vida, sus alegrías y sus adversidades. En este dossier, que conmemora su primer centenario, se pasa revista a la figura del compositor inglés haciendo especial hincapié en algunos aspectos de su trabajo como autor de óperas y de música para el cine, así como en la importancia que para su legado tiene la Britten-Pears Foundation.

INTRODUCCIÓN Y ALLEGRO

Mrs. Edith Britten, *née* Hockey, estaba determinada a que su cuarto hijo, su benjamín, fuera un gran músico; tan grande que llegase a ocupar la cuarta B musical, por detrás de las de Bach, Beethoven y Brahms. Por aquel entonces, en la segunda década del siglo XX, la hora de Bruckner aún no había llegado (faltaban unas décadas para que Sergiu Celibidache lo proclamase como “mejor sinfonista de la historia”) y la buena mujer poco podía imaginar que, justo por esos años, un vienes alto y desgarbado estaba dando forma a su primera ópera, de título *Wozzeck*, que desde su estreno a mediados de la década siguiente iba a confirmar a su autor, Alban Berg, como firme candidato a ocupar la cuarta —o la quinta— B del panteón. Pero Mrs. Britten no andaba del todo descaminada (si bien el destino no quiso que lo presenciara; murió en 1937). Antes de cumplir los 40, Benjamin Britten se había convertido en lo que ya nunca dejó de ser; el compositor que había devuelto la autoestima musical a Gran Bretaña, una potencia cultural y musical de primer orden que, paradójicamente, no había producido ningún compositor de auténtico genio desde la temprana muerte de Henry Purcell en 1695 y que debía sus mayores años de gloria al arte de Haendel, un alemán a fin de cuentas. Desde el estreno en la Sadler's Wells Opera de Londres en junio de 1945 de su segunda ópera, *Peter Grimes*, Britten accedió al estatus de gloria nacional, y la puritana y tantas veces tan cruel con sus artistas Inglaterra estuvo dispuesta a perdonarle todo: su abierta homosexualidad (su “matrimonio” con el tenor Peter Pears fue un secreto a voces desde el principio), su militante pacifismo, el plácido exilio americano durante los años duros de la guerra, su estilo de vida de burgués acomodado, ajeno a la bohemia... Con todo y pese a todo, Britten era, finalmente, el que tenía que llegar, el esperado, *our Britten* (y el nombre Britten quiere decir exactamente eso, británico).

Desde su muerte en 1976, la música de Britten ha evitado el purgatorio (muchas veces definitivo) que sufren tantos compositores póstumamente. Pese a los esfuerzos de su también muy amplia legión de detractores, que ya en vida le negaron el pan y la sal, sus obras no sólo no han dejado de interpretarse, sino que un buen racimo de ellas (me atrevería a sumar más de dos docenas) son piezas clave del repertorio y, lo que es más importante, continúan gozando del mayoritario favor del público. Por atenernos tan sólo a sus óperas, el documentalista y gran britteniano John Bridcut, autor entre otros del film *Britten's children*, contabilizaba en el año 2009 (es decir, lejos aún el centenario que naturalmente ha multiplicado las cifras) 28 producciones diferentes de óperas de Britten en 25 teatros del mundo, cifra nada desdeñable para un autor del siglo XX. Pero su prestigio como operista, que lo acerca —y para muchos lo equipara— a sus grandes modelos, de Berg a Mozart, de Verdi a Purcell, no ha oscurecido su importantísima producción en los demás géneros, desde la música coral, a la que dedicó decenas de obras, algunas de ellas incuestionables cimas del género, a su música de cámara, instrumental, sinfónica y, cómo no, al magnífico *corpus* de canciones que, con su intuitiva comprensión de la música del idioma inglés —y no sólo del inglés— es una de las colecciones más importantes del siglo y sin duda un apartado mayor en la producción de su autor. Llama por ello con más fuerza la atención la casi total ausencia de música para piano solista,

y más al tratarse de su propio instrumento, el que le hizo brillar durante toda su carrera como intérprete y supremo acompañante y con el que mantuvo a lo largo de su vida una extraña relación de amor/odio.

Una obra variada

La totalidad de la obra compuesta por Britten supera las 75 horas de música, cifra que no cesa de aumentar a medida que van apareciendo (y esto sucede con cierta regularidad) nuevos manuscritos. Pero más allá de la cantidad y diversidad de su producción, lo que uno admira en ella es su rica variedad y su portentosa versatilidad; porque el catálogo de Britten incluye platos para satisfacer todos los paladares, desde los más refinados y ávidos de altos placeres estéticos e intelectuales hasta los más ligeros y populares. La enorme amplitud de su paleta artística le permitió combinar la alta cultura con el más puro entretenimiento, y ello sin que el nivel de exigencia estética cediera lo más mínimo. Apoyado en su fino e infalible instinto literario, Britten supo apoyarse en magníficos textos escritos tanto por grandes autores del pasado (de Shakespeare o Michelangelo a Rimbaud) como por estrictos contemporáneos (Auden, Forster) para elaborar su admirable *corpus* tanto dramático como lírico. Pero también dedicó muchas horas de esfuerzo creativo a escribir piezas para aficionados, para estudiantes, para niños. Para él la música era, incluso antes que un arte, una praxis (uno estaría tentado a pensar que la coincidencia de haber nacido precisamente un 22 de noviembre, día de Santa Cecilia, patrona de la música, le hubiera marcado el destino de músico esencialmente práctico); antes que una manera de obtener la gloria o la inmortalidad, la música era para Britten una forma de servir a la comunidad. Por ello se dedicó con tanta regularidad a componer música pedagógica, divulgativa o simplemente utilitaria, desde guías de orquestación para jóvenes a música de bodas, conmemorativa o ceremonial. Escribió muchas páginas para la radio, y más aún para el cine (en un periodo muy temprano de su carrera, es verdad, pero ello marcó toda su producción posterior, impregnada de “cinematismo”); fue un músico para todos los públicos, y supo dar a cada cual lo suyo. La confianza en su poder creativo y en su prodigiosa capacidad técnica dio como resultado una música que ejerce un poder de atracción casi inmediato, y su capacidad de comunicación —más allá de su condición de autor tonal— se extiende no sólo a su producción más ligera, sino también a sus obras más sofisticadas, intimistas o intelectuales. Como afirma el musicólogo austriaco Hans Keller, “Mozart y Britten son los dos únicos compositores que conozco capaces de atraer poderosa y ampliamente a personas que no los entienden”.

A su manera, Britten fue un paradigma de artista profesional. Su disciplina laboral, sobre todo a partir de su vuelta de los EEUU y su asentamiento en la costa de Suffolk, al noreste de Londres, lugar de donde era originario, y del fabuloso éxito de *Peter Grimes*, que le garantizó una existencia más que desahogada, fue de una estricta meticulosidad, tanto en sus hábitos y rutinas como en sus procesos creativos. Trabajaba además a una velocidad portentosa. La mayor parte de sus obras las componía en una primera fase en la cabeza, y sólo después acometía la “fastidiosa” labor de pasarlas a partitura, apoyándose entonces, y sólo enton-

ces, en el piano. Sin embargo, y a diferencia de gran parte de sus colegas ingleses, su música nunca suena académica, y mucho menos como producto de una labor rutinaria. En Britten cada obra es diferente, es la consecuencia de un pensamiento formal cerrado que vive sólo por y en sí mismo. Por eso nunca se sintió cómodo con los géneros tradicionales y se inclinó más hacia la práctica libre de la variación. En su obra apenas se encuentran piezas de relleno o de circunstancia y nunca, o casi nunca, se tiene la sensación de que componía con el piloto automático puesto. Una técnica suprema que demostró desde la temprana adolescencia le permitió trasponer a la partitura cada idea musical que formaba mentalmente con una claridad que resulta en la mayoría de los casos magnética para el intérprete. Es, como afirma el director de orquesta Edward Gardner, “una música tan gozosa de ensayar como de tocar”. Al componer, Britten pensaba ya en los intérpretes, y a lo largo de su carrera se dejó siempre inspirar por el arte individual de artistas concretos: el chelo de Rostropovich, la trompa de Dennis Brain, el violín de Toni Brosa, el arpa de Osian Ellis, la percusión de James Blades o, por supuesto, la voz de Peter Pears fueron entre muchos otros los desencadenantes de un buen número de obras que, sin ellos, no habrían existido (o habrían existido de forma muy distinta). Pero al mismo tiempo, y desde las fases más tempranas de su formación como artista, siempre fue consciente de la energía y las potencialidades que se encontraban en los músicos aficionados, y aún más en los niños. De ahí la ingente producción de música para todo tipo de agrupaciones corales, profesionales o *amateurs*, que abarca sin interrupción toda su carrera (de hecho, la primera y la última obra que compuso son corales) y que probablemente es la que ha conectado con un mayor número de gente y le ha garantizado una posición de privilegio como favorito de los públicos.

Britten, intérprete

La importancia que Britten concedió a la práctica musical le llevó a desarrollar una brillante carrera como intérprete cuyo alcance y prestigio no ha hecho sino aumentar desde su muerte, en buena parte gracias a las sensacionales grabaciones discográficas que realizó a partir de los años cuarenta para Decca. Como pianista, y en especial como supremo acompañante, los colegas que trabajaron con él o para él no dejaron de alabar su arte; es famosa la frase del pianista Gerald Moore al serle preguntado por qué su nombre no aparecía nunca en los programas de Aldeburgh: “Dado que el genio que preside el Festival es además el más grande acompañante del mundo, no hay demasiada necesidad de mis servicios”. Como muchos otros compositores, Britten vio en la interpretación la manera más adecuada de ejercer un control creativo sobre su propia obra, y de paso fijar un modelo sobre el que los demás intérpretes deberían basarse al tocar o cantar su música. Su intensa actividad en los estudios de grabación, al igual que Stravinski, buscaba sin duda establecer de una vez por todas esas pautas interpretativas. Sin embargo, y a diferencia de su colega ruso, su labor no se redujo, ni mucho menos, a la interpretación y grabación de sus propias obras. Tanto en su faceta de pianista acompañante, como sobre todo en la de director, Britten defendió la música de un buen número de autores, tanto clásicos como contemporáneos, sobre cuyas obras dejó, en muchas ocasiones, interpretaciones y grabaciones que todavía hoy en día se consideran modélicas. Schubert, Mozart, Purcell, Bach, Schumann o Haendel fueron algunos de los autores sobre los que volvió una y otra vez, pero también tocó y dirigió mucha obra de sus contemporáneos, en especial de sus colegas ingleses, de Berkeley a Holst, de Elgar a, por supuesto, su maestro y padre artístico Frank Bridge. En

1952 le ofrecieron la dirección del primer teatro de ópera de Inglaterra, el mítico Covent Garden, oferta que rechazó alegando que “no se consideraba director”. Sin embargo, la cantidad de obras propias que hasta entonces había dirigido y, sobre todo, la incesante expansión de sus actividades en este terreno a partir de ese período y hasta el final de su vida, ponen en entredicho una opinión que parece nacida de la falsa modestia. En sus últimos veinticinco años Britten dirigió no menos de 170 obras de 40 compositores distintos, aunque curiosamente no en teatros de ópera, donde, aparte de sus propias creaciones, sólo dirigió *Idomeneo* de Mozart y dos óperas de Purcell, *Dido and Aeneas* y *The Fairy Queen*. Su última grabación, la magnífica versión de las *Escenas del Fausto de Goethe* de Schumann —obra que hasta entonces era prácticamente desconocida— pasa por ser uno de los grandes momentos de la historia de la fonografía.

También como su admirado Stravinski (admiración no muy correspondida, dicho sea de paso) Britten fundó su arte musical en la tradición, en los modelos del pasado, desdeñando e ignorando en gran medida los experimentos de la vanguardia. Aunque en sus obras finales, en especial en *Death in Venice*, se acercó y jugó con la atonalidad, Britten fue siempre un músico tonal. Su poderosa inventiva formal le llevó sin embargo lejos del método mimético de Stravinski. Su estilo reabsorbe la tradición y la transfigura, y cuando la toma directamente como modelo, como en el caso de sus reescrituras de Purcell, del musical dieciochesco *The Beggar's Opera* o de los numerosos arreglos de canciones folclóricas, actúa añadiendo al modelo elementos de su propio lenguaje, sin desfigurarlo nunca. Todo ello contribuyó a su prestigio de clásico vivo, pero no ayudó a granjearle las simpatías y el aprecio de los partisanos de las vanguardias. El siempre temible Theodor W. Adorno calificó la música de Britten como “el gusto por el mal gusto, la simpleza fundada en la ignorancia, la inmadurez que se piensa lúcida y la total falta de capacidad técnica” (“cualidades” que, según él, compartía con Stravinski y Shostakovich). Por su parte, Britten afirmó varias veces que la música moderna se había convertido en “demasiado introspectiva en la búsqueda de un estilo pretendidamente original. Los compositores parecen trabajar en la consecución de un lenguaje lo más hermético posible, en lugar de extraer lo que necesitan de otros periodos o estilos para darles su propia voz”. En una ocasión confesó que una de las razones que le habían impulsado a escribir tanta música para películas y teatros, sobre todo en su juventud, era el convencimiento de que la música moderna se estaba convirtiendo en el alimento para una pequeña élite intelectual; él componía, como afirmó más de una vez, para los vivos. ¿Tendremos que añadirle hoy, en vista de cómo han evolucionado las cosas, a su ya larga lista de méritos el de visionario?

Como en el caso de Wagner, Britten es una de esas figuras artísticas supremas que ejercen una atracción personal casi mágica, siendo objeto la persona de una atención equiparable, y en muchos casos superior, a la que despierta su propia obra. Su abierta homosexualidad, en un país y en una época donde esta condición seguía penada por ley, y sobre todo su inclinación casi obsesiva por los adolescentes y los niños, fueron y siguen siendo objeto de análisis y controversias que afectan a la propia visión de la obra. Britten ocupó un puesto de máxima centralidad en la música y en la sociedad británicas de su tiempo sin dejar de ser nunca un ilegal, un *outsider*. Cultivó el trato con reinas, príncipes y grandes señores, en los que se apoyó y para quienes compuso mucha música, y como Wagner logró realizar —y en su caso a edad muy temprana— el sueño de erigir el santuario para su propia obra, el Festival de Aldeburgh, un reino dentro de un reino donde el monarca era además el máximo oficiante, y cuya corte estaba compuesta por un

nutrido grupo de seguidores, devotos y aduladores a los que cambiaba y sustituía con fría neutralidad. Sin embargo, esa fortuna exterior no parece reflejarse en su música, a la que, en líneas generales, no podría calificarse de alegre, optimista o despreocupada. Lo describió muy bien Leonard Bernstein: "Benjamin Britten era un hombre en conflicto con el mundo. Es extraño, porque en la superficie su música puede parecer decorativa, positiva, encantadora, pero es mucho más que eso. Cuando escuchas la música de Britten, quiero decir cuando la escuchas de verdad, empiezas a percibir algo muy sombrío que se esconde detrás. Hay elementos que chirrían y no acaban de encajar y eso produce un gran dolor".

En sus óperas, que dominan los últimos treinta años de su carrera y forman uno de los mayores *corpus* de la historia, la figura del *outsider*, del hombre solo enfrentado a un medio social extraño u hostil, domina desde su primera gran creación en el género, *Peter Grimes*: "Muchas de las cosas más grandes del mundo —confesó el propio Britten en una ocasión— han venido del *outsider*; y ese lobo solitario no siempre es atractivo. Es eso lo que he intentado retratar en *Peter Grimes*". Y no sólo en *Grimes*, nos atreveríamos a decir. De *Grimes* a Gustav von Aschenbach, el protagonista de su última ópera, *Muerte en Venecia*, el mundo de Britten está impregnado de una suerte de oscura fatalidad y cubierto por sombríos presagios e imágenes inquietantes, y gira en torno a una idea recurrente y obsesiva: la pérdida

de la inocencia, el eclipse de la juventud, esa juventud que adoraba y que intentó mantener en él, en su propia vida, hasta el día de su muerte. La música de Britten fascina y nos seguirá fascinando quizá porque envuelve el más íntimo dolor, el del paso fugaz de la vida, en un manto de desnuda —y a veces insoportable— belleza que parece redimirnos a la vez que nos muestra el inquietante rostro de la soledad y de la muerte. Es lo que tiene en común con los más grandes, y la garantía de que su voz seguirá sonando en el futuro.

Juan Lucas



DONDE HABITA EL RECUERDO

La consigna *Britten vive aquí* para el centenario del nacimiento de Benjamin Britten (1913-1976) ha invadido hasta el último rincón de 0, la ciudad del condado de Suffolk a la que más unido permaneció el compositor, pianista y director de orquesta, que vio la luz en la cercana localidad de Lowestoft. En Aldeburgh, junto al antojadizo Mar del Norte, es donde Britten, el “genio del lugar” (como tal lo ensalzan), encontró inspiración para obras como *Peter Grimes*, tal vez la más universal de las suyas, recordada junto a la playa desde 2003 por la descomunal venera de acero inoxidable concebida por la artista local Maggi Hambling, y en cuyo borde lleva calada una frase rotunda de la famosa ópera: “Oigo aquellas voces que no serán ahogadas”. Es en Aldeburgh donde sus restos reposan hoy junto a los del inseparable Peter Pears. Flanqueados por la sempiterna sombra amiga de Imogen Holst, hija del creador de *Los planetas*. En un apartado lugar tras la iglesia parroquial de San Pablo, famosa entre los visitantes por la vidriera multicolor con que John Piper quiso honrar la memoria del músico, inspirándose para la realización en sus tres obras líricas en forma de parábolas eclesiásticas.

“Britten continúa viviendo aquí” podría materializar el aserto que la municipalidad se empeña en difundir casi cuatro décadas después de su muerte y que se sustenta en tres pilares fundamentales. En primer lugar, el empeño de quien, tras colaborar activamente con Deryck Cooke, se habría de convertir en la mano derecha de Benjamin Britten hasta su muerte: Colin Matthews, reconocido hoy como su albacea espiritual y la voz con más peso en la obra britteniana. Por otra parte, gracias a la increíble salud del festival puesto en marcha por Britten en 1948, que desde hace un lustro dirige Pierre-Laurent Aimard. Por último, a través de la Fundación que lleva el nombre del compositor, que ha reforzado su cometido museístico con la reciente apertura del Archivo Britten-Pears, cuyo coste se ha elevado a algo más de 5, 6 millones de euros, sufragados entre la Heritage Lottery Fund y la propia Fundación Britten-Pears, de la que es responsable Richard Jarman, y que se nutre ante todo de los derechos de autor, vigentes hasta 2046.

Ubicado en los terrenos de la Casa Roja (Red House), residencia del compositor y el cantante, el nuevo espacio de consulta para estudiosos de la obra britteniana, inaugurado el pasado junio por la mezzosoprano Janet Baker, es el mayor del Reino Unido y uno de los mayores del mundo dedicado a un solo compositor. “Lo que tenemos en la Casa Roja es excepcional, comenta Jarman. Una rica y testimonial colección reunida en el preciso lugar en que Britten vivió y compuso; con toda el alma de un marco tan extraordinario, llamado a ser un destino de peregrinación para amantes de la música de todo el mundo”. Ponerlo en pie ha sido obra de titanes, armados de tiempo y paciencia. “Así es”, nos confiesa. “El archivo no ha dejado de crecer con firmeza tras la muerte de Britten. En primer lugar, gracias al empeño de Pears, de quien partió la iniciativa de perpetuar el recuerdo. Porque Britten no tiraba nada. Guardaba todo, consciente sin duda de la importancia que podría tener aquello para la posteridad. De modo que nos encontramos con una ingente cantidad de material: manuscritos, cartas... Pero también otros documentos con menos trascendencia, como billetes o facturas. Todo esto se conservó en la Casa Roja, su último domicilio, hasta que hace siete años decidimos poner en marcha la idea de un archivo que dejase

constancia de Britten como músico y como ser humano. Ante todo, para asegurarnos que la colección se quedaría aquí para siempre, ya que el primer problema de los archivos es que acaban esparcidos por distintos lugares. En segundo lugar, para que los documentos se preserven en las mejores condiciones. Para ello pensamos en un nuevo emplazamiento que, después de un tiempo de reflexión, comenzó a edificarse el pasado año”. Este es uno de los grandes logros del proyecto: presentar como un todo al hombre y al músico. “A ambos. Aquí tenemos material musical —un 98 por ciento de las obras que completó—, pero también algunos apuntes y montones de cosas diversas. Pensemos que era un gran amante de la correspondencia: escribió algo así como 80.000 cartas a destinatarios de todo tipo, que ahora custodiamos. Una amplia selección han sido recopiladas en libros, pero otras muchas no. Y en conjunto sirven para mostrarnos no sólo a Britten como músico, sino que nos ilustran acerca de cómo transcurrió su vida”. Una existencia compartida con todo tipo de amigos y conocidos: “Obviamente, con otros músicos, pero también con artistas, editores y literatos. Buceando en la correspondencia podemos percibir su interés por la cultura al completo de esa parte del siglo XX que le tocó vivir”. Para facilitar las distintas consultas se ha procedido a diversos criterios: “Hemos establecido diferentes secciones. Desde cartas, fotografías o vestuarios para las óperas, hasta arte en general, ya que Pears en especial era un gran aficionado a las Bellas Artes. Incluso piezas de anticuario, algunas de las cuales se pueden ver en la casa en los mismos lugares que entonces ocupaban”. Jarman tiene claro qué ha sido lo más difícil del empeño. “A partir de este conjunto tan dispar de elementos, organizar una colección única”. No sólo dispar: también numeroso. “Imposible calcular la cantidad. Si me tuviese que aventurar diría que estamos hablando de en torno a un cuarto de millón de piezas. En el apartado musical, como decía, poseemos en torno al 98 por ciento de las obras que completó. En nuestros archivos está lo más representativo de su creación”. A favor de su tarea ha funcionado el hecho de que Britten solía conservar los originales. “Nunca se desprendía de ellos. A veces regalaba apuntes, buena parte de los cuales, comprándolos o por otras vías, han vuelto a llegar a nuestras manos. De modo que también tenemos una buena colección de sus anotaciones musicales”. Entre el acervo se cuentan páginas inacabadas. “Britten dejó obras incompletas, algunas de ellas acabadas por Colin Matthews. Pero también ciertas creaciones sin publicar. En especial, de las que escribió en su infancia, y que él guardaba en los cajones por no considerarlas suficientemente buenas. En conjunto estamos hablando de unas 800. De hecho, su obra inédita es superior en número a la publicada. Existe la intención de recuperar las mejores para algún día hacer nosotros una pequeña tirada, si es que no le interesa a algún editor”. De las palabras de Jarman cabría deducir que podemos aguardar sorpresas. “Sorpresas menores, pero al fin y al cabo, sorpresas”. Y no solamente referidas al capítulo camerístico, como se podría imaginar. “Hay de todo. Siendo muy joven escribía obras de formato increíblemente grande, pero la mayoría son, en efecto, piezas camerísticas o para piano solo”. Al parecer, entre las ideas de Britten flotaba la de emprender otras óperas. “Manejó varios proyectos, como *Anna Karenina* o *King Lear*, pero ninguno de estos títulos llegó a fraguarse, aunque creo que el libreto de

Karenina existe”. Jarman siente especial debilidad por algún documento del archivo que de él depende. “En lo que a mí respecta, diría que *Peter Grimes*. De la que considero que es su obra clave tenemos, además de la partitura definitiva, diversas páginas alternativas de trabajo que iba rechazando. Me resulta fascinante compararlas con lo que entregó como resultado final”.

Un festival en auge

El pianista Pierre-Laurent Aimard se siente cómodo al frente del festival que dirige desde 2009. Tanto, que parece haberse afianzado en él, prolongando el quinquenio en principio aceptado. “Inicialmente estaba prevista mi presencia hasta 2014, pero voy a quedarme un poco más de tiempo por ahora. Pero no mucho más, porque las estancias largas no son buenas ni para las instituciones ni para los hombres. Lo suficiente para hacer un trabajo eficaz y que se vea el fruto. Que la transformación, por pequeña que sea, se pueda percibir”. Porque a cualquiera se le alcanza la dificultad de coordinar una cita tan compleja como el Festival de Aldeburgh, lejos de las monografías en torno a un compositor en su templo, como las que este mismo año se han producido en los bicentenarios de Wagner y Verdi. “La particularidad de este festival”, nos dice, “es precisamente su carácter plural, muy abierto al repertorio y a los acontecimientos. En esa riqueza es donde puede surgir el riesgo, al cubrir un repertorio que va desde la Edad Media a la creación contemporánea. El desafío de conseguir la cuadratura del círculo pasa por dar con la exacta proporción que pueda atraer la curiosidad del público. Por tener un festival orgánico, concebido como un todo. Incluso por sus contrastes”. La pregunta del profano surge, ¿lo concibió así Britten cuando lo creó? “Después de analizar todos los programas desde sus orígenes, lo primero que constaté es que se han ido produciendo muchos cambios en el festival. En el comienzo, se programaban obras raras o propuestas que no se podían ver en una gran capital o en los festivales convencionales. Quiere esto decir que había una investigación de particularismo: de investigación en el repertorio y de una cierta apertura de espíritu, incluso de manera involuntaria. Invitando, por ejemplo, ya en los primeros años al Studio de Musique Nouvelle de París. Sin recrearse Britten en sus propios gustos. Tal vez a causa de esa voluntad de ser muy abierto, o puede incluso que a su pesar. Sin rechazar nada por el simple hecho de que él estuviese en desacuerdo, en cuyo caso se limitaba a no estar presente en la sala”. Lo que está claro es que nunca pretendió convertir Aldeburgh en el escenario para divulgar su producción... “Para empezar, nunca se llamó festival Britten, sino Festival de Aldeburgh o, simplemente Aldeburgh Music. Es verdad que en la edición de este año ha habido mucha música cuya coincidendo con el centenario, pero en términos generales lo que más me atrajo para aceptar la dirección del Festival fue su diversidad”. Para sacar a flote semejante plan de trabajo se necesita un solvente sistema financiero. “Las finanzas marchan bien, porque se cuenta con patrocinadores muy fieles, que nos ayudan mucho. Y porque Jonathan Reekie, que está al frente del festival en ese aspecto es una persona muy despierta, interesado en conseguir el dinero si se precisa para sacar adelante un proyecto artístico o un espectáculo. Cuando nos sentamos para plantear los contenidos de una nueva edición, a veces le puedo parecer un tanto audaz, pero si llegamos a un acuerdo porque lo encuentra interesante, estoy convencido de que se va a lanzar a la consecución de fondos. Y de que los conseguirá. Eso me parece formidable”. Resuelta una cuestión, cabe formularse otra interrogante ¿Britten respaldaría las propuestas del gestor francés? Tras una sonrisa dubitativa, Aimard desvela a sus

valedores. “La Asociación de Amigos de Britten, que tiene mucho peso en la identidad del Festival y en su financiación, me ha asegurado por vía de su presidente que estaban muy satisfechos porque me veían actuar en la línea deseada para el festival. Lo que yo me he propuesto ha sido tratar de comprender la identidad, la historia y el posible futuro del festival, tratando con mi perfil profesional y mi trayectoria de abrir puertas y desarrollarlo lo mejor que pueda”. En ese punto, le corresponde decidir tanto en el aspecto musical como en el teatral. “Somos un buen equipo en el que distribuimos las funciones. Jonathan Reekie, Dan Whitfield, que se responsabiliza de la programación, y yo. Al margen de esto, de algunos conciertos se encarga la institución pedagógica de la Fundación Britten-Pears. Y a veces contamos con un codirector artístico invitado, que en esta edición, por ser un experto conocedor de Britten, ha sido Colin Matthews. Yo, por mi parte, trato de aportar mi punto de vista en general para la elección de repertorio y de artistas invitados con una óptica distinta, ya que procedo de otro país y soy intérprete, no compositor, además de viajero, continuamente de aquí para allá. Lo que me permite tener otras informaciones y otros contactos que vienen bien a la hora de alimentar el festival de modo diferente”. Antes de atracar en Aldeburgh, Britten no se encontraba entre las grandes pasiones de Aimard. “En absoluto. No soy un experto en Britten y aun sabiéndolo, desde la dirección decidieron llamarme. Hay personas que conocen admirablemente su música, su historia y el modo de presentarlo, pero pienso que Jonathan Reekie ha decidido sacar al festival de esa línea tan local y exclusiva para abrirlo a otras posibilidades. Con todas mis diferencias, lo que me interesó fundamentalmente desde el principio fue aportar al festival lo mejor que pudiese. Consciente de estar en un país que no es el mío y en un festival cuyo fundador no se corresponde con las opciones musicales por las que he me he decidido en mi vida. Es casi una paradoja que aprecio en gran medida, convencido de que si conseguimos ofrecer un trabajo en profundidad —no simplemente funcional, sino un trabajo de reflexión, de compromiso, de aventura— en un campo muy distinto al suyo, se suscita una reflexión mucho más aguda, que implica poner todo en cuestión de un modo muy radical. Y eso lo encuentro fascinante”. A estas alturas de la película, no quiere desvelar si es ya britteniano convencido. “¿Qué cree usted? Dejemos esa interrogación abierta, porque no tiene ninguna importancia. No he venido para cambiar de piel, de identidad, sino para aportar una contribución en el marco de un festival muy interesante debido, como dije, a su pluralidad. En cierta ocasión, me pidieron en el South Bank de Londres que me encargase un año del festival dedicado a Messiaen, y allí estuve en mi sala. Otra vez me invitaron en el mismo lugar —sigo hablando de Inglaterra— para otro centrado en Boulez, donde también me encontraba como en casa. Aquí, donde la situación es muy distinta, me sentí atraído por la dimensión del festival, que me obliga a reflexionar y a comprender los gustos de aquéllos que han apostado en sus vidas por otra opción en la que se comparten territorios comunes. Así, veo cómo el mismo público acude a manifestaciones completamente distintas que yo organizo, por esas dimensiones inglesas que me siguen chocando: la apertura de mente y el juego limpio artístico. De tal modo que a veces alguien viene y me dice: no lo he entendido, pero me ha interesado comprenderlo. Y la próxima vez lo entenderé mejor. Eso me gusta mucho”.

El mejor árbitro

Un mismo nombre se ha vertido entre las palabras de Jarman y Aimard: el del compositor londinense Colin Matt-

hews, la persona que conoce la obra de Britten con más autoridad, después haber sido su asistente entre 1971 y 1976. Su colaboración comenzó cuando Matthews aún trabajaba con Deryck Cooke dando forma definitiva a la *Décima Sinfonía* de Mahler, factor que pudo pesar en Britten antes de entregarle su confianza. “No, no estoy seguro de hasta qué punto él era consciente de ello, y, extrañamente, no recuerdo haber hablado con él alguna vez sobre Mahler. Supo de mi actividad por mi hermano, que había trabajado para él en los años 60, a través de Imogen Holst. Y porque yo estaba trabajando como editor para Faber Music, su casa editorial”. A partir de este momento se estableció una especial relación entre ambos. “Trabajé para él en varios proyectos menores antes de que me pidiera hacerme cargo de la partitura vocal de *Muerte en Venecia* en 1972. Le ayudé con la partitura al completo en los primeros meses de 1973; y después de su operación de corazón, aquel año seguí trabajando con él, finalmente tocando al piano sus esbozos mientras componía, en un principio para *Fedra* y el *Tercer Cuarteto de cuerda*. En los primeros tiempos, yo estaba simplemente llevando a cabo una labor que cualquier persona podría haber hecho; pero en los últimos años de la vida de Britten se estableció entre nosotros una relación mucho más íntima”. Hasta tal punto funcionó la química que sólo Matthews conoce si Britten se impuso o no una autocensura que le llevó a reducir el corpus de su obra. Incluidos los criterios que seguía y si estos nacían de la simple dualidad amor-odio. “Yo no lo llamaría ‘censura’. Era muy prolífico como compositor, escribiendo enormes cantidades de música para cine, radio y teatro que raramente pensaba publicar o llevar más lejos. Había ciertas obras ante las que reaccionaba en contra, normalmente por las circunstancias en las que se llevaba a cabo el estreno -por ejemplo, las *Variaciones temporales*, *El joven Apolo*, *Paul Bunyan*, o la *Obertura ocasional*, escritas para la BBC. Después hubo muchos proyectos que no llegaron a nada, o fueron abandonados por falta de tiempo o porque no le satisfacían. También ocurría a menudo que con los ciclos de canciones componía demasiadas canciones como para encajar en el plan del ciclo. Esto ocurrió con *Las iluminaciones*, la *Serenata*, *Palabras de invierno*, y otras varias”. Otra cosa es que, llegado ese momento, compartiese la actitud del maestro. “Estando entre aquellos inicialmente responsables de cuidar el catálogo póstumo de Britten, yo no podía seguir su criterio: en algún caso, sus razones para rechazar obras eran personales, lo que desde luego yo no podía compartir. Mi criterio siempre ha sido la calidad de la música, quisiera o no publicarla Britten, y pienso que la mayor parte de las obras publicadas después de su muerte son de categoría similar a las que quiso publicar él mismo. Sólo una pequeña proporción de su obra joven ha sido o será publicada. Para hacernos una idea del altísimo número de obras que compuso en sus primeros tiempos digamos que la *Sinfonietta op. 1* es, en el catálogo completo de sus obras (que está en preparación), la obra número 746. Hay casi 1200 obras en su catálogo”. Hasta qué punto pretendió adelgazarlo, o si es que así fue, tal vez nunca llegaremos a saberlo. “No creo que tuviera ninguna intención de ‘reducir’ su catálogo —algunas obras fueron simplemente omitidas o pasadas por alto, en particular en los tiempos del *Opus 1*, cuando hubo muchas obras bellísimas a las que se podría haber asignado número de opus. Compuso mucha música a la que simplemente no tenía tiempo de volver”. Matthews no quiere atribuirse el mérito de mediador, intercediendo para salvar algunas de las composiciones de Britten. “¡Desde luego que no mientras Britten vivía! Y yo nunca habría asumido el intento de persuadirle para hacerle volver a una obra que ya hubiera rechazado. Pero en sus últimos años retomó un número de creaciones tempranas, entre las que



Benjamin Britten en la playa de Aldeburgh en 1959

sobresale *Paul Bunyan*. Desde su muerte, el número de obras en cuya recuperación he intervenido es demasiado alto para entrar en detalles”. ¿Tenía Britten una obra favorita entre las suyas? “No estoy seguro de que hiciera tal elección: como para casi todos los compositores, su obra favorita sería la más reciente”. Colin Matthews sí tiene la suya: “Para mí, creo que la *Serenata*... ¡pero también va cambiando según el momento!”, ataja antes de evocar al músico y al hombre entre un marasmo de recuerdos, muchos de ellos capitales. “A 40 años vista, encuentro extraordinario haber podido trabajar con un compositor tan eminente: hay tantos músicos con los que hablo que nacieron después de su muerte, que haberle conocido me adjudica una especie de ‘estatus mítico’. Fue muy generoso conmigo, aunque yo sabía que había temas de los que no quería hablar. El recuerdo más fuerte que conservo es el de la experiencia de observar cómo se iba abriendo a la vida gradualmente el *Tercer Cuarteto para cuerda*. Y tocarlo al piano para él”. No sería de extrañar después de semejantes vivencias que en la obra posterior de Colin Matthews se encuentren huellas de Britten. “¡No voy a ser yo el que lo diga! Desde luego que no en mi música más temprana, pero soy consciente de cosas que parecen derivar de aspectos de Britten: más en temas técnicos que en términos de lenguaje. A duras penas puedo evitar la influencia, después de haber estado tan comprometido con su música, pero no es algo en lo que pienso mientras compongo”.

LA NARRATIVA, INSPIRACIÓN OPERÍSTICA

...one couldn't resist a pang for a young lamb so visibly marked for sacrifice.

Henry James, *Owen Wingrave*

Albert Herring: un adelanto

Eric Crozier compone un libreto a partir de la breve sátira de Maupassant, *Le rosier de Madame Husson*. Una *rosière* es una chica virtuosa del pueblo, aunque con el tiempo cambió el concepto de virtud y evolucionó el de *rosière*¹. No hay manera de encontrar una chica virtuosa, virgen, así que tienen que elegir a un chico que posea esas cualidades, para vergüenza de las muchachas. En Maupassant, Isidore; en Crozier y Britten, Albert Herring. El protagonista no termina tan mal en la ópera como en el cuento: en el relato, se convierte en un golfo, un perdido, gracias al premio a la virtud, ¡cómo era Maupassant!; en la ópera, tan sólo pasa una noche de juerga con bebida (no se garantiza nada más). De Maupassant a Britten hay una transformación: desde lo vitriólico a lo satírico. Pero lo importante es que Britten convierte una pieza narrativa, con la ayuda de Crozier, en una obra con numerosos conjuntos, y ese es el detalle dramático de más interés en *Albert Herring*, que convive con la descripción mediante ligeros apuntes y determinados ritmos (figuras métricas que pueden ser muy divertidas) de cada uno de los diez personajes, más las dos chiquillas y el niño (trío de traviesos, de niños cantores y otros cometidos). Adelantemos ya que Britten fue un maestro de los conjuntos en sus óperas, entendiendo por conjunto el que los personajes se expresen al mismo tiempo con líneas generalmente distintas, opuestas e incluso alejadas. En *Albert Herring* hay momentos en que las líneas son *ad libitum*, realmente, y en que conviven recitativos y cantabile.

Albert Herring cumplía una importante función como tercera ópera de Britten: tras un drama de gran fuerza como *Peter Grimes* (1945) y una tragedia “a la antigua”, con relato mitológico y gran estilización, incluso hieratismo, *La violación de Lucrecia* (1946), el joven y ya muy maduro compositor ofrecía en 1947 una auténtica comedia con momentos hilarantes, costumbristas, satíricos, de una Inglaterra que ya no existía, pero cuyos ecos resonaban aún. Además, tanto *Lucrecia* como *Albert* son dos *chamber operas*, compuestas para un pequeño conjunto que fuera compatible en una posible gira. Ese carácter de ópera de cámara no impide que, frente al reparto reducido de *Lucrecia*, el reparto de *Albert Herring* sea algo más amplio y precise varios cambios de decorado². En fin, ya han aparecido tres tipos de corderos dispuestos al sacrificio, tres protagonistas inocentes. Y la inocencia aplastada es el tema por excelencia de Britten.

De la narrativa a la ópera

El teatro y la ópera siempre se han llevado más o menos mal, y se han entendido maravillosamente llegado el caso. Una pieza teatral es fuente de teatro cantado con tal de hacerle determinadas adaptaciones, algunas de las cuales serán los “fantasmas” de la época, como ya vimos en lo que se refiere a Verdi y sus contemporáneos. En ciertos momentos de la historia, el drama o la tragedia coexisten con unas vigencias operísticas totalmente contrarias: así, la tragedia

clásica que viene de Corneille y de Racine (las unidades, en especial la de trama, con final desdichado), frente a la *opera seria* (diversas tramas amorosas que se entrecruzan, con personajes *elevados*, como los de la tragedia, pero con final —digamos— feliz). Eso no impide que la *opera seria*, que es en rigor posterior, obtenga temas de la tragedia. Hay otros casos, muy distintos. Como el de Verdi, claro. Wagner no tenía ese problema, él mismo escribía sus libretos y no adaptaba ninguna obra anterior, aunque se sirviera de fuentes legendarias, mitológicas o históricas. En realidad, todo esto tiene mucho que ver con lo que dice Eric Crozier en una cita que incluimos más abajo. En el siglo XX se hace de otra manera. Por lo general, el músico respeta el texto del dramaturgo... con numerosos cortes. Eso es así siempre que se adapta una obra teatral ajena —clásica o contemporánea— desde *Pelléas et Mélisande* o *Wozzeck* y *Lulu* hasta *Las troyanas* o *La casa de Bernarda Alba*, éstas dos de Aribert Reimann. La narrativa, en cambio, es un terreno que el teatro lírico ha ignorado a menudo, o ha llegado a través de adaptaciones teatrales previas (una rara excepción: *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti, creemos que directa adaptación de Walter Scott por Salvatore Cammarano). Ha tenido que ser el siglo XX el que adapte novelas al teatro operístico, como ha hecho el cine, pese a que el siglo XIX fue, se supone, el siglo de la novela. No, no lo fue. Lo ha sido el siglo XX, para qué vamos a darle vueltas. ¿El XXI? ¿Qué sabemos lo que leerá el siglo XXI, tal como van las cosas?

Novelas importantes que en el siglo XX han dado lugar a óperas de interés: *De la casa de los muertos* (Janáček), *Lady Macbeth de Mzensk* (Shostakovich), *El jugador*, *Guerra y paz* (Prokofiev), *La pasión griega* (Martinu), *Almas muertas* (Shchedrin), *Los demonios de Loudon* (Penderecki), *Bombarzo* (Ginastera), *El proceso* (Von Einem), *El maestro y Margarita* (Höller), *El castillo* (Reimann, de nuevo)...

De la novela al libreto de ópera: ¡ay! Los cambios radicales son imprescindibles, puesto que las diferencias que había entre comedia y libreto cantado son ahora insalvables. Lo primero, hay que renunciar a la ambigüedad de la perspectiva, cada vez más importante en narrativa a medida que nos alejamos del XIX. O tratarla de algún modo que el teatro hace más difícil, porque *lo que se ve* entra en las conciencias del espectador como una realidad: la escritura dramática se resiste a hacer trampas, con ella no valen determinadas metáforas, porque lo que se ve es una cosa, y no dos o tres; y lo que se oye, más aún: la *Sonata* de Vinteuil, que Proust sugiere de una u otra manera según avanza el relato en los siete libros de la *Recherche*, es una buena prueba de la libertad, ambigüedad y hasta trampa (legítima, por qué no) que puede permitirse un narrador y que no puede permitirse un espectáculo teatral.

Además, hay que convertir, hay que reducir, hay que minimizar la palabra, la réplica, el relato cantado para darle oportunidad a lo que de veras importa, que es el sonido, la relación entre voces individuales o en grupo y conjunto orquestal, entre escena y foso. No se trata de una adaptación teatral, es algo más. Una adaptación como drama, como comedia, es inadecuada, ajena, contraproducente. Eric Crozier, amigo y libretista de Britten, director de escena, gestor teatral, hombre de teatro integral, lo dijo con toda claridad años después de colaborar en *Billy Budd* con Britten y E. M. Forster, al recordar aquellos intensos trabajos de 1949-1951: “Si el texto de un libreto resulta hermoso en su lectura y



Edward Morgan Forster, Benjamin Britten y Eric Crozier, trabajando en el libreto de *Billy Budd*. Aldeburgh, 1950

parece que posee más o menos las cualidades de una obra teatral o de un poema, es probable que trate de usurpar la función del compositor, y que cuando sea cantado parezca demasiado complejo y demasiado ornamentado”.

Britten, por su parte, adaptó varias piezas teatrales, pero también varias narraciones. *Peter Grimes*, en rigor, viene de un relato, una de las cartas del poema *The Borough*, de Crabbe, nativo de Suffolk, como Britten; pero se trata de un poema narrativo³. *Owen Wingrave*, penúltima de las quince óperas de Britten, es adaptación por Myfanwy Piper de un relato “de fantasmas” de Henry James. Lástima, no hay espacio para referirse a todos ellos. Nos limitaremos a las dramaturgias de tres obras maestras: *Billy Budd* (1951), *The turn of the screw* (1954) y *Death in Venice* (1973). Advirtamos que el cine se fijó en estas novelas y produjo dos obras magistrales y una muy estimable. En dos casos Britten se adelantó al cine unos cuantos años (*Billy Budd*, de Peter Ustinov, es de 1962⁴; *The Innocents*, de Jack Clayton, se basa en la novela de James y es de 1961⁵). En el caso de *Muerte en Venecia*, Visconti y Britten coincidieron en el tiempo, pero el estreno del film en 1971 fue anterior en dos años al de la ópera. Un mal momento debió de ser cuando en septiembre de 1949 se estrenó en la Fenice *Billy Budd*, ópera de Giorgio Federico Ghedini con libreto de Salvatore Quasimodo, nada menos. Aunque (y que Dios nos perdone): ¿quién se acuerda hoy de Ghedini y su *Billy*?

El ángel gaviero

Cuando Britten pone a trabajar en el libreto de *Billy Budd* a sus amigos Edward Morgan Forster y Eric Crozier (parece que fue Forster quien le informó sobre la novela), este relato es poco menos que una obra contemporánea. Es una publicación póstuma, de sólo 25 años antes (años —eso sí— con momentos de ruido y furia excesivos) de un autor neoyorquino de gran prestigio, que todavía no era un clásico, como lo es para nosotros desde hace décadas: Herman Melville, el autor de la infinita y muy visitada *Moby Dick* (no siempre por lectores⁶); y de la breve y hoy también afamada y degustada *Bartleby, scrivener*. Entre otras novelas espléndidas que no le dieron nunca éxito, ni siquiera un pequeño reconocimiento. Tengamos en cuenta aquella perspectiva, porque lo que se publicaba en 1924 era un

texto no del todo corregido de Melville, que había fallecido en 1891, a los 72 años recién cumplidos. Britten y sus amigos se enfrentaban, pues, a un texto recién descubierto. Y Britten lo proponía como respuesta a un encargo ambicioso del Arts Council.

Billy Budd, la novela de Melville, es una pequeña obra maestra. Pequeña, porque dura poco. Contiene una acción dramática de esas que los listillos llaman “previsible”, y que resulta apasionante. Contiene reflexiones y esbozos de ensayo. Contiene conocimiento de la naturaleza humana. Contiene sugerencias, mediante terminología, del medio marino, pero eso es lo de menos: el barco es la casa, el cuadro, la finca, el terreno, el paisaje, la cárcel en que tiene lugar el drama. Presenta al inocente, que tiene mucho de Parsifal por lo inconsciente de su virtud, de su bendita ignorancia, pero que no es esa bestia en bruto que se habrá de convertir en redentor. Al contrario, Billy no redimirá, sino que su sacrificio agitará la tempestad de las conciencias: en Billy habita la gracia (la gracia divina, y otras), y eso será su perdición y la perdición de los que le rodean en el barco. La gracia, si además está adornada con la belleza y la inocencia naturales (¿hay “inocencia natural?”), se puede encontrar en su camino con el alma y el gesto torcidos de un Claggart, que más que el Mal es un delegado del Mal, del mismo modo que Billy, más que el Bien, es una de sus manifestaciones.

Para la ópera de Britten (como ya en el relato) Claggart es un nibelungo, un resentido, un Hagen; y tiene *entre ojos* a su particular Siegfried. Todo ello, atención, en un lenguaje lírico-musical ajeno por completo a Wagner, un lenguaje que acepta el realismo, aunque le confía una buena carga simbólica sin las gestualidades del movimiento simbolista, ya sin vigencia: sin mitos ni manteos medievales, sin más artista redentor que el buen Billy, que no es tanto víctima como cordero, pero un cordero que pone en evidencia los pecados del mundo, que no los redime ni los quita. Es la guerra, y hay que matar a Billy, el muchacho, el bello, el buen compañero, el inocente. Es la guerra, y el tribunal que condena a Billy utiliza cualquier argumento menos el del derecho. Salvo el derecho excepcional, que es lo contrario al derecho. Es un juicio sumarísimo, que sirve para exterminar al acusado, sin oportunidad. En la novela, el capitán Vere, alabado demasiadas veces como para que no

advirtamos que es un perfecto filisteo, es testigo y es en parte juez, porque es quien da el criterio final, aduciendo que todo es en contra de su voluntad. Es la guerra, es la causa del rey, ha habido sangrientas rebeliones a causa de las levas y malos tratos en la marina, por culpa del enemigo francés, así que no hay otro remedio. ¿Claggart es el mal? No, ya dijimos que era uno de sus delegados. Pues bien, Vere es otro. No hay ironía en el héroe cuando justo antes de que lo ahorquen pide a Dios que bendiga al *Starry Vere*. Es algo peor. En cambio, sí hay ironía en el penúltimo capítulo del relato, cuando Melville se refiere a una miserable publicación militar británica que da falsa cuenta del hecho. Y concluye, tras alabar el patriotismo de Claggart: "...el carácter de este infortunado hombre refuta, si hiciera falta refutarlo, aquel estúpido dicho del difunto Doctor Johnson, de que el patriotismo es el último refugio de un bribón".

Melville pone pronto fin a la carrera de Vere. La ambición de este filisteo no le permitirá degustar las glorias de Trafalgar. En cambio, Britten y sus libretistas le permiten sobrevivir y le dan la palabra para que evoque la historia (sí, para que la evoque, no para que la cuente o la recuerde). Hay un interés curioso en *blanquear* la figura de Vere tanto en Ustinov como en Britten. Vean los gestos doloridos del propio Ustinov ante el asesinato aparentemente legal de Billy: un recital de filisteísmo. Los dos monólogos de Vere, pensados para Pears, en la ópera: cuánto remordimiento. Por favor, señores, no carguen tanto las tintas en Claggart; dejen un poco de su negrura para matizar el alma de Fairfax Vere. Claggart, de buena familia y mala índole, instintivo en su resentimiento y poco intelectual, tiene en Britten y sus libretistas un largo monólogo cantabile en que parece consciente de su odio, celos y enemistad contra Billy. Vere, responsable, patriota, intelectual, tiene sus grandes momentos a solas, pero él sí es un intelectual, y es lo contrario a un villano. No importa, el resultado es el mismo. Muerto, Claggart mata a Billy. Vivo, Vere mata a Billy. Uno abusaba de su poder. El otro, no usará de su poder. Qué importa que en Melville el testigo Vere se convierta en el decisivo acusador o mentor-juez y que en Britten sólo testifique y guarde un silencio, si este silencio es culpable. El resultado es el mismo: el sacrificio del cordero. Que en el caso de Billy es claramente el sacrificio de Cristo, y el barco es el Calvario.

Otra ironía del relato, que en la ópera tiene menor presencia, pero sin carecer de importancia, es la del nombre del barco mercante del que es sacado Billy a la fuerza para llevarse al *Indomitable*, barco de guerra. El barco mercante se llama Derechos del hombre (*Rights o' Man*). Aquí entraría el polémico panfleto de Edmund Burke contra la Revolución francesa, por otra parte de enorme interés para la historia del pensamiento político, y la respuesta que mereció ese libro por parte de Thomas Paine. Es la respuesta de Paine la que, según el narrador (de) Melville, da lugar a que ese barco se llame así, frente al resuelto odio que todo lo que sueña a revolución francesa pueda provocar en el patriotismo británico, tan inflamable siempre (*Rule, Britannia!*).

Los monólogos de los tres protagonistas son muy importantes: el canto de odio de Claggart, el de Billy encadenado, el prólogo y el epílogo de Vere, con un soliloquio intermitente justo después de la crisis (muerte de Claggart, encierro provisional de Billy). En lo vocal destacan los momentos corales, los conjuntos maravillosos que Britten dominaba como nadie.

El barco es un mundo cerrado, sí, es un *huis-clos*. A veces parece un campo de concentración, a veces lo es. Pero es un mundo cerrado que tiene poco que ver con un auténtico *huis-clos*: el mar, la mer, *toujours recommencée*, es un paisaje demasiado amplio como para que la clausura sea comparable a otras, ni siquiera a los espacios abiertos de la letal Siberia. Por eso hay que llevar a muchos marinos a la

bodega, a la sentina, al vientre del barco donde todo es oscuridad y donde el *huis-clos* lleva aún más lejos su propia índole al sugerirse como ataúd flotante. Pero en la ópera de Britten hay otra dimensión de mundo cerrado: sólo hay hombres, no hay una sola voz femenina, Britten no ha querido hacer como Janáček para el papel de Alieia en *De la casa de los muertos* (que puede ser cantado también por un tenor, no lo olvidemos). Es más, el joven Billy es un barítono. Tal vez porque el tenor tenía que ser Pears, y Pears tenía que cantar el papel de Vere.

Claggart odia a Billy por su gracia, su luminosidad, y por su belleza masculina juvenil. Los nibelungos, los resentidos, no aguantan gracia y luminosidad. Además, la belleza masculina no la soportan los que no aceptan su lado homosexual. Claggart odia a Billy porque es su contrafigura; y, entre otras cosas, no quiere aceptar su propia tendencia.

La dramaturgia de Edward Morgan Forster y Eric Crozier es de apariencia sencilla: cuatro actos, que se convirtieron en dos en una versión posterior (da la impresión de que hoy se tiende a la versión original en cuatro actos), clara definición del escenario cerrado del barco, escenas de multitud, no sólo corales sino sobre todo polifónicas (con dos importantes momentos corales, el segundo un zafarrancho de combate). Hay una acción refleja: la tortura (el castigo) del marinero novato adelanta la pasión y muerte de Billy. Este novicio cumplirá también, el pobre, funciones de Judas.

Un aspecto importante es el tratamiento del tartamudeo de Billy. Todas las bellezas de Billy, todas sus gracias, se matizan con un defecto: es tartamudo. Melville da a entender que es el pago por tanta perfección. En la ópera, Billy tartamudea en momentos de violencia, cuando se enfrenta a la mala fe; por ejemplo, cuando Claggart le pregunta en el momento de ser reclutado, o cuando se enfrenta a los provocadores enviados por Claggart; o en el momento culminante, el de la crisis: cuando Billy, sin palabras que responder a la falsa acusación del maestro de armas, responde con su brutal puñetazo. Pero no es tartamudeo exactamente, es detención del sonido, que parece forzarse a salir, y que no lo consigue. Así es: la mala fe nos deja sin palabras. La traducción sonora de ese tartamudeo o parálisis verbal requiere en una ópera de lo contrario de su natural: si la ópera es canto, ahora hay que detener el canto. Berg hizo cantar a Wozzeck, personaje que no sabía hablar, expresarse (Steiner se lo reprochó a Berg en su libro sobre la tragedia); Britten hace enmudecer a Billy, pero sólo en palabras, porque el muchacho gime y protesta, como gemirán y protestarán sin palabras los marineros tras la ejecución de Billy, al final. Pero Britten se sirve de la impotencia verbal (de canto) del protagonista para motivar el gran momento de crisis: el golpe a Claggart. En cambio, el crecimiento del murmullo de malestar, de protesta por el crimen contra Billy queda cortado cuando empieza a hacerse peligroso. No es la Bounty ni el motín del Caine.

La inocencia y los espectros

La vuelta de tuerca es un título ambiguo, y felizmente en este caso tenemos una expresión española muy cercana: apretar las tuercas, es decir, presionar a alguien. En la novela hay al menos dos momentos en que surge esa expresión, "turn of the screw", y es una de las ambigüedades de la obra. No vamos a descubrir ahora a James. James nunca es contundente. Cuando lo parece, es porque desvía la atención de algo. James no suele dar soluciones ni desvela enigmas: *la figura en la alfombra* es algo que se supone tan evidente que no hay ni que señalarlo, de manera que personajes y lectores se quedan perplejos e ignorantes de todo. Las historias "de fantasmas" despliegan ambigüedad y a veces hasta humor. La vieja novela gótica queda un poco en ridículo en



Benjamin Britten y Peter Pears

manos de James, y a menudo los fantasmas no son sino los que habitan a los personajes, no aparecidos ni observadores del ultramundo. El humor no está descartado, como en *La tercera persona*, incluso en *El fantasma que pagaba alquiler*. *La vuelta de tuerca*, de 1898, es su libro más famoso, más que *Retrato de una dama*, novela muy anterior que se supone que inaugura el método del *point of view* (el relato subjetivo, pero en tercera persona, sin que quepan aportaciones de un segundo o tercer personaje, si no es mediante el detentador del *point of view* mismo); más que *Los papeles de Aspern* o *La lección del maestro*, y desde luego más que sus novelas largas, hermosas y arduas de la época final. *La vuelta de tuerca* es una novela tan famosa, tan reeditada, tan traducida, tan leída, tan aceptada... que puede leerse aquí y allá que es una obra menor de James. Caramba.

La novela de James, lo mismo que el film de Clayton o la ópera de Britten, terminan de manera que uno no puede asegurar si los aparecidos (Quint y Miss Jessel) existen o son producto de la mente enfermiza de la Institutriz (Governess), que es joven, novicia, principiante, impresionable, puritana... quién sabe si sexualmente exaltada y reprimida por sí misma en sus estímulos: en fin, con un *superego* muy reforzado, frente a las potencias desatadas del *ello*, de manera que el sueño de esa razón crea monstruos, apoyado en la ausencia del idealizado pariente, en la ayuda de la pobre ama de llaves, en la inocencia de los niños. En el film sí parece que la cosa va por ahí, pero no lo podemos afirmar del todo. En James y en Britten la ambigüedad se hace con la poética toda. A Britten pueden corregirlo los directores de escena. O mejorarlo. A James, si acaso, pueden matizarlo o desmentirlo los teóricos, estudiosos y críticos. Pero, ay: del director de escena entrometido y de sumaria ciencia no nos podemos librar como del ensayista temerario. Lo más fiel a James y a Britten es permitir que la ambigüedad permanezca. Ninguno de ellos tiene por qué "aclararnos si

la protagonista está loca o es que realmente ve muertos" (leí esta exigencia por parte de un crítico a un autor vivo, hace años: qué nivel). Britten y James son artistas. Hoy nadie le niega a un novelista que sea un artista, otra cosa es que entonces y ahora escriba novelas todo el mundo. James se refirió a la categoría de artista del narrador como algo molesto para muchos. Por ejemplo, a la hora del desenlace: "El *desenlace* de una novela, es para mucha gente algo semejante al postre y a los helados en una buena comida, y perciben al artista, en la novela, como una especie de médico intruso que llega para prohibirte los sabores agradables".

Myfanwy Piper, que será autora de los libretos de *Owen Wingrave* y *Death in Venice*, crea de acuerdo con Britten un guión de escenas muy breves, muy cinematográficas, separadas por cortos intermedios orquestales que son y se llaman variaciones. Sin duda pretende Britten con la perfección de esta arquitectura conseguir algo semejante (con otro lenguaje, por completo distinto, opuesto incluso) a lo logrado por Berg treinta años antes, con *Wozzeck*. Es más, si la escena final de *Wozzeck* es una variación a partir de una nota (si natural), la secuencia de *The turn of the screw* desarrolla variaciones de la nota la natural. Hay un punto de partida para el tema de la tuerca (esto es, para la serie de *turning points* de la acción —exterior, interior: ahí está la ambigüedad): este tema parece una serie dodecafónica, aunque es tan sólo un tema con doce notas distintas, es decir, el total cromático; que será dividido, repartido, referido: todo, menos tratado serialmente. Aquí no tenemos grandes conjuntos, excepto ese conjunto magistral del final del primer acto: sexteto, es decir, todos los personajes cantan en

su especial línea de dos en dos: dos adultas, soprano y mezzo; dos espectros, tenor y soprano; los voces juveniles, una soprano y un tiple infantil. Lo importante por lo tanto es la casa que construyen Piper y Britten (John Piper, el marido, hará los decorados de este otro *huis-clos* que es la casa, Bly, decorados que en una obra con espectros que aparecen y desaparecen requieren a menudo transparencias). Pero esa casa alberga las voces a veces apaciguadas, pero progresivamente tensas, de vivos adultos, vivos niños y aparecidos reales o imaginarios. Hacer hablar (cantar) a los espectros era un riesgo tremendo para la ambigüedad que destilaba el relato de James, pero Myfanwy y Britten lo resolvieron de una manera asombrosamente eficaz, en especial en la línea sinuosa, en los melismas, en el eco de Quint (papel compuesto para Peter Pears). Esa casa, además, es muy íntima, aunque Bly sea muy grande: *The turn of the screw* también es una *chamber opera* y un teatro grande resulta inadecuado para acogerla (cuarteto de maderas, quinteto de cuerda, arpa, piano, trompa, un percusionista; alguno de estos músicos deja el suyo y toca un instrumento cercano: oboe, corno inglés, por ejemplo).

Aschenbach y las pestilencias de la laguna

Como culminación de su espléndido itinerario operístico, Britten apostó fuerte en *Muerte en Venecia*, adaptación de una novela corta de Thomas Mann de igual título (*Der Tod in Venedig*, 1912). Apostó fuerte porque trató por fin de manera directa un asunto *gay*, y porque el protagonista no tiene antagonista o deuteragonista con línea de canto, sino un personaje mudo; y su medio, mudo también. Habría que sugerir lo siguiente a los lectores: prescindan de cualquier comparación a tres en que vayan incluidas la película y la ópera. Nada tienen que ver. Comparen la novela con la película. Comparen la ópera con la novela. Pero entre lo

que propone Visconti y lo que propone Britten no hay relación alguna, al margen de la línea de la historia, de la anécdota. De todas maneras, algo tendremos que decir en determinado momento, pero más que nada "sobre el arte de la adaptación de un relato a otro medio". Adelantemos, sin embargo, algo que puede sonar dudoso: la ópera es más susceptible de configurar un icono *gay* que la propia película; el agón de la Fiesta del Sol, las escenas de playa con sus cuerpos masculinos medio desnudos, las danzas de esos cuerpos. Algunos directores de escena equilibran esto con la presencia en aquellas playas de unas cuantas bellezas femeninas que se mueven, actúan y danzan.

Pero el gran riesgo que asumió Britten en esta última ópera no es el de la temática homosexual, asunto que a principios de los años setenta ya se podía tratar en los escenarios. Y una novela sobre la homosexualidad en los *colleges*, como *Maurice*, de Edward Morgan Foster, promotor y uno de los autores de *Billy Budd*, podía por fin publicarse en 1971, un año después de la muerte de este longevo escritor. El riesgo fue otro, eso otro no era ya riesgo. Britten componía una ópera en la que el elemento visual, danzado, tenía para la acción una importancia semejante y a veces superior que la parte cantada. Esta parte estaba reservada de manera abrumadora a la cantilena del protagonista, el escritor Gustav von Aschenbach, tenor. Al que respondía sobre todo un barítono que multiplicaba fugaces cometidos, y que juntos parecían formar un solo papel, mezcla del destino, la muerte, el dios del abismo, la enfermedad, la traición... Hay otros cantantes para cometidos concretos: un contratenor para la voz de Apolo (la de Dionisos es uno de los cometidos del barítono) y un tenor para el Young English Clerk; y otros episódicos, como la vendedora de fresas o de periódicos. Hay un coro, que puede situarse en el foso o entre bastidores: fuera de escena en cualquier caso. Ese coro actúa, pero no se le ve. Los que están en escena son los componentes no de un coro, sino de un conjunto que baila, y que no canta. Ese conjunto se desdobra en ocasiones en personajes sin nombre, pero actuantes (escena de la Fiesta del Sol, escena de los Cómicos). Puede haber una relación más o menos estrecha y directa entre el coro que canta y los bailarines y actores del escenario.

Tadzio y los jóvenes veraneantes, el admirado muchacho (todos lo quieren, como a Billy), su amigo Jaschui y la familia polaca, son bailarines-actores. Tadzio es un bailarín hecho y derecho. En consecuencia, no se puede adjudicar su papel a un muchacho, como hizo Visconti al elegir finalmente a un chico de quince años, Björn Andrésen. Tadzio, en Visconti, se acerca al modelo del David de Donatello en pequeño. En Thomas Mann era un chico de catorce. En Britten la cosa da para más: puede ser el icono *gay* de San Sebastián, pero entonces es un joven, es un hombre. Es la opción que abraza Pizzi de manera decidida y en todas sus consecuencias en su puesta en escena en La Fenice (DVD en Dynamic). Mientras que la antigua puesta de Glyndebourne (Stephen Lawless y Martha Clarke, Arthaus) optaba por un muchachote adolescente que parece salido de una pandilla de instituto o de barrio pijo. El sublime Tadzio era allí un muchacho saludable cuya discutible belleza parecía amenazada por la ingestión de salchichas.

Hay una escena que se han inventado Myfanwy Piper y Britten, la séptima, la que cierra el primer acto, que es el punto culminante de la crisis: la Fiesta del Sol. En ella los elementos griegos, socráticos, platónicos, míticos (Apolo y Dionisos), presentes de manera manifiesta en el monólogo de Aschenbach en el relato (un monólogo en tercera persona, es cierto), eclosionan en un agón al margen del realismo en el que el joven, admirado, mimado Tadzio es vencedor en los juegos, como un héroe de Píndaro. El acto y la escena se cierran con la confesión para sí mismo del protagonista: "Te amo".

A estas alturas de la vida y el arte no creo que debamos detenernos demasiado en aquel tipo ya histórico, que se dio sobre todo en Europa Central, y en especial en la parte germánica: el que buscaba *el arte por el arte*, y que normalmente provenía de una familia para la cual lo importante había sido que *los negocios eran los negocios*, y que formaba parte de una clase social sin esperanza de participar en el poder por al menos dos tipos de fuerzas: las que persistían del antiguo régimen y que formaban la simbología del sistema; y los movimientos de masas, a menudo antisemitas y desde luego contrarios al liberalismo, otras socialistas, todos ellos posibles gracias al liberalismo entonces en retroceso. De ahí viene Aschenbach. De manera que no es cuestión de discutir lo de siempre: el artista maduro y acaso en retrocesión (tentación de la palabra *decadencia*, cuánto juego ha dado, qué topicazo hoy día) encuentra la belleza encarnada en ese muchacho. La encuentra, pero no la toca, y entonces muere. A todo esto, la cosa sucede en una ciudad consideraba bellísima, histórica, inmortal... y enferma. Para Thomas Mann el viaje al sur no es lo mismo que para Goethe y para tantos alemanes y austriacos. El sur es una tentación mórbida, es un viaje al fingimiento, a la mentira, a la seducción, una fascinación por ser embaucado por la belleza y por la muerte, un deseo de que te estafen en el arte y en la vida. Se da en su novela breve *Muerte en Venecia*. Pero se da, sobre todo, en *Mario y el mago*⁸. La novela está escrita en vísperas de la gran guerra. No hay ni un atisbo de ello. El propio Mann se preguntará durante el conflicto algo así: "cómo no hemos visto venir esto". En su novela se trataba de pintar la caída de un escritor que hasta ese momento era todo disciplina, trabajo, sentido. El proyecto inicial era el ridículo amor de Goethe a los 74 años por una muchacha de 19, Ulrike von Levetzov. Pero Goethe tardaría en aparecer en la narrativa de Mann, y lo haría de otra manera (*Lotte in Weimar*, 1939).

Pizzi comprendió bien el sentido de aquella belleza. Esa belleza es sensualidad. Después de todo, así lo sugieren los fragmentos de Platón (*Fedro*, *Fedón*) que evoca Thomas Mann: no se puede ver la belleza más que a través de los sentidos, de lo sensual; y ese es su límite. Disculpen este esquematismo, un poco a la pata la llana. Los directores de escena tienen aquí ancho campo para su creatividad, o para su fantasía, o para su arbitrariedad caprichosa (¿son estas las tres gracias posibles del director de escena operístico, y que cada cual elige la que está a su alcance?). La didascalia y la música como fondo permiten que dispongamos un cuerpo de baile con bailarines-actores bellos, aniñados o ya hombres jóvenes, y acompañarlos con jóvenes damas veraneantes, de manera que los espectadores queden heridos por la misma belleza que Aschenbach, sea cual sea su preferencia sexual. Hay que huir de la visión del artista desbordado por *tanta belleza*. Es Eros quien hiere a Aschenbach, es Dionisos el que induce su pesadilla. Después de una vida en la que Apolo ha impuesto sus principios. Apolo, aquí contratenor, voz etérea, ni masculina ni femenina.

La adaptación, por lo demás, es bastante fiel. Myfanwy Piper, excelente libretista y mujer de inteligencia superior, sugirió la obra de Mann a Britten y la dividió en diecisiete escenas. También aquí hay una escena-reflejo, aunque rápida, casi fugaz: el ridículo viejo verde de la escena del barco, bien retratado por Visconti y que es un anticipo de lo que será el propio Aschenbach al final de su descenso, al final de la acción. La novela es pródiga en miradas, entre Tadzio y Aschenbach; Visconti pudo hacer una película de miradas, pero una ópera no puede permitirse eso más que con alusiones subrayadas por el texto cantado.

El protagonismo vocal de Aschenbach es una cantilena constante. Comienza cada acto con un recitativo cantabile seco, acompañado apenas por el arpa. Es curioso, es un



Pausa en el ensayo del estreno de *La vuelta de tuerca* en La Fenice. De izquierda a derecha: John Piper, Britten, Pears, Edward Piper, Basil Douglas, Clarissa Piper y Myfanwy Piper. Venecia 1954

riesgo que un cantante, él solo, con cierto apoyo de un instrumento tan sutil, se haga con la audiencia de un teatro. Era la opción del Prólogo en *La vuelta de tuerca* (tenor, Pears, que luego se hacía cargo del papel de Quint). A Aschenbach le responde, como vimos, el barítono pródigo en cometidos. Y el coro. Y los dioses ocultos. Y los bailarines. Y un par de personajes más. Britten parece optar en la segunda parte (algo menor en duración dentro de las dos horas y media totales) por una secuencia de superior lirismo, dramatismo, teatralidad, tensión, belleza. Aquí la belleza es un servidor del teatro, un catalizador de los deseos de las almas y de los cuerpos, que acaso sean dos aspectos de la misma cosa.

Hay una mórbida posibilidad que algunos directores de escena aprovechan con imaginación y creatividad: la belleza escenográfica que sugiere Venecia (con mayor o menor exactitud del escenógrafo para con los monumentos originales) en contraste con la trama de fondo: la enfermedad, el cólera. La ciudad enferma, como quería Mann, ofrece sus bellezas y oculta la epidemia por codicia. El cólera viene del sur, quería decir Mann. En efecto, Mussolini fue italiano, como Cipolla (cebolla), el mago de la otra novela. Pero el antisemitismo y el social-cristianismo fueron austriacos, como Hitler. Y todo se

fundió y perfeccionó en la patria limpia y sana de Thomas Mann. Que mucho después de ser un temprano propagandista de la fe germánica (*Consideraciones de un apolítico*) fue de los primeros que tuvo que marcharse por ello, vaya por Dios, al llegar la bestia parda. Habría sido necesario que llegara Thomas Bernhard para escribir algo que podría haberse titulado *Muerte en Salzburgo*.

Muerte en Venecia es una ópera con orquesta normal, pero utilizada a menudo de manera camerística. Es posible lucirse aquí precisamente en la medida, en la delicadeza, en las sugerencias. Estamos (como siempre en Britten) lejos del modelo de orquesta que se funde con las voces y las condiciona e incluso dicta su línea y desarrollo, pero en esta obra final se impone una relación íntima entre el foso y los movimientos escénicos; y las voces, desde luego: el protagonismo vocal absoluto de Aschenbach, la necesaria eficacia vocal e histriónica del barítono multiplicado, y la espiritual y sugerente línea del coro. Todos juntos han de crear algo así como "los encantos de la Venecia corrompida", y la orquesta ha de motivarlos desde el foso, dominarlos incluso. Y a voces y orquesta, hay que añadir lo que ya señalábamos: la coreografía, que en esta obra es esencial, porque la danza cumple el cometido de la mirada descrita de Mann, que en Visconti era mirada vista, mirada acosada ella misma mediante ese siempre dudoso procedimiento del *zoom* (que en Visconti es menos dudoso que en cualquier otro, por algo será). Sin una coreografía que sea coprotagonista, esta última ópera de Britten carecería de un elemento esencial de su dramaturgia.

Santiago Martín Bermúdez

¹ Atención al medietraje de Jean Eustache *La rosière de Pessac* (documental, primera versión, 1968; Pessac era el pueblo girondino de Eustache).

² No se pierdan al menos una visión del DVD de la filmación de Peter Hall, dirección orquestal de Bernard Haitink: Glyndebourne 1985, insuperable.

³ En su ópera, Britten fue más comprensivo con Peter. Crabbe lo maltrata como un tipo despreciable. Esto dice

mucho de Britten: desde el principio se compadeció del dolor y sospechó o supo que el grupo buscaba demonizar al vecino con culpas que expiaban males de todos. Desde el principio, el cordero.

⁴ Película en blanco y negro, lo cual abarataba mucho no sólo el coste de la fotografía, sino el del propio vestuario de los actores y extras que se movían en aquel universo cerrado. En España se estrenó como *La fragata infernal*, y pasó bastante inadvertida. Reparto: Terence Stamp en el papel de Billy; Peter Ustinov mismo en el de Vere; Robert Ryan en Claggart; y Melvin Douglas en Dansker.

⁵ *The turn of the screw*, de James, ha dado lugar a algunas variantes en cine. Incluso a una infame "precuela", como se dice ahora: *The nightcomers*, de Michael Winner (1971), con Marlon Brando en un mal momento de su vida y su carrera; vino a *resucitarlo* Coppola muy poco después para el papel de Vito Corleone.

⁶ Aparte dos intentonas del cine mudo, todavía no se había realizado una gran adaptación cinematográfica, como fue la de Huston (1956), aunque Bernard Herrmann ya había compuesto en 1937 su cantata, de buena acogida inicial y rápido olvido.

⁷ Traducción de José María Valverde. H. Melville: *Obras*. Barcelona, 1968, p. 840.

⁸ Esta novela, por cierto, también ha sido transformada en ópera, poco conocida y bastante breve (apenas 40 minutos), por el compositor húngaro János Vajda.

LA MÚSICA AUDIOVISUAL

"You know, this young chap around"

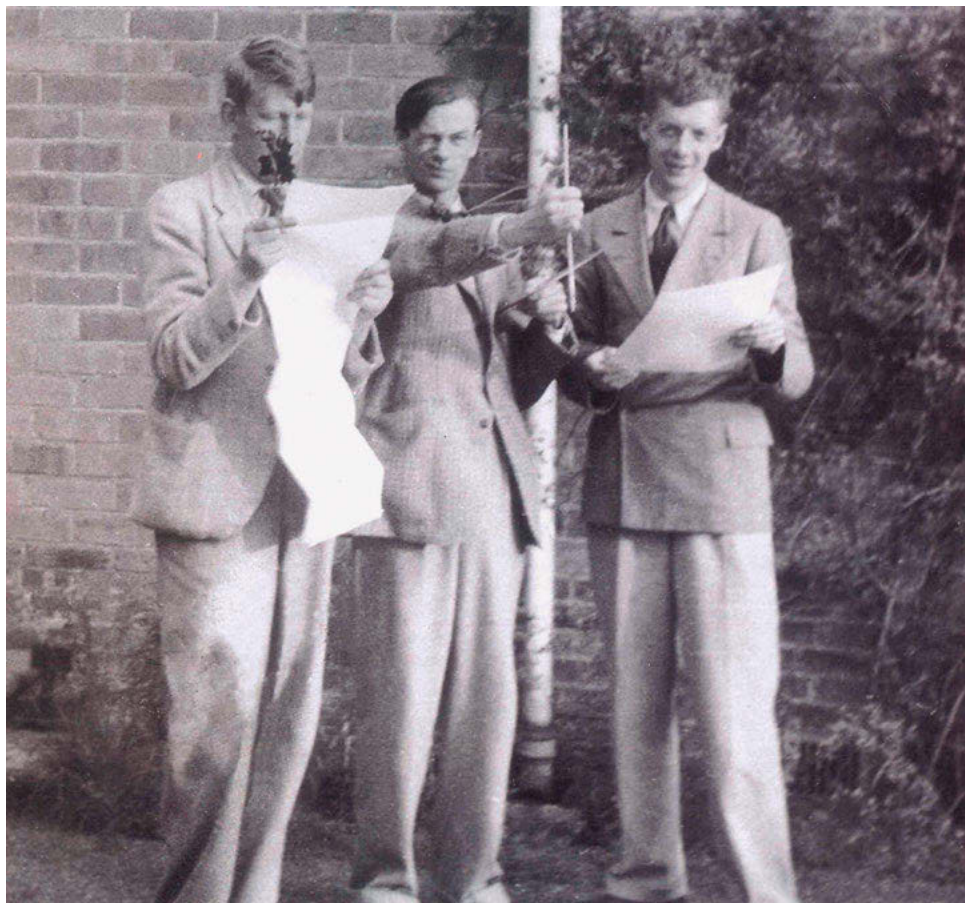
En el centenario de Britten, como sucede con cualquiera que presuma de valer la centuria que conmemora, se ha tirado no sólo la casa por la ventana, sino también la ventana por la casa. Hasta el British Film Institute del Southbank programaba, el pasado mes de septiembre, una retrospectiva filmica con narración y acompañamiento en vivo de los documentales en los que aquél ofició como compositor pipiolo y que ahora lucen orgullosos la entradilla *Music by BB* en los créditos, además de su único largo de ficción y las varias adaptaciones televisivas de sus óperas. Es posible que cuando cesen las peregrinaciones a *La vieira* de Hambling y la doble té de tan egregio apellidado deje de reverberar en boca de melómanos, nadie se acuerde de que en sus años mozos nuestro hombre hizo radio y cine para ganarse las habichuelas, amasando inopinadamente un cataloguito todo lo lateral y anecdótico que se quiera, pero cataloguito al fin y al cabo. No obstante, si la traca conmemorativa sirviese, entre otras cosas, para despertar el interés (o renovarlo) por estos primeros pinitos del joven B y, de paso —aunque quizás esto sea ya mucho pedir— llamar la atención sobre esa *otra* historia de la música audiovisual escrita en los márgenes del canon y de las ruedas dentadas de Hollywood, pues qué demonios, puede que la cosa valga la pena.

Decíamos cataloguito y no por chanza literaria. Es cierto que a partir de los veintiún años Britten se empleará en el medio radiofónico y en el cinematográfico, pero nunca llegará a prodigarse del todo en ninguno de ellos. Razones *baylas*. En el caso del cine, mucho tuvo que ver el desencanto que le llegaría a provocar la idiosincrasia de la propia industria, aunque teniendo en cuenta que esta etapa de música aplicada nunca constituyó para él un fin en sí misma (sino una vía crematística y aleccionadora que le sirvió para ganar fondo y proyectarse hacia donde realmente quería) no hay por qué buscarle los tres pies al gato. En el año 1937 comenzará Britten a trabajar para la BBC Radio gracias a la mediación de su mentor Frank Bridge, quien prácticamente le obliga a acudir a una entrevista con quien por aquél entonces era el director musical de la compañía, el maestro Adrian Boult. Trabaja para este medio entre 1937 y mediados de los años 40, mientras que su labor en el cine quedará circunscrita al periodo comprendido entre 1935 y 1938¹. O sea, que el idilio de Britten con el cine y la radio será algo coyuntural en su carrera; nada que ver con el caso de compositores de similar formación clásica que acabaron haciendo historia en uno u otro medio (paradigmáticos resultan los de Bernard Herrmann o Giuseppe Becce). Durante ese lustro mal contado Britten llegará a despachar, en total, una cincuenta larga de encargos: la música de un largometraje para Trafalgar Films y veintisiete documentales para compañías como la GPO Film Unit², la British Gas Commercial Association o Strand Films, así como veintiocho encargos radiofónicos. Debido precisamente a que estas aportaciones están muy concentradas en el tiempo y en ningún caso resultan estéticamente definitorias, el nombre de Britten nunca ha llegado a formar parte de la liga de compositores británicos que sí contribuyeron a constituir una auténtica escuela nacional de música audiovisual —la representada por la flemática estirpe de Gustav Holst, Arnold Bax, William Walton, Ralph Vaughan Williams, Art-

hur Bliss, Alan Rawsthorne, Benjamin Frankel, William Alwyn, Brian Easdale, Malcolm Arnold o Richard Rodney Bennett—, aunque no hay duda de que con su granito de arena contribuyó, y mucho, a la consolidación de la industria británica (por no mencionar que el grado de ingenio y sofisticación que Britten alcanzó en casi todos los documentales a los que puso notas rara vez ha sido igualado).

No obstante, fue ésta una etapa extremadamente beneficiosa para Britten por cuanto le ayudó a adquirir la experiencia suficiente para aprender a manejarse como músico profesional. Como bien sugiere Bayan Northcott³, si hay que señalar dos cosas que curtiéron indefectiblemente a nuestro compositor durante sus años en la GPO y la BBC éstas fueron, por un lado, la disciplina del trabajo en equipo —experiencia que le enseñaría lo necesario para desenvolverse ulteriormente en proyectos de índole operística— y, por otro, la capacidad de operar creativa y técnicamente con medios limitados, contingencia que le aportaría las herramientas necesarias para orquestrar habilidosamente sus óperas de cámara y descomponer con facilidad sus partituras orquestales a fin de depurar su sonido hasta volverlo esbelto y ligero, lo cual siempre constituyó una de sus grandes preocupaciones estéticas. Además debe tenerse en cuenta otro elemento a la hora de apreciar críticamente ciertas cualidades estructurales y estéticas de la música posterior de Britten —como es el caso de su mal llamado "eclecticismo"— y es el hecho de que esta etapa de formación y adiestramiento castrense entre rodajes, despachos y salas de grabación componiendo música para locuciones y fotogramas le obligó a explotar continuamente sus vastos conocimientos musicales para lograr el perfecto correlato viso-sonoro (ya podía tratarse de un coral barroco o una línea de canto llano como de un ritmo *con swing* o un elaborado contrapunto cromático *if it made sense* —como habría dicho el propio B—), algo que acabaría definiendo en parte su forma de entender la música como un hecho orgánico, holístico y sincrético, una masa de tradiciones subjetivada e incardinada en un presente que constantemente la reconfigura.

Entre las veintiocho partituras que Britten compuso para el medio radiofónico, la mayoría variadas en pluma y pelaje, destacan las entradas de temática artúrica y seráfica tales como *King Arthur* (1937), *The Company of Heaven*, (1937), *The World of the Spirit* (1938) o *The Sword in the Stone* (1939). La primera de ellas es una dramatización épica de la vida y tiempos del personaje homónimo escrita por D. G. Bridson que llegó a contar para su radiodifusión con un generoso elenco de actores, un coro al completo (el BBC Chorus) y una orquesta sinfónica en vivo (la London Symphony, nada menos, conducida por Clarence Raybould). Fue la primera producción radiofónica en la que colaboró el compositor y se retransmitió en directo dos veces el Día de San Jorge, el 23 de abril. Aunque Britten nunca llegó a tener en gran estima el texto de Bridson por encontrarlo acartonado y huero de humanismo, aquél quiso aportar a través de la partitura los valores genuinos del legendario personaje de Geoffrey de Monmouth y Chrétien de Troyes que consideraba ausentes en el papel, elaborando de esta manera una partitura estructurada a partir de viñetas muy específicas que se antojan fiel retrato de los diversos personajes y motivaciones imbricados en la historia. Aunque Britten optará por incluir pasajes modales y ciertas referencias veladas al *Dies irae* y a



W. H. Auden, William Coldstream y Benjamin Britten, junio de 1937

la monodia, evitará el medievalismo en la medida de lo posible para decantarse por una partitura moderna y visceral, cargada de ritmos angulosos y anticipadora de la música rápida de sus gigantescas obras bélicas. Tanto le satisfaría a Britten esta composición que años más tarde recuperará la *Death and Battle Music* para *Ballad of the Heroes*, op. 14 y transfigurará el tema del caballero Galahad en la célula principal del tercer movimiento de su *Concierto para piano*, op. 13. En cuanto a las producciones de índole angélica o seráfica destacan sus dos "cantatas" religiosas para la BBC, *The Company of Heaven* y *The World of the Spirit*, ambas con texto de R. Ellis Roberts. *The World of the Spirit* fue radiada el 5 de junio de 1938 con un reparto encabezado por Sophie Wyss (soprano), Anne Wood (contralto), Emlyn Bebb (tenor) y la participación de los BBC Singers y una orquesta dirigida por Trevor Harvey. De su partitura llama la atención la inteligente versatilidad de un autor que, como comentábamos en las primeras líneas, empezaba ya a interesarse por las posibilidades sincréticas del lenguaje musical. Así como los textos escogidos por Roberts y Britten revelan una multiplicidad de fuentes de inspiración (la Biblia, la filosofía cuántica, textos sobre la guerra), a la hora de escribir la música cantada y organizar los recitados, Britten se afanará en referenciar y cruzar géneros y formas, empleando para ello una amplísima gama de técnicas compositivas y disponiendo el material a modo de antología. Canto llano, corales, canciones orquestales, dejes de oratorio, *ariosi* bachianos, todo vale con tal de que tras semejante discurso haya una unidad de propósito. Asimismo, las elecciones textuales de Britten y Roberts reflejarán ya en esta obra la conciencia política y las preocupaciones vitales de nuestro compositor relativas al horror de la guerra, la violencia, la intolerancia, la afirmación de la paz y la reconciliación de los pueblos. Algo que ya en plena guerra, en el año 1942, suscribirá de forma más literal en las seis partes del programa sobre la vida y las costum-

bres de Inglaterra en *An American in England*, el cual será emitido de costa a costa por la CBS con el respaldo interpretativo de los sesenta y dos miembros de la Orquesta de la Royal Air Force.

Por nuevos caminos

Aunque lo cierto es que la perspectiva de trabajar a tiempo completo en el departamento musical de la BBC no entusiasmaba al joven Britten, su inicial recelo se transformará rápidamente en entusiasmo al saber que la entrevista con Boult no sólo le granjeaba la posibilidad de entrar en el medio radiofónico, sino también la de componer la música del documental *The King's Stamp*, dirigido por William Coldstream para la GPO Film Unit en 1935 (y es que por aquel entonces Britten era ya todo un cinéfilo capaz de recitar de memoria los diálogos de *Emilio y los detectives* y *El hombre que sabía demasiado*). Fue John

Grierson, director de la FU, quien de hecho tomó la decisión de fichar al veinteañero Britten, y en los tres años y pico que éste trabajó bajo su mando le fueron encomendadas toda suerte de tareas oficiosas aparte de la propia (o sea, la de componer música a la velocidad del rayo para proyectos que salían de la moviola como salchichas); desde trabajos de documentación a tomas de sonido y asistencia en plató. En *The King's Stamp* Britten conoció al carismático poeta W. H. Auden, con quien Grierson le emparejó para trabajar la musicalización del texto; ambos congeniarían rápidamente y colaborarían en varias ocasiones tanto dentro como fuera de la GPO. *The King's Stamp*, una especie de *making of* sobre la creación del sello de correos diseñado por Barnett Friedmann para conmemorar los fastos del Jubileo de Plata de Jorge V, es también una crónica patriótica sobre la historia postal británica. En ella, el de Lowestoft desarrolla una de sus técnicas incidentales favoritas, una especie de marcación musical parecida al *mickey-mousing*¹ que establece una serie de nítidas correlaciones viso-sonoras, como una puerta que se abre acompañada de un arpeggio ascendente, acordes disonantes para los cláxones, o el maquinismo musical del taller litográfico, un despliegue virtuoso para flauta en sol y fusas acrobáticas en el piano. También jugará Britten con las posibilidades expresivas de pequeñas unidades temáticas y con patrones armónicos elementales, conceptos ejemplificados por los dos motivos presentados en los títulos de crédito —a partir de los cuales expande el resto del material— o por el empleo discreto de la tonalidad de do mayor para fijar armónicamente el elemento de la realeza.

En el ámbito cinematográfico, 1935 resultó ser para Britten un año excepcionalmente fructífero. Entre mayo y junio compondrá una de sus mejores partituras para el medio, la escrita para el documental *Coal Face*, filmado por el sonidista de la GPOFU Alberto Cavalcanti. *Coal Face*, retrato

veraz de la (deplorable) situación de los mineros británicos de la época pudo ser abordado por Grierson y Cavalcanti desde una perspectiva más crítica que testimonial gracias a la inexistencia de una conexión directa entre la GPO y la industria minera. Alentado por Cavalcanti, Britten compuso para *Coal Face* una música verdaderamente abrasiva que le permitió experimentar con la aplicación de diferentes técnicas y timbres percusivos. Ingeniada para ensemble de narrador, coro mixto, percusión y piano, Britten escribió la partitura en menos de dos semanas durante junio de 1935. Para la escena que explica el proceso de distribución del carbón, Britten recrea el efecto de una locomotora con un pasaje para narrador y percusión expandida que integra la reproducción inversa de un platillo golpeado con fuerza. Otra secuencia, la del regreso a la superficie de los mineros, cuenta con una musicalización tan efectiva como coherente: mientras aquéllos van surgiendo lenta y torpemente de las entrañas de la tierra, Britten se va desplazando sutilmente desde la tesitura más grave del piano a la más aguda para luego rematar la escena con una paráfrasis a cuatro voces del madrigal de Auden *O lurcher-loving Collier*.

Cavalcanti también fue el responsable de que Britten utilizara piezas de Rossini en el corto de siluetas *The Tocher*, dirigido por el alemán Lotte Reiniger y musicado por aquél en julio de 1935. El documental pretendía popularizar el Banco de Ahorros de la Oficina de Correos británica promulgando el carácter ahorrador de los escoceses. En su *Suite Rossini*, confeccionada a medida del documental, Britten introdujo arreglos de *Guillermo Tell* y de los movimientos II, IV y V de las *Soirées musicales* para un ensemble de viento-madera, percusión ligera y un grupo de voces blancas sobre líneas silábicas. Tan complacido quedó con el resultado que al año siguiente reorganizaría la partitura en tres movimientos y le añadiría dos nuevos arreglos, de lo cual surgirían las famosas *Soirées musicales*, op. 9. Cuando el promotor de ballet Lincoln Kirstein le pidió a Britten una segunda entrega de tan deliciosas *soirées*, Britten convirtió el tercer movimiento de su partitura original en la marcha de apertura de sus *Matinées musicales*, op. 24. Lamentablemente, el quinto y último número de la *Suite Rossini*, el Allegro con brio, no llegó a encontrar acomodo en ninguna de las dos colecciones. Aprovechando las sesiones de grabación de *The Tocher*, Britten registró con el mismo efectivo vocal e instrumental la música del documental de Donald Taylor *Telegrams* (julio de 1935). La ingeniosa imitación de los mensajes en código Morse inventada para otra película de la que se ocupó casi de manera simultánea, *C. T. O.: The Story of the Central Telegraph Office*, así como el uso de las voces infantiles en el *Sexto telegrama*, respondió menos a las convenciones académicas de la escritura para coro que a los propios requerimientos del documental, desde cuya banda sonora los cantantes exhortan al público a “escribir un telegrama” recitando rítmicamente el texto en lugar de cantarlo. Esta férrea voluntad creativa y artística de Britten puede entreverse igualmente en el ambicioso documental *Negroes* (septiembre-noviembre de 1935) sobre el tráfico de esclavos y la abolición de la esclavitud en el Caribe. Coligándose con Coldstream y Auden, el compositor decidió hilar el comentario musical a partir de una línea de recitativo en lugar del habitual texto hablado, así como transcribir música de la India occidental para otorgar un mayor verismo al retrato y emplear heteróclitas composiciones vocales, desde el *Nunc Dimittis* a canciones marineras.

Pero sin duda, el más famoso de los documentales que Britten compuso para la GPO fue *Night Mail* (noviembre de 1935-enero de 1936), otra crónica en clave romántico-patriótica del servicio de comunicaciones británico en la que se ilustraba el cometido de la Travelling Post Office, un tren especial de correos que salvaba la distancia nocturna

entre Londres y Escocia. A pesar de los veinticinco minutos que dura el documental, Britten sólo compondría tres pequeñas secuencias musicales destinadas a un ensemble de once músicos (¡el más abultado de cuantos contrataría la GPOFU en toda su historia!): una fanfarria extendida para la cabecera, una sección de música concreta para la que empleó un dispositivo de percusión onomatopéyica (con la trompeta como bocina) y una insólita marcha final para caja, maderas y cuerda que Auden calzó con unos cuartetos particularmente inspirados y que el narrador, trotando sobre el *accelerando* instrumental y la inquieta armonización, va ritmando ágilmente hasta desenlazar en el pletórico *tutti*.

Una experiencia única

Antes decíamos que, al margen de las inquietudes artísticas que le llevarían a desligarse para siempre del cine, el corto idilio de Britten con este medio obedeció a razones concretas; las mismas, por cierto, que explicarían la ojeriza contraria por compositores de concierto tras probar suerte en el Séptimo Arte (como es el caso de Stravinski, Schoenberg o Villa-Lobos). *Mortal sugestión* (*Love from a Stranger*, Rowland V. Lee, 1937) fue, de hecho, el único largo de ficción al que Britten puso música. La oportunidad se presentó por sí sola cuando Trafalgar Films le ofreció en 1936 la posibilidad de musicalizar este *thriller* basado en la obra teatral de Frank Vosper inspirada a su vez por el relato breve de Agatha Christie *Villa Filomena*. A pesar del contento inicial, el encargo no resultó ser un camino de rosas para Britten. Su intención era haber empezado a componer en septiembre del 36, pero debido a varios retrasos por parte del estudio, el compositor hubo de despachar el encargo a toda prisa a finales de noviembre contando con la ayuda de Grace Williams como amanuense. Por si esto fuera poco, tras grabar la partitura Britten descubrió con horror que varios bloques de su música habían sido descartados del montaje final por la productora. Su reacción fue tajante: nunca más volvería a escribir para el cine comercial, una promesa que se hizo a sí mismo y a la que nunca faltó. No obstante, la experiencia de componer para el cine de ficción le aportó alguna que otra satisfacción, como un estipendio nada desdeñable de 200 libras esterlinas (casi 12.000 euros de hoy en día) y el hecho de trabar amistad con Boyd Neel, director musical de la película y mecenas de sus *Variaciones sobre un tema de Frank Bridge*. Tras comprobar que Trafalgar Films había perdido o destruido las partituras originales de Britten, Colin Matthews, asistente del compositor entre 1970 y 1976, se dio a la tarea de reconstruir esta música a partir de los apuntes de Britten conservados en la Britten-Pears Library y de la propia banda sonora de la película. El resultado es parte de un magnífico álbum del sello NMC³ que nos permite dar cuenta de las extraordinarias calidades musicales que Britten logró decantar en *Mortal sugestión*, una partitura para orquesta y *obligati* de saxo alto a medio camino entre la humorada ligera del *whodunit* y la intensidad postwagneriana del melodrama gótico.

No olvidemos, ya para concluir, que no sólo la gran pantalla, sino también la pequeña, formó parte de la vida de Britten. Aunque sus contribuciones al medio catódico estuvieron directamente ligadas a su perfil de operista e indirectamente vinculadas a su actividad pedagógica, el interés de Britten por la teledifusión, ya fuera ésta de naturaleza radiofónica, cinematográfica o televisiva, fluyó siempre desde su compromiso político con la paz, la educación infantil y el desarrollo social a través de la música. Al coincidir esta voluntad difusora con la época dorada de la televisión doméstica, Britten pudo ver materializados algunos de sus proyectos e ideales (similares en cierto modo a los

de educadores como Leonard Bernstein o Carl Orff). Su ópera *Owen Wingrave* (1971), por ejemplo, fue originalmente escrita para la división televisiva de la BBC y durante muchos años se han costado filmaciones y dramatizaciones de óperas y otras obras del autor como *Una vuelta de tuerca* (para la ITV, en 1959) *Billy Budd* y *Peter Grimes* (ambas para la BBC entre 1966 y 1969 y con la participación de Pears), *War Requiem* (filmado en 1989 por Derek Jarman a partir de la grabación original de 1963) o la célebre *Muerte en Venecia* filmada por el legendario Tony Palmer tras el fallecimiento del compositor en 1981. El mismo documentalista y melómano, precisamente, que se ocupará de cerrar el círculo (cinematográfico) de Britten al convertirle en carne y objeto de celuloide con dos estupendos documentales sobre su vida y obra, *A Time There Was* (1980) y el recentísimo *Nocturne* (2013).

David Rodríguez Cerdán

FUENTES DOCUMENTALES

Adorno, Theodor W., Eisler, H: *Composición para el cine. El fiel correpetidor* (obra completa, vol. 15) / Akal. Madrid. 2007.

Doran, Mark: de las notas al disco *Love From a Stranger: Four British Film Scores* / NMC Records. NMCD 073. 2004.

Evans, John. Britten, B.: *Journeying Boy: The Diaries of the Young Benjamin Britten, 1928-1938* / Faber & Faber. Londres. 2010.

Hindmarsh, Paul: de las notas al disco *Britten: The World of the Spirit; King Arthur Suite; An American Overture* / Chandos Records. CHAN 9487. 1996.

Mitchell, Donald: de las notas al disco *Britten: The World of the Spirit; King Arthur Suite; An American Overture* / Chandos Records. CHAN 9487. 1996.

Northcott, Bayan: de las notas al disco *Britten On Film* / NMC Records. NMCD 112. 2007.

Reed, Philip: de las notas al disco *Britten On Film* / NMC Records. NMCD 112. 2007.

¹ Si excluimos la única colaboración cinematográfica posterior a esa época, el documental pedagógico de Muir Mathieson *Instruments of the Orchestra* (1945), para el cual escribirá la celeberrima *The Young Person's Guide to the Orchestra*.

² La GPO (General Post Office) Film Unit fue una subdivisión de la Oficina Postal General del Reino Unido (UK General Post Office) subvencionada por el gobierno británico y fundada en 1933 con objeto de continuar la labor acometida por la Empire Marketing Board Film Unit, produciendo películas documentales relacionadas con las actividades de la GPO. John Grierson fue su director en los primeros años hasta que en 1940 pasó a llamarse Crown Film Unit bajo el control del Ministerio de la Información.

³ Northcott, Bayan: "Benjamin Britten: The Documentary Years" (notas al disco) en *Britten On Film* (CD, NMC, NMCD 112, 2007).

⁴ *Mickey-mousing*: técnica de ilustración musical de una película que consiste en remarcar mediante todo tipo de recursos musicales u onomatopeyas sonoras los movimientos de un personaje en la imagen o determinadas incidencias de la narración. Su nombre proviene de Mickey Mouse, ya que esta técnica se empleó en el primer corto de animación sonoro de la historia, protagonizado por este personaje: *Steamboat Willie* (1928), con música de Bert Lewis (definición extraída de Cueto, Roberto: *El lenguaje invisible: entrevistas con compositores del cine español*. Alcine 33, Madrid, 2003).

⁵ Nos referimos a *Love from a Stranger: Four British Film Scores*, una excelente grabación del sello NMC editada en 2004 e interpretada por Jac van Steen y la BBC Symphony Orchestra. La misma incluye cuatro suites sinfónicas de partituras cinematográficas firmadas, respectivamente, por Benjamin Britten (*Love from a Stranger*), Roberto Gerhard (*This Sporting Life*), Elisabeth Lutyens (*The Skull*) y Richard Rodney Bennett (*The Return of the Soldier*).



RENÉE FLEMING
GUILTY PLEASURES

PHILHARMONIA ORCHESTRA
SEBASTIAN LANG-LESSING

DECCA

RENÉE FLEMING
GUILTY PLEASURES

Renée Fleming reúne en *Guilty Pleasures* una nueva y personal selección de sugerentes canciones y arias postrománticas.

Junto a la Orquesta Philharmonia y Sebastian Lang-Lessing repasa algunas de las melodías más fascinantes de Berlioz, Duparc, Falla, Chaikovski, Dvořák, Smetana, Wagner, Rachmaninov, Canteloube, Delibes, Corigliano o Massenet.

1 CD
RENÉE FLEMING
PHILHARMONIA ORCHESTRA
SEBASTIAN LANG-LESSING

DECCA deccaclassics.com UNIVERSAL universalmusic.es
UNIVERSAL MUSIC GROUP

fnac
www.fnac.es

**JONAS KAUFMANN:
“ESTOY DESEANDO
CANTAR
OTELLO”**



Fotos: Gregor Hohenberg

Jonas Kaufmann es, sin lugar a dudas, el tenor estrella de hoy. Así lo atestiguan sus actuaciones habituales en los mejores coliseos líricos del mundo entero. Una actividad que se ha visto fuertemente incrementada en esta temporada conmemorativa de los bicentenarios de Verdi y Wagner, los dos autores a los que el cantante germano se dedica actualmente con mayor entusiasmo, con su intervención en los montajes más importantes de sus óperas, y que se ha visto coronada por la primera publicación para su nuevo sello discográfico, consagrada íntegramente al maestro de Busseto, y que ha coincidido, curiosamente, con la aparición en la misma firma del primer registro fonográfico de Plácido Domingo como barítono, dedicado asimismo a personajes verdianos. Como si el artista madrileño hubiera querido pasar el testigo al alemán, que es sin discusión quien posee más papeletas para convertirse en su sucesor. Por todo ello queremos agradecerle muy vivamente que haya encontrado un hueco en su frenética agenda para responder a estas preguntas para SCHERZO, gracias también a la gentileza de Elvira Martínez y Alexander Boesch, de Sony Classical. En sus declaraciones, como podrán observar, no hay el menor atisbo de divismo. Y es que, como reza el título que Thomas Voigt ha escrito sobre él: “¿Se refieren realmente a mí?”.

Usted ha dicho siempre que no quería especializarse. En este año conmemorativo de los bicentenarios de Verdi y Wagner, sin embargo, parece haberse inclinado por el primero: *Il trovatore* en Múnich, *Don Carlo* en Salzburgo, ahora este recital discográfico...

Bueno, no estoy totalmente de acuerdo con esta afirmación. Con el *Lohengrin* para la apertura de La Scala, el 7 de diciembre de 2012, empezamos con el recuerdo a Wagner ya algo antes. Después vinieron *Parsifal* en el Met y en Viena, y al mismo tiempo aparecieron mi primer álbum wagneriano y dos *Walkyrias* en CD y DVD (en audio con Gergiev, en vídeo con Levine). Para el cumpleaños de Wagner canté luego en Dresde un concierto con Christian Thielemann —¿cree usted que todo esto es muy poco, en comparación con Verdi? afortunadamente, no me tengo que decidir por uno de los dos. No quisiera, y no podría estar sin ellos, sin Verdi y Wagner, tanto como músico, como cantante y como oyente. Para mí, intercambiar en mi carrera a Verdi y Wagner, estar una temporada con uno y luego pasar al otro, es altamente beneficioso, en lo vocal y lo estilístico. Después de cantar a Wagner, es como si acumulara potencia expresiva para interpretar el drama verdiano; del mismo modo que, tras cantar a Verdi, adquiero un *legato*, llamémoslo italiano, con el cual es mucho más fácil cantar a Wagner. En el nuevo CD canta usted muchos papeles que no ha encarnado en el escenario.

Cuando grabé el recital verdiano en Parma, tan sólo había cantado dos de los papeles en escena: el Duque de Mantua en *Rigoletto* y *Don Carlo*. Todos los demás eran terreno nuevo para mí, incluso el Manrico. Las grabaciones fueron en marzo, y mi primer *Trovatore* fue a finales de junio en Múnich. En la obra de Verdi, hay un recorrido muy largo desde *Macbeth* a *Falstaff*, o, centrándonos en el disco, del Duque de Mantua de *Rigoletto* al protagonista de *Otello*. Creo que existe una estrecha relación entre el desarro-

llo del propio compositor con el de sus papeles tenoriles. No se puede comparar la famosísima *La donna è mobile*, que todo el mundo conoce, con el monólogo *Dio mi potevi de Otello*. Es el mismo compositor, pero son dos mundos completamente diferentes, tanto en lo expresivo como en lo musical. La primera exige un tenor lírico, casi ligero, y la segunda prácticamente un tenor dramático, pasando por el repertorio del lírico-spinto.

Ha interpretado recientemente *Il trovatore* y *Don Carlo* en Múnich y *Don Carlo* en Salzburgo, en unas producciones que han dado mucho que hablar. Los críticos han dicho que su Infante de España era en Múnich un activista político y en Salzburgo más un amante apasionado. ¿Qué piensa usted de ello?

No sé si en la producción de Múnich estaba más interesado en los aspectos políticos que en los amorosos. Pienso que Don Carlos es, sobre todo, el amante sufriente antes que el activista político. Se convierte en esto último para encontrar una vía de escape a su dolor y a su inmenso amor por Isabel —y naturalmente también porque su amigo Rodrigo lo induce a comprometerse políticamente. Yo veo a Carlos, primeramente, como una víctima en la lucha de la humanidad contra el poder de la Iglesia y el Estado. Y hay algo muy importante para mí: que es alguien con quien el público puede identificarse en sus sentimientos.

En la próxima temporada cantará *Don Alvaro* en *La forza del destino* en Múnich. ¿Tiene pensado en el futuro interpretar también, por ejemplo, Riccardo/Gustavo en *Un ballo in maschera*?

Un ballo in maschera me gustaría cantarla tan pronto como fuera posible. Primero porque esta ópera me gusta mucho y segundo porque Riccardo/Gustavo es un papel que, en un caso ideal, tendría que haber llegado antes que Manrico y Don Alvaro. Pero así ocurre a menudo con los cantantes, que estamos contratados con varios años de antelación, que no siempre se consigue el momento per-

fecto en lo que respecta a la secuencia de los personajes.

¿Ha pensado en la posibilidad de abordar algún día lo que se consideran los dos polos extremos de ambos compositores, es decir, Otello y Tristan?

Otello llegará sin duda. Cuando grabé en Parma las dos escenas para el álbum verdiano, me sentí sumergido de tal modo en el torbellino de esta música que me hubiera encantado poder interpretar el papel completo sobre el escenario. Pero habré de tomármelo con paciencia, porque no está previsto hasta dentro de un par de años. Aunque, al estudiar el papel de Manrico, comprendí que podría ser un desafío aún mayor que el propio Otello, porque requiere tanto del tenor lírico, en pasajes como el *Ah sì, ben mio*, que dedica a Leonora, como del dramático, con la famosa *stretta Di quella pira*, que todo el mundo espera, y es un momento de gran fuerza y emoción. Y en cuanto a sí, alguna vez, tengo previsto abordar Tristan, me gustaría mucho cantar la gran escena de amor en el acto II, en concierto. Pero el acto III... es realmente como el monte Everest, y realmente no sé si me atrevería a ello.

En octubre cantará el papel de Dick Johnson en *La fanciulla del West* en Viena, y ha sido un aclamado Mario Cavaradossi en *Tosca*, uno de los personajes que más puertas le han abierto internacionalmente. ¿Piensa asumir otros papeles de Puccini (como Des Grieux en *Manon Lescaut* o incluso Calaf en *Turandot*)?

Des Grieux está previsto. Puccini, al igual que Verdi y Wagner, por muy diferente que sea de ellos, sabía muy bien cómo componer para el teatro, conectar música y drama, combinar sonidos y palabras, y expresar conflictos y emociones humanas. Como también Richard Strauss. O el Mozart de *La clemenza di Tito*, que también he interpretado con enorme placer.

Se dice que los personajes puccinianos (como también los papeles veristas) son muy peligrosos para la voz, sobre todo si no se cantan correctamente, y en especial

a causa de las grandes orquestas.

En realidad, cualquier papel es peligroso, si no se canta correctamente. Entonces puedes quedarte afónico hasta con uno de los Escuderos de *Parsifal*, como me ocurrió en mis años de aprendizaje en Saarbrücken. Lo peligroso en muchos de los personajes que canto es el ímpetu emocional en el que se puede caer si te entregas totalmente a la música. Por mucho que te entregues en la interpretación, tiene que haber siempre una pequeña parte de ti con la cabeza fría y, llegado el caso, dominar el discurso. Karajan llamaba a esto el “éxtasis controlado”.

Lo mismo ocurre con Richard Strauss, a quien antes se ha referido. Usted ha cantado un papel igualmente temible como el Bacchus de *Ariadne auf Naxos*. ¿Ha pensado quizá también en el Emperador de *La mujer sin sombra*?

El papel de Bacchus no es nada fácil de cantar, pero cuando has llegado a dominarlo, entonces resulta un verdadero placer, disfrutas muchísimo con él. El Emperador me lo han ofrecido varias veces. Me gustaría mucho cantarlo, pero, por desgracia, hasta ahora no han coincidido las fechas.

Anja Harteros y usted forman, por así decirlo, una pareja de ensueño, como han demostrado en repetidas ocasiones tanto en Verdi como en Wagner. ¿Cómo se sienten juntos?

Es una armonía que en nuestra profesión no es muy frecuente encontrar: comprensión y confianza mutuas, y un enriquecimiento conjunto que nos permite crecer como artistas durante cada representación. Cuando tienes a una artista como Anja Harteros a tu lado, que puede poner en práctica los mismos recursos técnicos que tú, entonces puedes asumir todos los riesgos y cantar esas maravillosas frases en *piano* de los dúos de *Don Carlo* de la manera más delicada e intimista posible. Y cuando alguien, además, siente el mismo placer que tú por crear estas finezas, es algo extraordinario y fuera de serie, que por supuesto se transmite también al público.

Usted cantó el papel de Florestan en el *Fidelio* que Calixto Bieito montó en la Ópera Estatal de Baviera, y en el que tenía que trepar por un gran andamio de hierro. También participó en el estreno de la controvertida producción de Hans Neuenfels de *Lohengrin* en el Festival de Bayreuth de 2010. ¿Le gustan los experimentos escénicos?

Ante todo quiero aclarar que yo pensaba volver a la Colina Verde al año siguiente, y ya habíamos fijado incluso las fechas para los ensayos, pero cambiaron el calendario y, de ese modo, tendría que haber cancelado la



Tosca de la Royal Opera House londinense con Antonio Pappano. Si me ofrecieran éste u otro papel con las fechas y los calendarios ajustados, cantaría de nuevo en Bayreuth. En cuanto a las producciones, depende del concepto. Si se emplea la energía espiritual y emocional de la obra para crear una experiencia inolvidable, estoy de acuerdo, pero si únicamente se muestra la visión del director de escena para provocar el último escándalo, pues entonces no lo estoy, ya que resulta frustrante, para el cantante y el espectador. Sin embargo, como la ópera es algo tan maravilloso, muchos artistas que podrían llevar una vida muy cómoda con recitales y concier-

tos, regresan continuamente a las producciones escénicas, operísticas, a pesar de todas las experiencias frustrantes que puedan encontrarse.

Le gusta mucho también cantar ópera francesa (Werther, Don José en *Carmen*...). ¿Ha pensado en Hoffmann?

¡Oh, sí! *Los cuentos de Hoffmann* es, en este momento, el agujero más evidente en mi repertorio, y me alegro enormemente de poder cerrarlo muy pronto. Aunque no puedo decirle nada más concreto, porque no quiero enmendarles la plana a las oficinas de prensa de los teatros de ópera. ¡Pero Hoffmann llegará en cualquier caso!

Rafael Banús Irusta

Gracias

En la celebración de nuestro
XXV Aniversario

.....

A todos los **SOCIOS**

particulares, empresas e
instituciones, por su generosa

colaboración

que nos permite proseguir en
**nuestra labor de
apoyo al Museo.**

.....

Hazte Socio

y disfruta de sus ventajas.

www.amigosreinasofia.org

c/ Santa Isabel, 52 • 28030 Madrid • Tel.: 91 530 42 87
asociacion@amigosmuseoreinasofia.org

JUVENTUD Y MÚSICA CLÁSICA

Cualquier asiduo asistente a conciertos de música clásica es consciente de la poca presencia de jóvenes entre el público. Las estadísticas de la Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España 2010-2011, elaborada por el Ministerio de Cultura, nos lo confirma al poner de manifiesto que las personas que acuden con mayor frecuencia a conciertos sinfónicos o de cámara son las de la franja de edad de 55 a 64 años, seguidas por las de 45 a 54 y a mayor distancia las de 65 a 74 y 35 a 44.

Si analizamos la evolución a través de encuestas anteriores observamos una clara tendencia al envejecimiento progresivo del público. En el estudio de 2002-2003 la franja de edad 45-54 encabezaba ligeramente esta clasificación, seguida por la de 55-64 y a mayor distancia la de 35-44, ligeramente por encima de la de 65-74. Sin embargo, en las estadísticas de 2006-2007 eran los oyentes de 55-64 los más asiduos a estos conciertos, seguidos por los de 45-54 y más lejos los de 65-74, que ya superaban a los de 35-44.

Este mismo informe confirma también que la gran mayoría de los asistentes a conciertos de música clásica tienen estudios universitarios, sin embargo es fácil deducir que las personas con estudios universitarios de menos de 45 años, y especialmente las de menos de 35, tampoco son oyentes habituales de clásica.

Todo ello hay que situarlo en el contexto de la crisis actual y de los cambios en los hábitos de consumo cultural, tal como certifica el Anuario SGAE 2012 que nos muestra una caída gradual en el número total de espectadores y en la recaudación de los conciertos de música clásica a partir del 2006. En cambio, en la música popular este descenso se empezó a manifestar a partir del 2008. Aun así, la creciente ausencia de jóvenes entre los oyentes de clásica ya se había empezado a producir mucho antes de la crisis.

El aumento gradual de la edad del público, que las estadísticas ponen de manifiesto y muchos hemos observado sobre el terreno, nos sugiere que no se produce una incorporación de nuevos aficionados. Esto contrasta espectacularmente con el número creciente de magníficos jóvenes profesionales que han surgido en los últimos años de los conservatorios españoles y europeos. La diferencia de edad entre estos nuevos intérpretes y el público que los escucha se acerca ya a las dos generaciones.

El papel de la educación

La renovación de la enseñanza musical que se empezó a gestar a principios de los 90 con la introducción, a trancas y barrancas, de las escuelas de música (ver el artículo *La financiación de la educación musical: una patata cada vez más caliente*, SCHERZO n° 270, p. 92) y las actividades pedagógicas que han puesto en marcha muchas orquestas y auditorios tampoco han conseguido aumentar ni renovar significativamente el público que asiste a los conciertos. Ahora, además, los recortes públicos a la cultura y la subida del IVA de las entradas no hacen más que poner palos en las ruedas



Joan-Albert Serra

de un carro que estaba ya muy deteriorado.

Se puede aducir que esta situación es debida, en gran medida, a la falta de cultura musical de los jóvenes y del público en general, pero el grave error es pensar que los únicos que tienen que cambiar y educarse son los oyentes. ¿Qué es lo que no ha cambiado prácticamente nada en las últimas décadas? Sin duda el formato de los conciertos sinfónicos o de cámara, su ritual, el repertorio y la forma de presentarlo, la interacción con el público, la distribución física de las salas e incluso la actitud de los propios músicos. Quizá va siendo hora de que intérpretes, directores, orquestas, programadores y responsables culturales empiecen a pensar que es necesario actualizar, revitalizar y hacer más atractivos los conciertos de música clásica, no sólo los didácticos. No hay varitas mágicas y estos cambios se pueden producir en múltiples direcciones sin disminuir la calidad, tal como lo ponen de manifiesto algunas propuestas como la vitalidad contagiosa de Gustavo Dudamel y los músicos de la Simón Bolívar, el innovador y exitoso ciclo londinense *The Night Shift* de la Orchestra of the Age of Enlightenment (donde es posible tomarse una bebida escuchando a Bach o a Mozart en un ambiente distendido), o el proyecto más cercano de El Teatre Instrumental (ver el artículo *El Teatre Instrumental, diálogos con la música*, SCHERZO n° 286, p. 110). Si no hay un gran salto creativo y formal en la oferta de música clásica en vivo difícilmente los jóvenes se acercarán a ella, por muy educados que estén.

En un reciente estudio realizado precisamente entre los asistentes a los conciertos de El Teatre Instrumental se daba la curiosa circunstancia de que los más reacios a aceptar el nuevo formato de sus actuaciones eran precisamente otros músicos que asistían como oyentes. En cambio, muchos aficionados a la música clásica de toda la vida hablaban de aire fresco y de haber experimentado nuevas emociones, y la mayoría de los que acudían por primera vez opinaban que con este tipo de conciertos habían descubierto lo maravilloso que podía ser la música clásica. ¿A quién hay que educar de otra manera, al público o a los músicos y programadores?

Joan-Albert Serra

PAOLO FRESU, EL POETA SARDO



Hace unos años Enrico Rava y Paolo Fresu se reunían en torno a una formación que evidenciaba todas sus intenciones, el Miles Quintet. Ambos trompetistas y fliscornistas le deben a Miles Davis lo que todos los jazzistas y algo más, porque en su voz se descubren muchos de los soplos del genio norteamericano. Y porque, ya se sabe y se ha dicho, todas las trompetas suenan a Miles. En estas mismas páginas se ha reivindicado la figura de Enrico Rava como uno de los músicos más audaces a este lado del océano, teniendo en su deber una reflexión más detenida en el instrumentista y compositor sardo. A Paolo Fresu (Berchidda, Cerdeña, 1961) muchos lo descubrimos a través de las misivas periodísticas del anterior propietario de esta sección, el bueno y añorado Federico González, que acabó siendo íntimo amigo del sardo. El apunte no es anecdótico, porque Federico, en su compromiso con la profesionalidad, nunca gustaba de codearse con los personajes que se asomaban a sus crónicas, sí, por aquello de no perder la perspectiva y no amordazar el verbo. Un día me contó que recibió a Paolo Fresu en su casa de la calle Marqués de Zafra y aquello fue definitivo: el trompetista, además de brillante, era buen tipo, así que desde entonces no le he dejado de seguir.

El último remite de Paolo Fresu nos llega acompañado de su Devil Quartet, al que tenía aparcado por los distintos y fructíferos diálogos que ha venido materializando en estos últimos años. Primero fue junto a ese pianista matemático y filósofo de origen judío que es Uri Caine, con el que registró un disco de sensibilidades diversas que luego mostró en una extensa gira internacional, *Think* (EMI, 2009); después le tocó el turno al guitarrista de Oregon, Ralph Towner, con el que publicó al año siguiente el poético *Chiaroscuro* (ECM, 2010); y ya por último contrastó su latinidad mediterránea con la latinidad cubana del pianista Omar Sosa en *Alma* (Otá Records, 2012). Parecía que al sardo sólo le interesaban las conversaciones de pocas palabras, esto es, las justas, y que el dúo se le antojaba como uno de sus formatos más definitivos. Pero en esto llegó este *Desertico* (Ponderosa Music & Art) a cuatro voces y cuatro manos, las que completan el guitarrista Bebo Ferra, el contrabajista Paolino Dalla Porta y el baterista Steffano Bagnoli.

El álbum bien pudiera entenderse como una magnífica evolución de ese temario rubricado entonces por su otro cuarteto, el Angel Quartet. La afirmación se sostiene desde el posicionamiento que el trompetista concede a la cuerda de las guitarras, las de Nguyễn Lê en su día y las de Bebo Ferra

ahora. A ello se le suma en este *Desertico* un barniz de programaciones electrónicas bien pensadas y mejor contadas, que aportan a la reunión múltiples sonoridades creativas, como así se explicita en esa heterogénea recreación jazzística del *Satisfaction* de los Rolling Stones, o en la inquietante composición *Voci oltre*.

No obstante, Fresu, que es un poeta con versos de aire, impone su particular emoción lírica, entregándonos un rosario de baladas hermanadas por una misma hermosura: *Ambre*, *Blame It On My Youth*, *Poetto's Sky*, *La Follia Italiana*...; en todos estos temas uno se reencuentra con ese jazzista excepcional, con ese buen tipo al que aludíamos anteriormente.

A Paolo Fresu, al que también se le ha podido ver en los últimos años incrustado en el quinteto de la pianista y directora Carla Bley, se le aplauden y reconocen sus empeños en seguir creciendo, hacia adentro y hacia afuera. Instalado en la primera línea del jazz europeo, el trompetista bien podría hacer caja con sus propios proyectos, sin necesidad de atender batallas ajenas, pero en sus genes jazzísticos no existe la palabra estancamiento. De ahí sus constantes compromisos con toda suerte de jazzistas y propuestas, y de ahí de su sólido apoyo a las nuevas generaciones, como la que mantiene a través del Concurso de Grupos Jóvenes de Oristano Eurojazz.

En este sentido, el trompetista es un firme defensor del denominado jazz europeo, no como oposición al americano, sino como alternativa. Nos lo recordaba hace unos años a su paso por el Getxo Jazz. "Claro que se puede hablar de jazz europeo, ¿no hay jazz italiano, noruego, español...? Al final cada país tiene su propio folclore, su propia manera de acercarse a la música, de cantarla, tocarla... Por eso, el jazz europeo ofrece un montón de opciones artísticas, porque en Estados Unidos las escuelas enseñan lo mismo, lo que suena en Nueva York y la Costa Oeste. No hay muchos estilos diferentes, vaya, mientras que en Europa el jazz sientes que está muy vivo, en permanente movimiento".

Es así cómo se entiende la diversidad de proyectos que el sardo tiene en cartera, desde los duetos mencionados a los que protagoniza también junto al pianista Bojan Z o el laudista Dhafer Youssef; su trío PAF, junto al pianista Antonello Sallis y el contrabajista Furio di Castri; el Alborada String Quartet, su quinteto... Un trompetista en permanente estado de ebullición creativa. Un buen tipo, ¿verdad Federico?

LA GUÍA DE SCHERZO

MADRID

CNDM

(Centro Nacional de Difusión Musical)

c/ Príncipe de Vergara, 146

Teléfono: 91 337 02 34 / 40 www.cndm.mcu.es

Localidades Auditorio Nacional: taquillas, teatros del INAEM, 902 22 49 49 y www.entradasinnaem.es

Museo Reina Sofía: entrada libre hasta completar aforo.

Ciclo SERIES 20/21 – Ciclo Museo
MUSEO NACIONAL CENTRO DE
ARTE REINA SOFÍA. Auditorio 400

Lunes, 4. 19:30h
SONOR ENSEMBLE
LUIS AGUIRRE, director
GUÐRÚN ÓLAFSDÓTTIR,
mezzosoprano

FEDERICO JUSID y SEBASTIÁN
MARINÉ, piano
Obras de O. Rappoport, R. Alís, D.
Colomé, E. Carrapatoso, F. García
Lorca/F. Jusid y J. M. López López

Lunes, 25. 19:30h
ENSEMBLE PULSAR
NACHO DE PAZ, director
XXIV PREMIO JÓVENES
COMPOSITORES FUNDACIÓN
AUTOR – CNDM
Concierto final y entrega de
premios
Obras de M. García Vitoria, J. Ávila
Sausor, J. M. Fayos Jordán y
C. Armas

Ciclo SERIES 20/21 –
Ciclo Auditorio

AUDITORIO NACIONAL DE
MÚSICA. Sala de Cámara

Sábado, 30. 19:30h
MARTHA ARGERICH, piano
GIDON KREMER, violín
Obras de M. Weinberg y
L. v. Beethoven

Ciclo SERIES 20/21 –
Ciclo Fronteras
AUDITORIO NACIONAL DE
MÚSICA. Sala de Cámara

Lunes, 11. 19:30h
URI CAINE, piano
Bicentenario de Wagner y Verdi

Ciclo BRITTEN CLASSICS
AUDITORIO NACIONAL DE
MÚSICA. Sala de Cámara

Jueves, 21. 19:30h
CUARTETO EMERSON
Obras de H. Purcell y B. Britten

Martes, 26. 19:30h
STEVEN ISSERLIS, violonchelo
CONNIE SHIH, piano

Obras de H. Purcell/ S. Isserlis, F.
Bridge, B. Britten y T. Adès

XX Ciclo de LIED
TEATRO DE LA ZARZUELA

Martes, 19. 20:00h
AINHOA ARTETA, soprano
MALCOLM MARTINEAU, piano
Obras de R. Schumann, R. Strauss,
I. Albéniz y M. de Falla

Ciclo JAZZ
AUDITORIO NACIONAL DE
MÚSICA. Sala Sinfónica

Domingo, 10. 20:00h
BRAD MEHLDAU, piano

Domingo, 17. 20:00h
MADELEINE PEYROUX, voz
Jon Herington, guitarra
Jim Beard, teclados
Barak Mori, bajo
Darren Beckett, batería
Sylvia D'Avanzo, violín
The Blue Room

Ciclo ANDALUCÍA FLAMENCA

AUDITORIO NACIONAL DE
MÚSICA. Sala de Cámara

Viernes, 15. 19:30h
NIÑO JOSELE, guitarra flamenca
Cristo Heredia, cante
Julían Heredia, bajo
Los Cherokee, coros y palmas
Johny Cortés, percusión
El mar de mi ventana

CONCIERTO EXTRAORDINARIO
AUDITORIO NACIONAL DE
MÚSICA. Sala Sinfónica

Viernes, 22. 19:30h
ORQUESTA NACIONAL DE
ESPAÑA
JOAQUÍN ACHÚCARRO, piano
MIGUEL HARTH-BEDOYA,
director

Concierto conmemorativo del 25º
aniversario del Auditorio Nacional
de Música

Obras de M. Ravel, M. De Falla, M.
Martínez Burgos y N.
Rimski Kórsakov

TEATRO DE LA ZARZUELA

Jovellanos, 4. Metro Banco de España. Tlf.: (91) 5.24.54.00. Internet:
<http://teatrodela Zarzuela.mcu.es>. Director: Paolo Pinamonti. Venta localida-
des: A través de Internet (www.entradasinnaem.es). Taquillas Teatros Nacio-
nales y cajeros o teléfono: 902 22 49 49.
Ver horario de taquillas en la página Web.

Los amores de la Inés / La verbena
de la Paloma, de Manuel de Falla y
Tomás Bretón. Hasta el 10 de
noviembre 2013 (excepto lunes y
martes), a las 20:00 horas (domin-
gos 18 h.). Dirección Musical: Cris-
tóbal Soler. Dirección de Escena:
José Carlos Plaza. Orquesta de la
Comunidad de Madrid. Coro del
Teatro de La Zarzuela.

Final del Concurso Guerrero.
Martes, 5 de noviembre
a las 20:00 h.

XX Ciclo de Lied. Martes 19 de
noviembre, a las 20 horas. RECITAL
II: **Ainhoa Arteta**, soprano. **Malcolm**

Martineau, piano. Programa: R.
Schumann, R. Strauss, I. Albeniz y
M. de Falla. Coproducen el Teatro
de la Zarzuela y el Centro Nacional
de Difusión Musical.

Ciclo de Conciertos. Jueves, 28 de
noviembre, a las 20 h. **Joaquín**
Achúcarro, piano. Programa: Lud-
wig van Beethoven. Dirección
musical: **Cristóbal Soler**. Orquesta
de la Comunidad de Madrid. Coro
del Teatro de La Zarzuela.

Compañía Nacional de Danza.
Director Artístico: **José Carlos Martí-
nez**. Del 16 al 24 de noviembre, a
las 20 h. (domingos a las 18 h.).

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID

<http://www.osm.es>
Teléfono 91532 15 03

CONCIERTO N° 2 - 28 de
noviembre de 2013

Britten

CONCIERTO DE SANTA CECILIA
(Edición 28ª)

Witold Lutoslawski
Sinfonía n.º 4

Jeffrey Tate, Director

II
Benjamin Britten
Sinfonía da Requiem, op. 20

I
Arvo Pärt
Cantus in Memoriam Benjamin

*Cuatro interludios marinos y Pas-
sacaglia de "Peter Grimes"*

ORCAM

www.orcam.org

Martes 26 de noviembre de 2013.
19:30 horas

Michał Nesterowicz, director

AUDITORIO NACIONAL. SALA
SINFÓNICA

D. del Puerto Cap de Quers**
P. I. Tchaikovsky Concierto para
violín y orquesta
R. Vaughan Williams
Sinfonía n° 5**

ORQUESTA DE LA COMUNIDAD
DE MADRID
Ana María Valderrama, violín

** Primera vez ORCAM



www.scherzo.es

TEATRO REAL

Información y venta: Taquilla ·
902 24 48 48 · www.teatro-real.com

Ópera

The Indian Queen. Henry Purcell (1658-1695). Director musical: Teodor Currentzis. Director de escena: Peter Sellars. Escenógrafo: Gronk. Vince Yi, Julia Bullock, Markus Brutscher, Nadine Koutcher, Noah Stewart, Christophe Dumaux. Coro y Orquesta MusicaAeterna de la Ópera de Perm. Noviembre: 5, 7, 9, 10, 13, 15, 17, 19. 20.00 horas; domingos. 18.00 horas.

Dido and Aeneas. Henry Purcell (1658-1695). Versión de concierto. Director musical: Teodor Currentzis. Simone Kermes, Núria Rial, Dimitris Tiliakos, Marie McLaughlin, Nadine Koutcher, Olga Malgina, Viktor Shapovalov, Valeria Safonova. Coro y Orquesta MusicaAeterna de la Ópera de Perm. Noviembre: 18. 20.00 horas.

Las noches del Real

Christine Schäfer, soprano. Isabelle Faust, violín. *Kafka-Fragmente.* Noviembre: 6. 20.00 horas

Stabat Mater de Rossini. Renato Palumbo, Director musical. Ekaterina Siurina, Ann Hallenberg, Charles Castronovo, Dmitry Ulyanov. Saverio Mercadante *Sinfonia su temi dello Stabat Mater di Rossini.* Franz Joseph Haydn *Sinfonia no. 104.* Gioachino Rossini *Stabat Mater.* Orquesta y Coro Titulares del Teatro Real. Noviembre: 14, 16. 20.00 horas.

Programa pedagógico

¡Los domingos, a la Gayarre! Talleres de introducción a la música para toda la familia. *De badas y de indios* con motivo de *The Indian Queen.* Noviembre: 24. 12.00 y 17.00 horas. Sala Gayarre

SEVILLA

TEATRO DE LA MAESTRANZA

Paseo de Cristóbal Colón, 22 41001 Sevilla
Teléfono 954223344
www.teatrodelamaestranza.es

Días 2 y 5 de noviembre
BALLET NACIONAL DE CUBA
Directora general, Alicia Alonso
Giselle (Día 2 de noviembre)
Coreografía, Alicia Alonso
Música, Adolphe Adam
Coppélia (Día 5 de noviembre)
Coreografía, Alicia Alonso
Música, Léo Delibes

Día 15 de noviembre
CHUCHO VALDÉS

Día 16 de noviembre
ORQUESTA BUENA VISTA SOCIAL CLUB® featuring OMARA PORTUONDO Y ELIADES OCHOA

Día 23 de noviembre
NANCY FABIOLA HERRERA, mezzosoprano
Piano, Rubén Fernández Aguirre
Obras de Viardot, Granados, Serrano, Montsalvatge, entre otros



EL ARGONAUTA
la librería de la música

C/ Fernández de los Ríos, 50 28015 Madrid
Tel.: 91 543 94 41.
Fax: 91 543 94 74
info@elargonauta.com
www.elargonauta.com

DESCUBRE LA NUEVA SERIE



20C es la colección perfecta para adentrarse en el fascinante mundo de la música del siglo XX, con las mejores interpretaciones de obras tan famosas y dispares con "Atmósferas" de Ligeti, "La Mer" de Debussy, "La ópera de los tres peniques" de Weill o "El martillo sin dueño" de Boulez.

EDITADA POR PRIMERA VEZ EN ESPAÑA Y DISPONIBLE A UN PRECIO ESPECIAL POR TIEMPO LIMITADO.



deutschegrammophon.com



deccaclassics.com



universalmusic.es



www.fnac.es

EL PIANO EN CHINA O LA HISTORIA DE UN SUEÑO



En los salones de té de la Concesión Francesa se discute sobre la interpretación de los sueños. No en el sentido freudiano, aunque eso también pueda llegar algún día, sino a la manera rígidamente centrada de los chinos, a la vez filosófica e intensamente práctica. El sueño de China se hizo público el año pasado cuando el nuevo secretario general del partido comunista, Xi Jinping, lo ofreció como un tótem de su nueva época. La frase de Xi fue deliberadamente vaga y los filólogos no hacen más que polemizar si se debe traducir como “sueño chino”, que es bastante nebuloso, o “el sueño chino” que, al igual que el sueño americano, es un concepto tan deseado como deplorado en esos mismos salones de té. Sea lo que sea, el término evoca una aspiración colectiva —y una aspiración así, en la China de hoy, despierta fuertes emociones.

“¿Cuántos niños calcula usted que tocan el piano?” me preguntan los bebedores de té, como si yo, al ser extranjero, tuviera más idea que ellos. La única manera de saberlo realmente es calcular el número de instrumentos vendidos. China fabricó 379.746 pianos el año pasado, un 77% de la producción global, y casi todos destinados a consumo doméstico. Si se multiplica esta cifra por 10 en cuanto a la venta de pianos de segunda mano aún queda lejos de la estimación popular de que sesenta millones de niños chinos están actualmente tocando el piano; es decir, el equivalente a la población entera del Reino Unido sentándose todas las tardes para hacer escalas durante dos horas. Este sueño no es barato ni fácil de conseguir. Un piano nuevo costará a una familia obrera el sueldo de varios meses y después tendrá que pagar profesores particulares, comprar partituras y apuntar a los niños a concursos de piano. El gasto no termina nunca. Pero si uno se acerca a una torre de pisos de Shanghai por la tarde no sería extraño oír un clamor de las sonatas al claro de luna o de claros de luna mismos, ya que esa luna es un foco tradicional de aspiración (se dice que el poeta Tang Li Bai murió intentando abrazar el reflejo de la luna en un lago).

En todos los sitios a donde voy se habla de tocar el piano. Los ejecutivos de Shanghai me cuentan que tienen que ir corriendo a casa para supervisar los ensayos. Con la política vigente de un solo hijo, las madres no pueden permitirse dejar a su hijo o hija quedarse atrás. En un tren de alta velocidad a Huangzhou, me encontré con un muchacho de cinco años, de Manchuria, que iba a una competición internacional de piano. Una mujer joven que trabaja en la administración musical me cuenta que al empezar a estudiar piano, cuando era niña, había podido satisfacer una frustración de sus padres. “Los dos querían estudiar música pero en aquellos tiempos no fue posible”, me confesó. “En aquellos tiempos” choca contra un trauma de masas básico: la Revolución Cultural. Han pasado 47 años desde que el Presidente Mao Tse-Tung y su Banda de los Cuatro desencadenaran un pogromo estatal contra las clases cultas y urbanas. Los profesores recibieron palizas, les rompieron los dedos a los músicos, las parejas se divorciaban para que los Guardias Rojos no les arrebataran a sus hijos para hacerles trabajar en los arrozales. Fue un reino de terror que duró diez años. Recuerdo el día en que todo se frenó. Estuve en Hong Kong para una conferencia de productores de noticias para televisión, zapeando en mi habitación de hotel. Vislumbré a través de una ventisca de interferencias de la televisión central de China una orquesta sinfónica en plena acción. Un director salió y dio la entrada a la *Quinta* de Beethoven. Era el 26 de marzo de 1977, el 150 aniversario de la muerte del compositor. Corriendo por el pasillo grité “se acabó

la Revolución Cultural”, y al irrumpir en el bar unos cuantos periodistas mundanos que cubrían las noticias de China levantaron sus hastiadas cabezas para mirar con compasión a ese insensato neófito y tranquilizarle echándole por su casta garganta varios lingotazos de aguardiente.

Aquella semana no vi noticias sobre el concierto. Pero una historia acerca del interés de China por la música clásica occidental [Sheila Melvin y Jindong Cai, *Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese*. Nueva York, Algora Publishing, 2004.] que me contaron en Shanghai confirma que mi corazonada algo trivial fue acertada —y que todo el interés de China en la cultura occidental surgió de aquel momento. Poco después, el director del concierto de Beethoven, Li Delun, fue elegido por el Partido para acompañar a Seiji Ozawa en su emocionante retorno a su lugar de nacimiento en Manchuria. Ozawa volvería con la Orquesta Sinfónica de Boston, preparando el camino para que Issac Stern y Yehudi Menuhin tuvieran sus impresionantes giras. Ninguno de estos pioneros fue, tomen nota, pianista. Muchos creen que el *boom* del piano en China tiene sus raíces en el éxito de un par de ídolos de música popular, Lang Lang y Yundi Li, cada uno con carteles publicitarios de diez pisos de altura. Pero la revolución del piano empezó realmente fuera del espectro clásico. El inspirador fue un tal Richard Clayderman, un pianista francés de música de salón que vendió millones de discos. En 1992, Clayderman inauguró su gira con esa balada algo tupida de Joseph Kosma que es *Les feuilles mortes*, el tema de una película de 1946, con Yves Montand, *Les portes de la nuit*. La canción, escrita por un refugiado húngaro, Joseph Kosma, de una forma u otra se unió a las ideas chinas y occidentales sobre la luz de la luna. Clayderman, en giras sucesivas por China, invitó a varios niños pianistas a acompañarle en el escenario. Dio en total doscientos conciertos por toda China y su influencia es perceptible en los superestrellas, el dinámico Lang Lang y el más introspectivo Yundi Li.

Ambos pianistas proyectan la dimensión educativa como un elemento íntegro de su actuación. Interactúan con el público en la sala de conciertos y *online*. Los dos, de 31 años, son explotadores agresivos de los medios sociales chinos que están en continua expansión. Los dos son vistos como enemigos acérrimos, maniobrando constantemente para sacarse ventaja mutuamente y así seguir ampliando su base de fans. En el escenario mundial, Lang Lang se hace pasar por ganador. Sin embargo, en casa, Yundi, con su belleza andrógina y sus ojos soñadores, ha cultivado a la clase de fans muy jovencitos que antaño tuvo Michael Jackson y recientemente Justin Bieber. Yundi está ahora de gira por cuarenta ciudades chinas, tocando nada más que las sonatas de Beethoven. Los seguidores de Yundi consideran a Lang Lang superficial.

Como muchas otras cosas en la China actual, el piano ha pasado de golpe y con apenas un momento para tomar aliento, de ser un instrumento prohibido a ser venerado. Una gran parte del fenómeno sigue siendo un enigma pero no se puede negar su magnitud. China está hechizada por el piano, una actividad de masas que los historiadores seguramente mirarían como uno de los acontecimientos transformacionales del siglo XXI. Mientras en Occidente juegan con los móviles, los niños, en China, practican el piano.

Norman Lebrecht

CICLO DE GRANDES 19 INTERPRETES

MADRID 2014

1 Christian Zacharias
piano
Jueves 16 de enero de 2014. 19:30

5 Yuja Wang
piano
Miércoles 7 de mayo de 2014. 19:30

2 Orquesta del Capitole de Toulouse
director **Tugan Sokhiev**
piano **Khatia Buniatishvili**
Martes 11 de febrero de 2014. 19:30

6 Andras Schiff
piano
Martes 3 de junio de 2014. 19:30

3 Grigori Sokolov
piano
Lunes, 10 de marzo de 2014. 19:30

7 Alexander Melnikov
piano
Andreas Staier
piano
Martes 23 de septiembre de 2014. 19:30

4 Denis Matsuev
piano
Martes 15 de abril de 2014. 19:30

8 Mitsuko Uchida
piano
Martes 11 de noviembre de 2014. 19:30

9 Javier Perianes
piano
Martes 9 de diciembre de 2014. 19:30

AVISO IMPORTANTE: Todos los programas, fechas e intérpretes del XIX Ciclo de Grandes Intérpretes son susceptibles de modificación. En caso de cancelación de alguno de los conciertos programados, se devolverá a los abonados la novena parte del precio del abono adquirido y al público en general el importe del precio de la localidad. La devolución se hará efectiva 7 días después de la cancelación del concierto en el lugar donde fue adquirida la localidad. La cancelación definitiva de un concierto, no así su aplazamiento o sustitución por otro pianista, será la única causa admitida para la devolución del importe de las localidades. Se recomienda conservar con cuidado las localidades, pues no será posible su reposición en caso de pérdida, deterioro o destrucción. No se atenderá ninguna reclamación una vez retirados los abonos y las localidades de las taquillas.

COLABORA



ORGANIZA

schërzo
FUNDACIÓN

PATROCINA

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@schërzo.es**, o rellenándolo en nuestra página Web **www.fundacionscherzo.es**. A partir del 18 de noviembre de 2013 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
Si prefiere patio de butacas, escriba ☐ A ☐ PB

ZONA Y SECTOR ELEGIDOS:
(Consultar cuadro)

ZONA SECTOR

1ª opción: ☐ ☐

2ª opción: ☐ ☐

3ª opción: ☐ ☐

4ª opción: ☐ ☐

5ª opción: ☐ ☐

6ª opción: ☐ ☐

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@schërzo.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 LO 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 1º 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:

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

Centro
Nacional
de Difusión
Musical

13 BRITTEN 14 CLASSICS

MADRID | AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
SALA DE CÁMARA | 19:30h

JUEVES | 21/11/13

CUARTETO EMERSON

Obras de H. Purcell y B. Britten

MARTES | 26/11/13

STEVEN ISSERLIS violonchelo CONNIE SHIH piano

Obras de H. Purcell, F. Bridge, B. Britten y T. Adès

MIÉRCOLES | 15/01/14

IAN BOSTRIDGE tenor FRETWORK

ELIZABETH KENNY tiorba
Obras de J. Dowland y B. Britten

JUEVES | 30/01/14

BRITTEN SINFONIA

JACQUELINE SHAVE directora
CLAUDIA HUCKLE contralto
Obras de H. Purcell, B. Britten, F. Bridge/B. Britten,
G. Mahler/D. Matthews, T. Adès y O. Knussen

ENTRADAS

Público general: 8€ a 15€

Jóvenes Último Minuto (< 26 años):
3,20€ a 6€



www.cndm.mcu.es  



Taquillas del Auditorio Nacional
de Música | teatros del INAEM

www.entradasinaem.es
902 22 49 49