scherzo

REVISTA DE MÚSICA
Año XXXII - Nº 328 Abril 2017 - 7'50 €

DOSIER **LA REFORMA LUTERANA (I)**
ACTUALIDAD **JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ**
ENCUENTROS **MONTSERRAT IGLESIAS**

IAGOBA**FANLO**
Y
PABLOAMORÓS
EQUILIBRIO TOTAL

Año XXXII - Nº 328 - Abril 2017

9 778402 134807 00328

DANIEL BARENBOIM
HOMMAGE À BOULEZ

Hommage à Boulez celebra la asociación de Daniel Barenboim y Pierre Boulez, que tuvo lugar en junio de 1964. Boulez fue el primer músico que Barenboim invitó a participar en la dirección de la West-Eastern Divan Orchestra (En el Festival de Salzburgo, en 2007).

Se recoge una selección de las obras más emblemáticas de Boulez con las grabaciones en vivo del ciclo de conciertos de la BBC Proms Beethoven-Boulez (Londres, Royal Albert Hall, julio de 2012) y del concierto de Boulez por sus 85 años (Berlin, Staatsoper Unter den Linden, 4 de abril de 2010). Estas obras son interpretadas por miembros de la orquesta de laWest Eastern Divan.

El lanzamiento de este álbum coincide con el estreno de una nueva iniciativa de Barenboim en la Pierre Boulez Saal para recordar a su compañero y amigo Boulez, en el que 700 personas podrán disfrutar del concierto rodeando a los músicos que interpretan las obras. Con Barenboim dirigiendo a Boulez nuevamente, la historia continúa.

deutschegrammophon.com universalmusic.es

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

scherzo

AÑO XXXII - Nº 328 - Abril 2017 - 7,50 €

2 **OPINIÓN**

6 **CON NOMBRE PROPIO**
José María Sánchez-Verdú
Charles Koechlin

10 **AGENDA**

12 **NOTICIAS**

14 **ACTUALIDAD NACIONAL**

30 **ACTUALIDAD INTERNACIONAL**

40 **ENTREVISTA**
Iagoba Fanlo y Pablo Amorós
José Antonio Llorente

44 **Excepcionales del mes**

45 **GRABACIONES**

76 **LIBROS**

DOSIER 79
La reforma luterana
Disputatio pro declaratione
Esteban Hernández
Las cuatro grandes "S"
Nacho Rodríguez
El coral protestante
Andreas Weil
Bach y las proporciones
Ruth Tatlow

ENCUENTROS 98
Montserrat Iglesias
Juan Lucas y Luis Suñén

EDUCACIÓN 104
Joan-Albert Serra

EL HORIZONTE QUIMÉRICO 105
Martín Llade

JAZZ 106
Luis Martín

BANDAS SONORAS 108
Miguel Ángel Ordóñez

LA GUÍA 110

CONTRAPUNTO 112
Norman Lebrecht

Colaboran en este número:

Mariano Acero Ruilópez, Julio Andrade Malde, Roberto Andrade Malde, Félix de Azúa, Rafael Banús Irusta, Nuria Blanco Álvarez, Emili Blasco, José Antonio Cantón, Yahvé M. de la Cavada, Patrick Dillon, Fernando Fraga, Marco Frei, Germán Gan Quesada, Manuel García Franco, José Antonio García y García, Miguel Ángel González Barrio, Jesús Gonzalo,Esteban Hernández, Fernando Herrero, Bernd Hoppe, Norman Lebrecht, Martín Llade, Juan Antonio Llorente, Josemi Lorenzo Arribas, Manuel Luca de Tena, Juan Lucas, Bernardo Mariano, Luis Martín, Santiago Martín Bermúdez, Joaquín Martín de Sagarmínaga, Blas Matamoro, Erna Metdepenninghen, Andrés Moreno Mengíbar, Daniel Muñoz de Julián, Helena Núñez Guasch, Miguel Ángel Ordóñez, Rafael Ortega Basagoiti, Enrique Pérez Adrián, José Alberto Pérez Díez, Javier Pérez Senz, Paolo Petazzi, Elisa Rapado Jambrina, Arturo Reverter, Barbara Röder, David Rodríguez Cerdán, Nacho Rodríguez, Justo Romero, Stefano Russomanno, Eva Sandoval, Urko Sangroniz, Pablo Sanz, Pedro Sarmiento, Javier Sarría Pueyo, Bruno Serrou, Carlos Singer, Franco Soda, Luis Suñén, Ruth Tatlow, José Luis Téllez, José Antonio Tello Sáenz, Eduardo Torrico, Asier Vallejo Ugarte, Enrique Velasco, Pablo J. Vayón, Juan Manuel Viana, José Luis Vidal, Andreas Weil, Reinmar Wagner.

PRECIO SUSCRIPCIÓN:
por un año (11 Números)

España (incluido Canarias)	75 €.
Europa	110 €.
Resto de países	130 €.

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.

OPINIÓN

Lo que tenía que pasar

En la época en la que con tanto acierto, y siguiendo —y corrigiendo— la política francesa al respecto, surgieron las nuevas orquestas sinfónicas españolas, las mejores de ellas lo hicieron ligadas a un espacio que les ofreciera la posibilidad de dar lo mejor de sí en las buenas condiciones que la música necesita. Nada más lejos de la desgraciada expresión de "burbuja cultural" acuñada por algún político en esos momentos en los que la boca se llena de tonterías, pues del mismo modo que los cuadros de un museo no pueden exhibirse en una vaquería tampoco la música se puede escuchar en un local inadecuado. De eso sabe desde hace tiempo la OSRTVE, condenada de por vida —la que le quede— al Teatro Monumental de Madrid, siniestro donde los haya. En ocasiones los auditorios llevan la coletilla de "y palacio de congresos" y otras veces se denominan con expresiones demasiado altisonantes para la realidad que acogen, así el Palacio de la Ópera de La Coruña.

Y en la ciudad gallega pasó lo que tenía que pasar, que tras veintiocho años desde su inauguración el tal Palacio presenta un deterioro bochornoso para músicos, empleados de la orquesta y público en general, en lo que se ve —unas butacas rotas que exhiben el relleno— y en lo que no: filtraciones de humedad, deterioro en la concha acústica, exceso de gas radón por la cercanía de una cantera y tantas más. Todo el mundo sabía cuando se abrió el edificio que se trataba, sobre todo, de un receptor de congresos para una ciudad que quería atraer el gasto de los profesionales que acudieran a él. Pero he aquí que se crea una orquesta sinfónica —para muchos la mejor de las españolas y de un muy buen nivel europeo— que debe trabajar en esa sala, de muy mala acústica y lo asume, como igualmente lo haría el Festival Mozart, hasta que, finalmente, el vaso se colma con las declaraciones de su director honorario, Víctor Pablo Pérez: "Esto no puede ser. Es como si un equipo de Champions entrenara en un campo de Tercera División". Ese campo de Tercera División es de titularidad municipal y desde su inauguración depende de la empresa Comar, que gestiona su concesión por 50 años y a su vez lo alquila al consorcio que gestiona la OSG.

Las responsabilidades, pues, están en la gestión de la concesionaria y en el control del Ayuntamiento, a quien habrá que convencer de que una situación así puede ser fatal para una orquesta que es, sin duda y hoy por hoy, el mayor referente cultural de la ciudad junto con el magnífico Domus. La creación de un auditorio como es debido es lo primero que viene a la cabeza de los aficionados —ese ente al que con tanta irresponsabilidad se tilda de público elitista—, que saben que se encontrarán con la oposición municipal y más en periodo de crisis. Reformar y rehabilitar el Palacio de la Ópera —que recibe toda clase de músicas y no sólo la que produce la OSG— es también una obra compleja pero menos cara que la anterior y probablemente esa sea la solución adoptada para que todo el mundo se de con un canto en los dientes. Menos es nada pero hay que hacerlo. Y si es con la colaboración de la potente sociedad civil coruñesa, pues mejor que mejor.

De otra parte, seguimos a la espera de lo que el Ayuntamiento de Oviedo iba a hacer por la música después de suprimir los Premios Líricos. De entrada, tratar de apuntarse el tanto de la Primavera Barroca, que es cosa, mayormente, del CNDM más el personal saber hacer de Cosme Marina al frente de la dirección artística de la Concejalía de Cultura. Esta estrenará, en la próxima edición del Festival de Teatro Lírico Español, *Maharajá*, una zarzuela de Guillermo Martínez y Maxi Rodríguez. Según *La Nueva España*, el concejal de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo, Roberto Sánchez Ramos "Rivi", se mostró orgulloso de esta iniciativa, "porque la zarzuela debe convertirse en un instrumento de expresión de las clases populares, como siempre fue". Clasismo cultural se llama lo del edil.

Diseño de portada
Argonauta
Foto portada:
Noah Shaye

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

Presidente: Santiago Martín Bermúdez

scherzo
REVISTA DE MÚSICA

Director: Juan Lucas

Redactor jefe: Eduardo Torrico
redaccion@scherzo.es

Edición: Arantza Quintanilla

Educación: Pedro Sarmiento y
Joan-Albert Serra

Jazz: Pablo Sanz

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

Administración
Choni Herrera
choni.herrera@scherzo.es
Contabilidad: Mise Rubio
miserubio@scherzo.es

Departamento de publicidad
Choni Herrera (coordinación)
choni.herrera@scherzo.es
Magdalena Manzanares
magdalena@scherzo.es

Suscripciones y distribución:
M. Ángeles Méndez
suscripciones@scherzo.es

Impresión
GRÁFICAS AGA
Depósito Legal: M-41822-1985

ISSN: 0213-4802 (Impresa)
ISSN: 2387-0257 (Digital)

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.

Escrito de oído

Todo quedó detenido

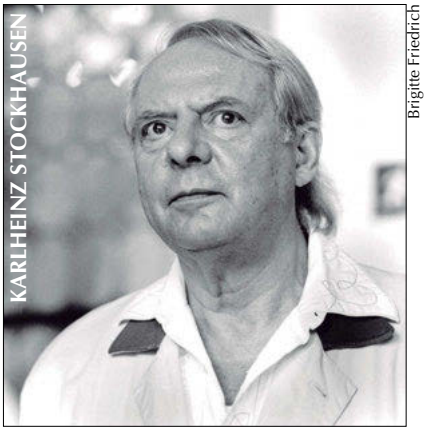
Félix de Azúa

En algún momento del año 1960 tuvo lugar un interesante encuentro entre Theodor Adorno y Karlheinz Stockhausen. Discutieron sobre la "resistencia frente a la nueva música" y el diálogo se editó en la revista *Contrechamps* en 1990. Habían pasado treinta años, pero era pura actualidad. Volvió a publicarse en la *Revista de Occidente* en 1993. Y si se imprimiera de nuevo seguiría siendo perfectamente actual. Han pasado casi sesenta años, pero el asunto sobre el que disentían continúa planteando un grave escollo para la crítica y la teoría. ¿Cuál era esa "resistencia" que les enfrentaba?

La palabra misma nos indica que la iniciativa partía del filósofo alemán. La voz "resistencia" tenía connotaciones heroicas en aquellos años. De una parte, todos recordaban la resistencia contra los nazis, pero, además, para Adorno, llevaba ínsito el sentido freudiano de negar la evidencia puesta de manifiesto por el psicoanalista, evidencia a la que el analizado se opone como gato panza arriba.

En el diálogo entre Adorno y Stockhausen aparece una y otra vez esta arrogancia: el público tiene un problema, yo no

Y esa era la cuestión que atormentaba a Adorno, ¿por qué la gente no aceptaba la nueva música? Era, creía Adorno, porque el músico-psicoanalista había puesto de manifiesto algo muy incómodo contra lo que el cliente se rebelaba furioso. En el diálogo aparece una y otra vez esta arrogancia: el público tiene un problema, yo no.



Brigitte Friedrich

Lo más interesante, sin embargo, es que, así como Adorno veía con lucidez que la música no podía ser cosa de unos pocos (los profesionales) a riesgo de desaparecer, Stockhausen se encontraba cómodo con los *happy few*, la selecta minoría que aceptaba su música. En la discusión se daba un chocante cambio de papeles. El teórico era partidario de la mayor extensión de la música nueva y el intérprete, en cambio, no veía la necesidad de salir del pequeño grupo.

A Adorno le molestaba particularmente la resistencia de los profesionales, "los llamados 'hombres del oficio', los músicos", porque, como dice más adelante: "esta música (será) considerada como una cosa de especialistas". El teórico veía el peligro de que la música abandonara el teatro o la emisora de radio. Sabía que la gran época de la música, de 1600 a 1900, había sido posible gracias a una sociedad amplia, agradecida y atenta.

Por el contrario, a Stockhausen eso le parecía innecesario. "¿Es preciso que yo reaccione contra la resistencia?", le pregunta a Adorno con la suspicacia de quien ha conocido el dirigismo ideológico de los países comunistas. Y luego: "¿Nos interesa realmente la gran masa?". Adorno entonces recrimina al músico: "No deberíamos admitir que se diga que sólo interesa al pequeño círculo. Eso sería apuntarse ya de alguna forma al proceso de especialización, lo cual ya de por sí es peligroso". Pero Stockhausen estaba muy cómodo con el pequeño grupúsculo: "Escribo, digamos, para todos, pero no a cualquier precio. Eso quiere decir: para todos los que lo quieren (…) esta música es para quienes saben hacer algo con ella". Y remata luego: "La élite debe ser defendida desde el momento en que es atacada". Un argumento poco convincente, pero que separa abismalmente al compositor y al teórico.

La conversación sigue hasta que ambos se lían en un bucle sin fin. "Ni yo entiendo lo que escribo", dice Stockhausen. "Eso mismo me confesaba Schoenberg", contesta Adorno. Lo misterioso para nosotros y lo que hace a la conversación perfectamente actual, es que nada ha cambiado. Dicho de otro modo: aquella escisión no presentaba una alternativa por la cual se pudiera luchar, sino que era el síntoma de una parálisis que ha durado hasta hoy.

Musica reservata

La afinación del mundo

José Luis Téllez

En tiempos antiguos se otorgaba gran importancia a la enseñanza de la música porque su ejercicio permitía afinar el oído con el fin de que el alumno pudiera distinguir las notas profundas de la Naturaleza. Era un mundo de agricultores, cazadores y ganaderos, y de ahí que la capacidad para apreciar la afinación espontánea de los diversos paisajes fuese un aliado esencial para reconocer cuales eran los territorios más aptos para la labranza, para los pastos o para las actividades venatorias. Las tierras llanas se distinguían por producir líneas afinadas de una sola nota, ideales para la agricultura, los intervalos de quinta justa señalaban las tierras de buena vegetación para la cría del ganado y las octavas eran especialmente apreciadas para los cereales o el girasol, porque favorecían el crecimiento de las plantas de gran desarrollo vertical, mientras las cuartas ascendentes señalaban los territorios más adecuados para la caza. En la llanura, el viento traía lejanas armonías de Re bemol mayor, pero si soplaba del oeste se adivinaban sonoridades más complejas en las que aromas de Fa sostenido menor coexistían con arpegios de Sol con Do natural añadido.

De acuerdo con la época del año, las notas fundamentales de ciertas escalas favorecían las labores estacionales, de modo que los trabajos propios de la primavera se veían beneficiados por el alegre tono de Mi mayor y las fatigas de la cosecha estival se acompañaban de un sosegado Sol menor, mientras el Fa mayor del otoño preludiaba ya la oscuridad y melancolía del Fa menor invernal.

Las parameras y las tierras altas con vegetación de monte bajo resonaban por terceras mayores que en la elevación de las altas cumbres formaban rotundos acordes de séptima de dominante, mientras los acordes perfectos arrullaban las zonas ribereñas. Ciertas orillas fluviales resonaban en Si bemol mayor, con suaves ondulaciones en 6/8 que refluían hacia la dominante, pero en otros parajes más lejanos la tonalidad del Gran Rio era la de Mi bemol: aguzando el oído podían percibirse arpegios entonados por delicadas voces femeninas, como de náyades entregadas al fluir sensual de la corriente.

Adentrarse en los terrenos boscosos provocaba la aparición de terceras menores que en las zonas de más denso arbolado se superponían en triadas disminuidas. Se afirmaba que en los parajes donde la espesura era más profunda, podían entreoírse séptimas de sensible: nadie osaba aproximarse allí, y las consejas populares hablaban de enmarañadas honduras pobladas por vampiros y otros seres maléficos en las que resonaban misteriosos acordes de séptima disminuida: se hablaba de enanos que habitaban en las oscuras profundidades de la tierra o en el fondo más remoto de los ríos, enanos dispuestos a todo para robar el oro primordial que se ocultaban tras la sonoridad enigmática de las terceras menores superpuestas.

Los pescadores y los habitantes de la costa también temían ese acorde, porque acentuaba el fragor de las tormentas y estaba lleno de malos presagios. Se afirmaba que, a su conjuro, podía el navegante verse asaltado por buques fantasmales que surcan los océanos tripulados por marinos errantes sin patria y sin sosiego. Algunas de esas gentes hablaban también de agregados armónicos nunca oídos que solamente alcanzaban a percibirse mar adentro: sextas francesas con sensible añadida que evocaban amores imposibles enfrentados al destino que tan sólo en la muerte hallaban su sosiego. La inmensidad oceánica estaba poblada por seres desconocidos, cuyas armonías excedían cuanto los hombres podían imaginar: pero también ciertas noches tenebrosas traían el gemido de boscajes en los que el silencio, la búsqueda y la espera se entreveraban con agregados de seis notas por cuartas superpuestas alternadas con triadas aumentadas.

En la medida en que la vida se transformó de rural en urbana, las armonías que la sustentaban se modificaron, haciéndose más complejas y menos discernibles

En la medida en que la vida se transformó de rural en urbana, las armonías que la sustentaban se modificaron, haciéndose más complejas y menos discernibles. Hay espacios en los que resuenan acordes por quintas o por cuartas que, en algún caso, alternan las aumentadas y las disminuidas: hay gentes que quieren ver en ellos la prueba de una inspiración mística y prometeica, pero la realidad es que se trata solamente de escalas hexatónicas con un grado rebajado que se agrupan sobre sí impidiendo discernir fundamental alguna. En algún caso extremo el amontonamiento de disonancias ha llegado a lo inexpresable: se dice que, en Londres, a principios del pasado siglo, se llegaron a escuchar agregados estridentes que implicaban la integridad del total cromático. *The Sun* y otros tabloides sensacionalistas afirmaron que trataba de la rúbrica sonora de los terribles asesinatos de Jack the Ripper, pero nadie prestó oídos a tan alambicadas teorías. Solamente en París, en 1978, pudo comprobarse la veracidad de tales asertos: pero ya era demasiado tarde para reconquistar la antigua felicidad diatónica y es probable que el mundo jamás regrese a la apacible Consonancia Universal. ●

www.joseluistellez.com

Del Liceu al Palau

Anclados en el pasado

Javier Pérez Senz

El Liceu es por tradición y vocación un teatro de grandes voces, eso nadie lo duda y está bien que así sea, puesto que la pasión por el canto es, sin duda, fuente inagotable de placeres líricos. Pero el Liceu también debería ser, por coherencia con su dimensión pública, un teatro comprometido con la cultura operística del siglo XX y la creación actual. Prescindir de estos compromisos, como ha hecho el coliseo barcelonés en su próxima temporada, es un error que en nada contribuye a reforzar su prestigio internacional porque, por muchos divos que contrate, los teatros que pintan algo en la escena internacional estrenan óperas y conceden a los clásicos del siglo XX el protagonismo que merecen.

Lo curioso es que tanto Christina Scheppelmann, directora artística del Liceo, como Josep Pons, director musical, se declaran amantes de la ópera del siglo XX. En su etapa en la Ópera de San Francisco, Scheppelmann vivió en primera persona el exitoso estreno de la primera ópera de Jake Heggie, *Dead Man Walking*. En cuanto a Pons, basta repasar su historial para darse cuenta del relevante protagonismo de los clásicos del siglo XX y los autores contemporáneos en su trayectoria como titular de la añorada Orquestra del Teatre Lliure, la Ciudad de Granada, la OCNE y el propio Liceu; de hecho ha manifestado su interés por dirigir en el teatro de la Rambla títulos de Schreker, Zemlinsky, Britten o Shostakovich.

¿Por qué en una temporada de trece títulos de diez compositores figuran tres óperas de Donizetti y ni una sola del siglo pasado? Han leído bien, ninguna, porque la ópera más moderna que sonará en la temporada es *Manon Lescaut*, estrenada en 1893. La respuesta está en la obsesión por la taquilla. Se puede entender la firme voluntad de Roger Guasch, director del Liceo, a la hora de aplicar con rigor un plan que está consiguiendo sanear las cuentas de un teatro, que aún tiene que hacer frente a una deuda considerable, pero quizás debería tener más convicción en la necesidad de compatibilizar el protagonismo del gran repertorio, lógico para atraer más público, con un norte artístico que no lo fíe todo al reclamo de los divos y que sea culturalmente algo más ambicioso y arriesgado, comprometido no sólo con la ópera moderna sino con la que lleva un siglo estrenada. Al fin y al cabo, esa era la filosofía artística llevada a buen puerto, con la bendición de las administraciones, por Joan Matabosch, quien, en cada presentación de temporada, lanzaba el mismo mensaje que hoy anima su gestión artística al frente del Teatro Real: sin conocer el gran repertorio del siglo XX es muy difícil esperar que el público se interese por la creación actual.

¿Por qué en una temporada de trece títulos de diez compositores figuran tres óperas de Donizetti y ni una sola del siglo pasado?

Josep Pons, Salvador Alemany, Roger Guasch y Cristina Scheppelmann

Si no cancela, vendrá Jonas Kaufmann y hará realidad su primera actuación en un montaje operístico en España, un *Andrea Chénier* de lujo —montaje del Covent Garden de McVicar con Pichas Steinberg en el foso— junto a Sondra Radvanovsky y Carlos Álvarez. De hecho, hay que aplaudir los atractivos repartos reunidos por Scheppelmann, que ponen los dientes largos a todos los que nos gusta la ópera. Nueve títulos escenificados y cuatro en versión de concierto integran una temporada que se abrirá el 13 de septiembre con el conocido montaje de Emilio Sagi de *Il viaggio a Reims*, con Beaumont, Puértolas, Lungu, Brownlee, Spagnoli y Chausson compartiendo experiencia con jóvenes cantantes. La inauguración oficial tendrá lugar el 7 de octubre con *Un ballo in maschera* dirigido por Palumbo, con Beczala, Sartori, Metlova, Siri, Caria y Zajic; un *Tristán e Isolda* que promete emociones, con Theorin, Vukke y Dohmen, en un montaje de Àlex Ollé dirigido por Pons, que también llevará el timón de *Roméo et Juliette*, con Garifullina y Pirgu; el bautismo liceísta de *El demonio*, de Rubinstein, con Hvorovstoksy y Asmik Grigorian; *Manon Lescaut* con Monastyrka, Piscitelli, Kunde y Jorge de León, que se alternará con Kaufmann en Chénier; y las reposiciones de dos montajes de la casa, el incombustible *Elisir d´amore,* firmado por Mario Gas y protagonizado por Jessica Pratt, Breslik y De Candia, y *La favorite* firmada por Ariel García Valdés, con Clémentine Marganie y Michael Spyres.

De los cuatro títulos en concierto, dos tienen las voces como gancho: *Attila* verdiano con Abdrazakov, Pirozzi, Ladyuk y Bros, y el restante de *Poliuto*, con Radvanovsky, Kunde y Salsi. Los otros cubren un repertorio fascinante pero siempre difícil en un teatro de tan grandes dimensiones: *Ariodante* y *L´Incoronazione di Poppea*, dirigidas, respectivamente, por William Christie y Jean-Christophe Spinosi al frente de sus propios conjuntos.

A todos nos gustan los repartos cuajados de grandes voces, y en ese aspecto la temporada es espectacular —hay que sumar conciertos de Domingo, Bros, en programas con obras de Brahms y Strauss a cargo de Pons y la orquesta del teatro— y lo lógico es esperar óptimos resultados en taquilla. Pero un teatro es algo más que una caja registradora. Y por muchos divos que contrate, el Liceu no puede correr el peligro de convertirse en un museo de la ópera. Esperemos que sólo sea una sequía temporal, ya que el anunciado estreno de *L´enigma di Lea*, de Benet Casablancas, con libreto de Rafael Argullol, y un montaje de *Lady Macbeth de Mtsensk* en la temporada 2018/19 dibujan un futuro menos anclado en el pasado. ●

CON NOMBRE PROPIO

Estreno en España de su ópera *Il giardino della vita*

José María Sánchez-Verdú

J.L. Montero

El pasado 26 de febrero se estrenó en Lugano *Il giardino della vita*, ópera con música de José María Sánchez-Verdú y libreto de Gilberto Isella, la cual nació como resultado de un encargo del Festival 900 Presente y del Conservatorio della Svizzera Italiana de Lugano (Suiza). El 8 de abril, Sábado de Pasión, la obra recibirá su primera representación en España, inaugurando la 56ª edición de la Semana de Música Religiosa de Cuenca. Con este son ya nueve los proyectos escénico-musicales del compositor español, que ha recibido el premio del festival conquense "a la defensa y divulgación de la música religiosa".

Eva Sandoval

No es la primera vez que una institución educativa le encarga una obra (por ejemplo, *Luz sobre luz* para el coro del Conservatorio de Cuenca), pero nunca antes se había tratado de una ópera. ¿Qué supone para usted una comisión de estas características, dado que lleva vinculado a importantísimos centros de educación musical desde hace años?

La actividad de muchos importantes centros superiores de música del mundo no va separada del contacto vivo con compositores actuales y proyectos vinculados a ellos. Por Lugano, justo antes de hacerlo yo, han pasado compositores de primera fila como Kurtag, K. Huber, Sciarrino, Birtwistle, Aperghis, etc. Es lo normal también en Zaragoza, en Dresde, en Hannover, en Zúrich… Un centro musical que esté de espaldas a la creación actual es un centro sordo; algo así no ocurre nunca en las enseñanzas de los centros superiores de artes, de cine, de teatro, de danza, etc.

¿*Il giardino della vita* nació con algún tipo de objetivo o requisito pedagógico específico?

No, en absoluto. Me dieron mucha libertad para desarrollar el proyecto. Sólo era necesario mantener un formato de cámara amplio y la posibilidad de integrar un coro de voces blancas. Y lo usé. Es una experiencia nueva para mí trabajar con voces de niños; es todo un reto hacer, a partir de materiales no complicados, sonoridades que sean interesantes y hermosas dentro de una obra que puede ser compleja.

El libretista es Gilberto Isella. ¿Cómo conoció a este poeta suizo y decidió realizar una ópera con él?

El proyecto en Suiza nació a partir de la temática que Isella había anticipado en

un libro suyo sobre la figura de Gaudí. El libreto de la ópera, muy poético y rico en imágenes y diferentes niveles de interpretación, fue la primera parte de la propuesta. A partir de este ámbito textual y dramático se desarrollaron el teatro de sombras como escenografía y la obra musical. Es la primera vez que uso un libreto completamente en italiano.

¿Qué propone Isella en su texto sobre la figura de Gaudí y su Sagrada Familia?

Isella ha querido reflexionar sobre la vinculación de Gaudí con aspectos como la *incompletitud* de la vida y de la obra (aunque a la Sagrada Familia ¡ya le han puesto fecha de terminación!), la contemplación y acercamiento a la naturaleza, la experiencia creativa…, y ello a través de varias imágenes de Gaudí (como anciano, como niño) dialogando con otros personajes (*Madre*, *Angelo, Voces difusas*) que abren múltiples perspectivas en la obra. No es un relato lineal, sino que nace de lo onírico, de la fantasía de percibir, en tres escenas, diversas imágenes abstractas y metafóricas ante este personaje central. Son también alegorías, símbolos, asociaciones… Se pueden dar varios niveles de lectura; diría que los niños pueden percibir un nivel muy hermoso y cercano a ellos (así se vio también en Lugano), y conforme se avanza en edad y conocimientos las lecturas devienen enormemente distintas y plurales.

¿Y a qué responde ese título de *Il giardino della vita*?

Es la evocación de un espacio-tiempo, un *cronotropo* que se ha identificado en la historia del hombre como lugar para las utopías y a la vez como figura señera de lo que Foucault llamó heterotopías. Para mí este espacio-tiempo del jardín, como *locus amoenus*, como recinto de un paraíso cerrado, es una importantísima metáfora y alegoría. Creo que es uno de los términos más recurrentes como título o subtítulo de mis obras (*Jardín azul*, *Jardín de espejos*, *Jardines de la escritura*, *Jardín de piedra…*). Me gusta sentirme como un jardinero al componer: de hecho lo que busco es crear espacios y tiempos con el sonido, sus estructuras y procesos, sus arquitecturas…; son formas de pensamiento contenidos en estos recintos cerrados.

¿Qué planos teatrales y musicales interactúan durante la representación?

Al enfrentarme al texto y al contenido de este proyecto, lo que hice fue desarrollar un plano sonoro puramente musical, y después otro nivel paralelo volcado en la espacialidad: el grupo de cámara está planteado de forma estereofónica (en dos grupos, a derecha e izquierda), el coro de voces blancas está a la derecha del público, y el Ángel (una figura esencial) a la izquierda, lejano… El espacio juega un papel muy importante. Todo el proyecto participa de géneros como el radiograma o el melólogo (no diría que sea una ópera): la palabra en *Il giardino della vita* interactúa con el sonido instrumental y vocal en diversos niveles. El escenario está constituido fundamentalmente por las proyecciones del teatro de sombras, de forma frontal al público.

"Isella ha querido reflexionar sobre la vinculación de Gaudí con aspectos como la incompletitud de la vida y de la obra, la contemplación y acercamiento a la naturaleza, la experiencia creativa…"

Precisamente uno de los grandes atractivos de esta ópera es que la escena está protagonizada por un teatro de sombras, concretamente por Controluce Teatro d'Ombre bajo la dirección de Alberto Jona. ¿Qué le aporta este tipo de acción teatral, de orígenes ancestrales, a la dramaturgia de la obra?

El mundo de las sombras, los colores, la figuración y la abstracción que desarrollan Alberto Jona y su equipo crean un espacio poético distinto del ámbito teatral tradicional. Las sombras, sus colores y movimientos, despliegan un mundo mítico, irreal; abren otra dimensión en la parte visual de *Il giardino…*

¿Cómo ha sido el trabajo con el director musical Arturo Tamayo, uno de nuestros más importantes valores en lo que a la interpretación de la creación actual se refiere y con el que ha colaborado ya en numerosas ocasiones?

Trabajar con Arturo Tamayo es un lujo. Yo fui su alumno en dirección de música actual en su primer curso en Alcalá de Henares, y desde entonces nuestros caminos se han cruzado muchas veces (en Alemania, Austria, España, etc.). Su experiencia y conocimientos, además de su enorme versatilidad, hacen de este trabajo conjunto una experiencia muy agradable. La obra se la quise dedicar precisamente a él.

En su catálogo, en el que encontramos una amplia diversidad de géneros, siempre han estado muy presentes las óperas, composiciones con las que ha triunfado en toda Europa. *Il giardino della vita* es su novena obra escénico musical. ¿Qué aspecto diferencial encontramos en esta creación respecto a las anteriores?

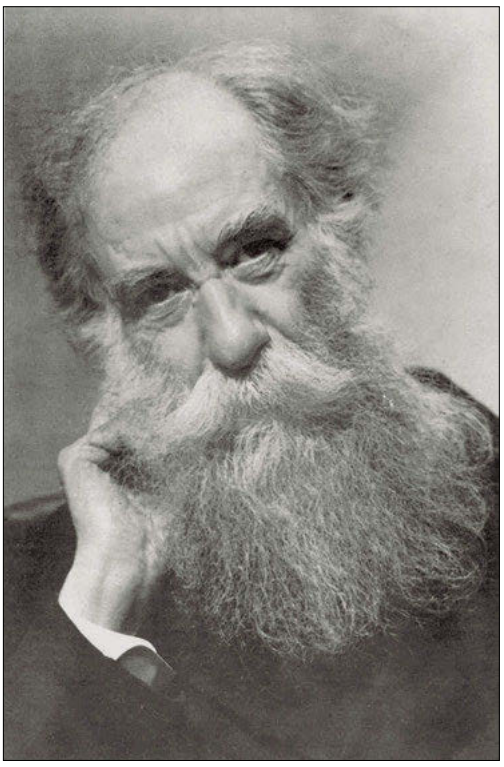
"Me gusta sentirme como un jardinero al componer: de hecho lo que busco es crear espacios y tiempos con el sonido, sus estructuras y procesos, sus arquitecturas…"

Cada proyecto escénico musical plantea y abre aventuras distintas, por contenidos, por elementos puestos en juego, por la participación de otras disciplinas… Los últimos han tratado elementos arquitectónicos, de sinestesia, de pluridimensionalidad y virtualidad, entre otros. Todas mis obras se mueven por territorios cambiantes, desde la ópera (*AURA*), al *tableau vivant* (*El viaje a Simorgh*), la ópera-instalación (*GRAMMA*), o proyectos no clasificables que dan una importancia esencial al papel de la arquitectura (varios espacios superpuestos, reales, resonantes y virtuales), los colores, el movimiento o lo que he llamado pluridimensionalidad de la percepción (como *QUALIA*, *EXITUS*, *ATLAS* o *Libro de las estancias*). En España se han podido ver ya algunos de estos proyectos. Actualmente estoy inmerso en una nueva obra escénica grande, encargo del Festival de Schwetzingen y de la ópera de Maguncia para 2018, con libreto en alemán de Gerhard Falkner y la dirección de escena de Sabrina Hölzer. La temática es totalmente nueva y fascinante. Precisamente esa búsqueda de nuevas formas de articular los elementos del teatro, la ópera, el teatro musical, lo postdramático o lo instalativo y el arte sonoro y la electrónica con el Experimentalstudio me sirven como terrenos para buscar nuevas perspectivas dramatúrgicas, de reflexión y de vinculación con el público. No se trata de renovar ningún género sino de crear otros campos de energía en la creación y en el conocimiento. ●

Sánchez-Verdú: *Il giardino della vita,* ópera de cámara para teatro de sombras y ensemble. Rafa Nuñez, Eva Higueras, Marga Rodríguez. Ensemble 900 Presente. Escolanía Ciudad de Cuenca. Controluce Teatro d'Ombre. Director musical: Arturo Tamayo. Director de escena: Alberto Jona. **8-IV-2017. Teatro Auditorio de Cuenca.**

En el 150º aniversario del nacimiento

Charles Koechlin y los poros del sonido



Stefano Russomanno

En el balance vital de Charles Koechlin (1867-1950) hay una clara desproporción entre lo dado y lo recibido. El primer apartado es abrumador: un catálogo de doscientas veinticinco obras que abarca todos los géneros (salvo la ópera) y todo tipo de plantillas; una trayectoria de pedagogo emérito (Poulenc fue alumno suyo) al que se debe una serie de tratados —sobre contrapunto, armonía e instrumentación— que todavía se consultan con provecho; varios textos musicológicos y de crítica musical… Frente a tanta actividad, resulta desoladora la escasa presencia de su música incluso en Francia, país que suele recompensar bien a sus hijos.

Uno de los principales artífices de la reciente recuperación de Koechlin, el oboísta y director de orquesta Heinz Holliger, explica así las razones de esta marginalidad: "Es una música absolutamente abierta, que permite penetrar en todos los poros de los sonidos. Pero no es una música que venga a buscarme o que trate de acariciarme. Posee una cierta transparencia cristalina y una predilección por el movimiento infinitamente lento. Esta manera de tratar el sonido y el movimiento era del todo extraña en Francia y más aún en Alemania. Quizá hoy en día estemos más preparados para apreciarla".

El *Quinteto Primavera op. 156*, para flauta, arpa, violín, viola y violonchelo, es una buena muestra de la adscripción estética del músico. Confluyen en esta partitura el talante depurado y aristocrático de su maestro Fauré, el impresionismo de Ravel y Debussy revisitado a la luz de un discurso más frondoso y una tendencia hacia la escritura plena, de raigambre polifónica y cierto regusto clasicista. Otra cumbre de su catálogo de cámara es el *Quinteto con piano op. 80*, uno de los mejores ejemplos de pieza musical de inspiración bélica. El primer movimiento retrata el miedo de los soldados en las trincheras a la espera del combate; el segundo describe el asalto del enemigo; el tercero traduce el consuelo de la Naturaleza ante la violencia del hombre y el último describe la alegría del hombre al liberarse de sus fantasmas. La arquitectura es firme, la música sombría y amenazadora en los dos primeros movimientos, con apropiadas dosis de inestabilidad tonal, para dar paso gradualmente a un discurso más depurado y contemplativo, que culmina en alegría espiritual.

Una constante en la producción de Koechlin es la presencia vivificadora de la Naturaleza, captada en su vertiente mística pero sin renunciar a los aspectos más sensoriales y descriptivos. Entre las numerosas piezas de inspiración naturalista (*La fôret*; *Paysages et Marines*; *En Mer, la nuit*), sobresale la página sinfónica *Vers la voûte étoilée op. 129*, bien representativa de esos "movimientos infinitamente lentos" a los que se refería Holliger.

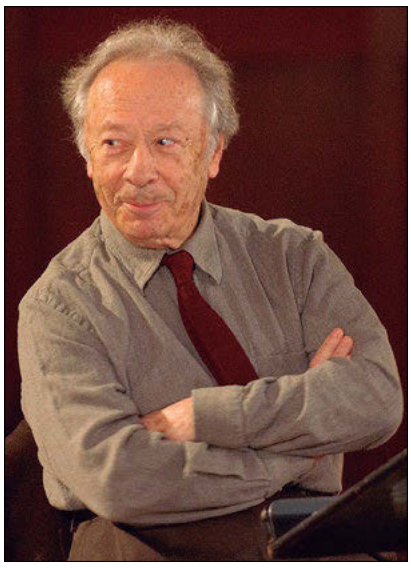
El ciclo *El Libro de la selva*, inspirado en la homónima novela de Kipling, está considerado su obra maestra. Lo conforman cuatro poemas sinfónicos. En el segundo, *Les Bandar-log op. 176*, Koechlin echa mano de la politonalidad para describir a los monos traviesos, aunque más sorprendente aún es el comienzo, que describe el silencio de la selva al amanecer de una manera muy cercana al Ives de *The Unanswered Question*. Este sentimiento místico impregna de una manera aún más intensa y original la pieza conclusiva, *La course de printemps op. 95*, cuyas dimensiones hacen buena la advertencia de Fauré: "Hará falta, para entender su música, un público que no tenga prisa". Es recomendable la misma actitud ante *Les Heures Persanes*, monumental suite pianística (una hora de duración) que se adscribe en principio al filón exótico-impresionista (el argumento es un viaje por Oriente Medio). Aun así, la ausencia de contrastes marcados entre una pieza y otra, la predilección por las medias tintas y por los movimientos lentos conforman la esencia de una música que no apunta a seducir al oyente sino a envolverlo en sus hipnóticas espiras. También cultivó Koechlin una singular afición al cine, que encuentra su traducción más llamativa en la *Seven Stars' Symphony*, inspirada en siete estrellas del cine mudo.

Excelente orquestador, Koechlin fue un compositor ligado al presente por un doble compromiso moral y estético, pero nunca fue un buscador de la novedad a toda costa. Su modernismo se construye sobre una base clasicista (que no neoclásica) y este extremo define en parte su posición marginal con respecto a las escuelas y corrientes de su época. El clasicismo de Koechlin no se expresa tanto en la contemplación objetiva y distanciada de materiales y formas musicales del pasado como en la obediencia a las leyes eternas de la ciencia musical, encarnadas ante todo en el contrapunto. Sólo así se explica una obra excéntrica e inclasificable como la ciclópea *Offrande musicale sur le nom de BACH op. 187*: no una reescritura de la *Ofrenda musical* de Bach, sino una recuperación del espíritu contrapuntístico bachiano en clave actual, tanto armónica como tímbrica. ●

Excelente orquestador, Koechlin fue un compositor ligado al presente por un doble compromiso moral y estético, pero nunca fue un buscador de la novedad a toda costa

Necrología

Alberto Zedda, profeta rossiniano



A finales de enero, Alberto Zedda celebró sus 89 años y, aunque la edad era un indicativo de que el tiempo parecía que se le iba acabando, nadie se imaginaba que el final estuviera tan próximo. Zedda parecía intemporal, eterno. Su ausencia en el podio, en los fosos o en las funciones del Festival Rossini como simple espectador, dando a las funciones un plus de autoridad y prestigio, va a crear un vacío que tardará en volver a llenarse en la acogedora ciudad adriática.

Podría decirse que si Rossini era dios, Zedda era su profeta. Su relación con el compositor fue múltiple: lo estudió, lo dirigió, lo editó, lo publicitó, lo comentó y enseñó cómo cantarlo. Su relación con el Cisne de Pésaro se inició en fecha tan temprana como 1956, cuando debutó en el As.Li.Co. milanés dirigiendo *El barbero de Sevilla*, obra manoseada hasta la náusea y de la que posteriormente realizaría una edición crítica (una de las primeras), hoy tenida en cuenta por todos los escenarios del mundo.

Quien conocía su extraordinaria capacidad laboral sabía que solo la muerte podría detenerlo. De hecho, se apoderó de él mientras preparaba la conmemoración del bicentenario del estreno de *La Cenerentola,* precisamente en Pesaro.

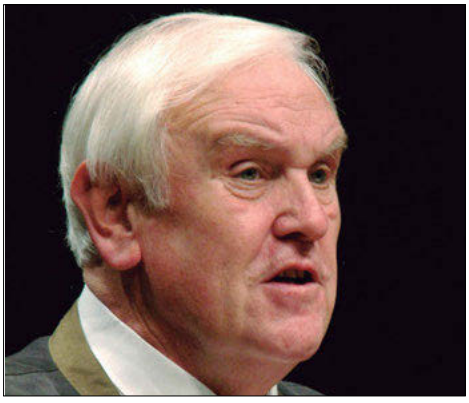
Su relación con España fue asimismo importantísima, incluso a nivel privado al contraer matrimonio con Cristina Vázquez, persona de un nivel humano y profesional a su altura. Con residencia primero en Madrid y definitivamente en La Coruña, multiplicó allí su actividad docente y directiva. En Madrid, desde 1986, dirigió en La Zarzuela, en el Real y en el Auditorio Nacional. Se recuerdan sus lecturas operísticas, a partir de una, justamente, primeriza *Cenerentola* en 1987 y un *Ermione* (con el espectacular Pirro de Chris Merritt) la temporada siguiente.

La muerte de Zedda es sólo física; como artista seguirá vivo en el recuerdo. Pero como la memoria es algo quebradiza y caprichosa, deja para compensar una discografía que lo mantendrá siempre presente. En ella hay, por supuesto, de todo, de Monteverdi y Cavalli a Cimarosa, Auber, Spontini y, por supuesto, mucho Rossini.

Fernando Fraga

Necrología

Kurt Moll, un auténtico infrabajo



Con la desaparición de Kurt Moll, a punto de cumplir los 79 años, se pierde a uno de los pocos bajos de verdad que quedaban en esta era en la que barítonos de medio pelo abordan partes abisales. Quedan pocos ejemplares que puedan acceder a esos rincones del repertorio en los que brillaban, lustros ha, nombres como los de Kipnis, Hofmann, List, Weber, Greindl, Frick, Boehme, Talvela… o, en efecto, Moll.

Moll quería ser violonchelista y, al tiempo, plantearse un futuro como hombre de negocios, pero poseía un instrumento grave de natura demasiado importante, como le hizo ver el maestro del coro de la escuela. Enseguida se enroló en el conservatorio de Colonia y completó estudios en Krefeld, con Emmy Müller. A los 20 años ya aparecía en pequeños papeles. Debutó en la parte de Lodovico del *Otello* verdiano en 1961. La Ópera de Maguncia lo acogió hasta 1964 y pasó enseguida a Wuppertal y, ya como profesional serio, a la de Colonia de nuevo. Hamburgo, la Staatsoper de Viena y Bayreuth, aquí en 1968, fueron sus siguientes destinos. En la colina sagrada, para foguearse, le hicieron cantar el modesto cometido de sereno en *Los maestros cantores de Núremberg*.

Su carrera tomó entonces un sesgo definitivo y empezó a conocer una época de auténtico apogeo, tanto vocal como actoral. Salzburgo, Múnich y otros centros lo reclamaron para servir los más relevantes papeles de bajo profundo o bajo cantante. Ochs, Sarastro, Kaspar, Rocco, Landgrave y sobre todo, Gurnemanz, fueron nuevas conquistas, que se ampliaron al repertorio italiano, en el que nunca destacó realmente, y al ruso. Como mozartiano brilló en un impagable Osmin y en un rotundo Comendador.

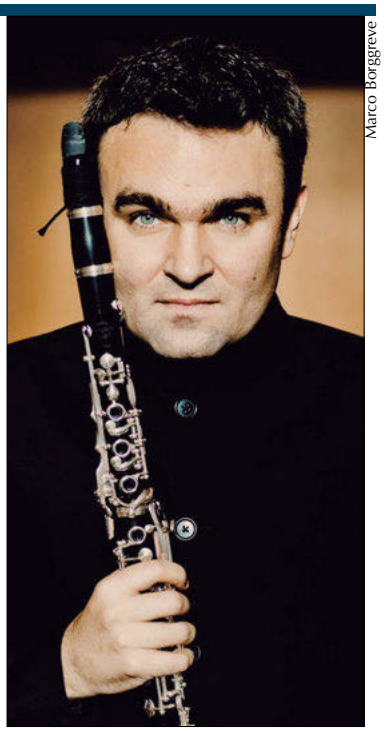
Se ha dicho que su voz era la de un infrabajo, la de un octavista o contrabajo, de radio de acción inferior al de un bajo profundo, un *tiefer bass*. Moll era justo esto último, un bajo negro, oscuro, robusto, sólido. No un bajobarítono, como podían ser el mencionado Hotter o London, que también podían ser calificados de barítonos dramáticos; aptos para Wotan, Holandés, Sachs o, incluso, Hagen. Moll nunca interpretó estas partes, que requieren una mayor agilidad y una tesitura algo más elevada. Su timbre era berroqueño, pétreo, granítico. La emisión era canónica, bien apoyada en las notas de pecho, que sonaban penumbrosas.

Se retiró en 2006. Luego se dedicó a la enseñanza. Su ejemplo para voces de su cuerda y para cualquiera que desee recordarlo queda encerrado en multitud de grabaciones de todo tipo. Había llegado a registrar hasta en siete ocasiones el Barón de *Der Rosenkavalier*, seis la parte de Sarastro, otras seis la de Marke. Su ejemplo queda ahí.

Arturo Reverter

AGENDA

JÖRG WIDMANN, RESIDENCIA EN MADRID Y ESTRENO MUNDIAL


Marco Borggreve

Para muchos se trata del compositor más interesante del panorama mundial. Es, además, un conspicuo clarinetista capaz de enfrentarse con igual brillantez a los clásicos del repertorio para su instrumento (Mozart, Weber, Brahms...) o a las más complicadas composiciones modernas, algunas de ellas escritas por él mismo. El bávaro Jörg Widmann (Múnich, 1973) ha sido elegido 'compositor en residencia' por el CNDM, y será este mes de abril cuando lleve a cabo su serie de trabajos musicales madrileños, como intérprete y como compositor, entre ellos el esperadísimo estreno de su *Quinteto para clarinete y cuerdas*, encargo del CNDM en coproducción con la Fundación BBVA y otras instituciones europeas de gran prestigio internacional, que tendrá como protagonistas al propio Widmann y al Cuarteto Hagen. Widmann también ofrecerá un concierto como solista de clarinete en el Auditorio 400 del MNCARS y una clase magistral en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. **(24-IV, Madrid, Auditorio Nacional).**

LOS QUIROGA, UN SOLISTA DIVIDIDO POR CUATRO

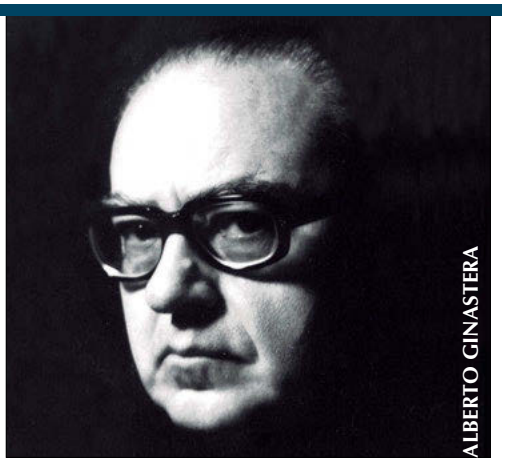
Josep Molina

El Cuarteto Quiroga será el inusual solista de un concierto para cuarteto de cuerda y orquesta escrito por el norteamericano John Adams en 2011 bajo el título *Absolute Jest,* que le fue encargado y estrenado en 2012 por el St. Lawrence String Quartet y la Sinfónica de Chicago, bajo la dirección de Michael Tilson Thomas. En Madrid, será la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española, dirigida por Nacho de Paz, quienes acompañarán a los Quiroga en este fascinante y divertido collage de motivos beethovenianos y tics minimales. Inmerso en una frenética actividad, el conjunto madrileño actuará asimismo en Madrid el día 22 en el Museo Cerralbo, dentro del Festival Sinfonos, y el 26 se desplazará a Zaragoza, donde intervendrá en un concierto de la Camerata del Conservatorio de esta ciudad. **(6/7-IV, Madrid, Teatro Monumental). (22-IV, Madrid, Museo Cerralbo). (26-IV, Zaragoza, Auditorio Eduardo del Pueyo).**

MÚSICA CONTEMPORÁNEA EN LA FUNDACIÓN BBVA

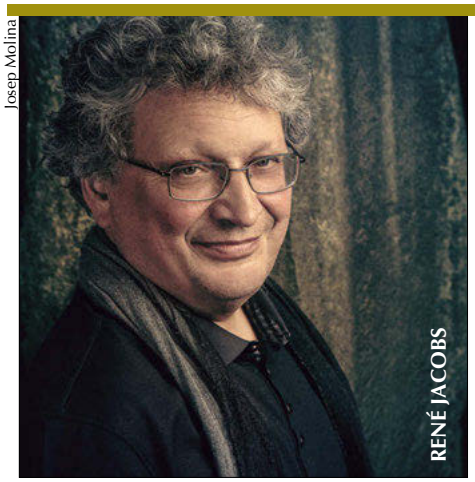
La soprano Johanna Zimmer y el pianista Alberto Rosado ofrecerán, dentro del VIII Ciclo de Conciertos de Solistas de la Fundación BBVA - Plural Ensemble, un recital con obras de Geoge Crumb y Alban Berg en la sede madrileña de esta fundación. En la sede bilbaína, el grupo de saxofones Sigma Project brindará un programa con obras de Georg Friedrich Haas, Peter Eötvös, Helga Arias, Alberto Posadas y Simone Movio. **(22-IV, Madrid, Fundación BBVA). (25-IV, Bilbao, Fundación BBVA).**

ESTRENO EN ESPAÑA DE *BOMARZO*


ALBERTO GINASTERA

El Teatro Real estrena *Bomarzo*, ópera del compositor argentino Alberto Ginastera sobre un libreto de Manuel Mujica Láinez basado en su novela del mismo título; se trata sin duda de otro acontecimiento operístico en una temporada madrileña que, por fortuna, está resultando magnífica. El director de escena Pierre Audi concibe un espacio mental y claustrofóbico que pone de relieve la soledad del protagonista, Pier Francesco Orsini, inmerso en el mundo traumático del final de su existencia. El director de orquesta alemán David Afkham, actual director de la OCNE, estará al frente del Coro y la Orquesta Titulares del Teatro Real y de un reparto internacional encabezado por John Daszak, quien dará vida al duque italiano. **(24-IV/7-V, Madrid, Teatro Real).**

Josep Molina


RENÉ JACOBS

TEMPUS PASSIONIS

La Semana Santa es un momento idóneo para la música de Bach. En especial, para las dos pasiones que de él se han conservado: la de San Mateo y la de San Juan. Marc Minkowski ofrecerá esta última en el Auditorio Nacional de Madrid al frente de los Musiciens du Louvre (Ibermúsica). Dos de los más reconocidos directores bachianos, Philippe Herrewegue y René Jacobs —flamencos de Gante ambos— dirigirán la de San Mateo. El primero, con el Collegium Vocale, lo hará en Sevilla (FEMAS) y en Madrid (CDNM). El segundo, con dos formaciones berlinesas, la Akademie für Alte Musik y el RIAS Kammerchor, en el Palau de la Música barcelonés. **(Les Musiciens du Louvre: 6-IV, Auditorio Nacional, Madrid). (Collegium Vocale Gent: 8-IV, Sevilla, Teatro de la Maestranza / 9-IV, Madrid, Auditorio Nacional). (Akademie für Alte Musik: 10-IV, Barcelona, Palau de la Música).**

GIRA DE THE SIXTEEN

Josep Molina

La veterana formación coral inglesa que creó y que todavía dirige con pulso firme Harry Christophers viene de gira a España con un programa de música renacentista en torno a la Capilla Sixtina papal. Sonarán obras de Allegri (por supuesto, el célebre *Miserere* entre ellas), Palestrina, Anerio y Marenzio. Será en los auditorios de tres diferentes ciudades: Barcelona, Salamanca y Madrid. **(25-IV, Barcelona, Auditori). (26-IV, Salamanca, Auditorio Hospederia Fonseca). (27-IV, Madrid, Auditorio Nacional).**

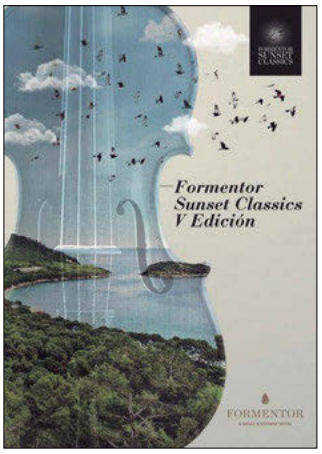
Ole Christiansen

ANGELA HEWITT, EN EL CICLO DE GRANDES INTÉRPRETES

La pianista australiana toca este mes en el Ciclo Grandes Intérpretes de la Fundación Scherzo. Será en la Sala Sinfónica del Auditorio Nacional. El programa estará formado por obras de Bach (*Partitas nº 1* y *4*), Scarlatti (una selección de sonatas), Ravel (*Sonatine*) y Chabrier (*Bourrée fantasque*). **(18-IV, Madrid, Auditorio Nacional).**

NOTICIAS

V Festival Formentor Sunset Classics

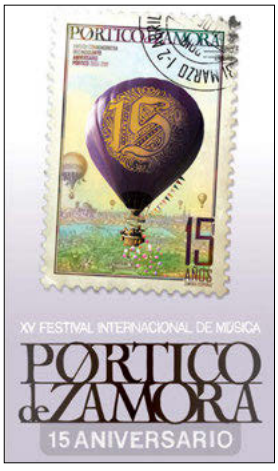


El Festival Formentor Sunset Classics alcanza su quinta edición. En ella, por primera vez, trasladará parte de su programación a Madrid, con el concierto que ofrecerá la Orquesta Filarmónica de Viena dirigida por el venezolano Gustavo Dudamel en el Teatro Real, en enero de 2018.

Esta nueva edición del Festival Formentor Sunset Classics comenzará 18 de mayo con un recital a cargo del tenor Roberto Alagna y la soprano Aleksandra Kurzak, quienes interpretarán en el escenario del mallorquín Hotel Formentor —en el que tendrán lugar todos los conciertos a excepción del de Dudamel— obras de Verdi, Chaikovski, Puccini, Donizetti, Bizet o Franz Lehár, entre otros. El 21 de julio y el 11 de agosto será el turno para la música de cámara, de la mano de los dúos Cassadó y Del Valle, respectivamente. La soprano rusa Olga Peretyatko y la Orquesta Sinfónica de Baleares, dirigida por Diego Matheuz, abordarán algunas piezas de Mozart, Gaetano Donizetti, Bizet, Rossini, Puccini, Offenbach y Gounod.

Por el Formentor Sunset Classics, que nació en 2013, han pasado ya figuras de la talla de Daniel Barenboim, Lang Lang, Ainhoa Arteta, Hilary Hahn, Kiri Te Kanawa o Zubin Mehta. Se trata de un festival que busca ofrecer "una experiencia musical de 360 grados", según explicó durante la presentación de esta temporada Simón Pedro Barceló, presidente del grupo hotelero Barceló, el cual promueve este ciclo.

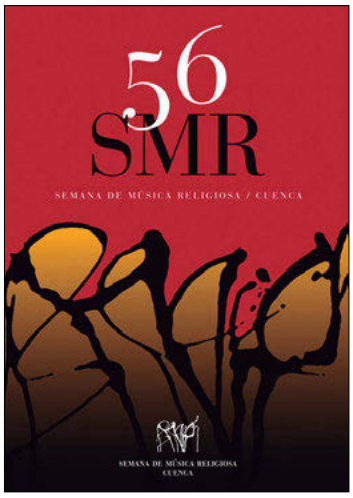
XV Festival Pórtico de Zamora



Quince", título de esta nueva edición del festival internacional "Pórtico de Zamora", hace referencia a los tres lustros de vida que cumple este año y en la cual, como en los cinco anteriores, contará con la colaboración del Centro Nacional de Difusión Nacional (CDNM). En su habitual escenario de la iglesia románica de San Cipriano, del 31 de marzo al 2 de abril, tendrán lugar cinco conciertos, que mantienen las dos bases esenciales del festival: atractiva programación y original planteamiento, premisas que lo han convertido a lo largo del tiempo en una importante cita para los aficionados.

La música medieval y barroca, aderezada con algún contrapunto contemporáneo, protagonizará esta edición tan especial. Vivaldi y Bach son los compositores escogidos por el grupo Musica Alchemica, liderado por la violinista Lina Tur Bonet, para la jornada inaugural (con el estreno de un concierto para violín inédito de Vivaldi). Un día después, tres conciertos conformarán el cuerpo central del festival: por la mañana, la influencia de la música barroca en el siglo XX quedará patente de la mano del violonchelista Adolfo Gutiérrez Arenas, que se enfrentará al reto de exponer obras de Bach y Benjamin Britten junto a un estreno absoluto de su padre, el organista y compositor Adolfo Gutiérrez Viejo; por la tarde, L'Arpeggiata, dirigida por Christina Pluhar, ofrecerá un programa elaborado con chaconas, tarantelas, folías y bergamascas; y por la noche, el Ensemble Dialogos hará un recorrido a través del Tropario de Winchester, con obras de los siglos X y XI. Por último, el domingo, Al Ayre Español y Eduardo López Banzo tocarán las sonatas del Opus 5 de Haendel.

56ª Semana de Música Religiosa de Cuenca



Del 8 al 16 de abril, Cuenca celebra uno de los acontecimientos musicales más veteranos del panorama nacional: la Semana de Música Religiosa, que este año presenta numerosas novedades; entre ellas, la de nuevo director artístico, Cristóbal Soler. Esta edición de la SMR ofrecerá doce conciertos, en los que participarán destacados intérpretes nacionales e internacionales, como The King's Consort (obras corales de compositores ingleses), el Caius College Choir (*La Pasión según San Mateo,* del osunense Alonso Lobo, en el 400 aniversario de su muerte), los Ministriles de Marsias y Schola Antiqua (*Missa Pro Victoria,* de Tomás Luis de Victoria), y Musica Ficta (obras de Palestrina, Lasso y Monteverdi).

Fiel a su compromiso de apoyo y difusión de la música de nueva creación, la SMR acogerá el estreno de *Cantos,* obra realizada por Francisco Coll, que será interpretada por el Cuarteto Casals. Además, se estrenará en España la ópera de cámara de José María Sánchez-Verdú *Il giardino della vita*, en torno a la figura del arquitecto Gaudí. Será dirigida por Arturo Tamayo y la puesta en escena correrá a cargo de Alberto Jona.

La orquesta de RTVE, 'residente' de la presente edición, ofrecerá tres conciertos. Dos de ellos, sinfónico-corales, serán dirigidos por su titular, Miguel Ángel Gómez Martínez (*Stabat Mater,* de Rossini, y *Ein deutsches Requiem,* de Brahms); en el tercero, el Coro de RTVE, junto al cantautor Amancio Prada, interpretará *Cántico espiritual*, basado en textos de San Juan de la Cruz.

Finalmente, la Academia de Perfeccionamiento SMR de Cuenca, fundada por Cristóbal Soler y formada por orquesta, coro de cámara y elenco solista, interpretará el drama religioso *Lazarus, oder Die Feier der Auferstehung D.* 689, de Schubert, bajo la dirección de José Sanchís.

Nace el FEMAT de Torrelodones

Durante este mes Torrelodones acogerá la primera edición de su Festival de Música Antigua. Bajo la dirección artística de Ignacio Prego, constará de cuatro conciertos, a cargo de artistas de primer nivel dentro de la música antigua. El día 1, el grupo Tiento Nuovo presentará su programa "Una Noche en el Zimmermann", con obras de Telemann, Vivaldi, Haendel y Bach. El 8, será el turno de La Ritirata, dirigida por Josetxu Obregón, con el programa "Chiaroscuro: los diferentes estilos nacionales de la Europa". Estos dos conciertos tendrán lugar en el Teatro Bulevar. El 16, en la Iglesia de San Ignacio de Loyola, el grupo vocal Los Afectos Diversos, dirigido por Nacho Rodríguez, cantará obras en torno a la *Misa L'Homme Armé* de Cristóbal de Morales. Para finalizar, el 23, el violagambista Fahmi Alqhai y el propio Ignacio Prego, al clave, tocarán obras de músicos españoles y franceses de los siglos XVII y XVIII, en la iglesia de Nuestra Señora del Carmen.

Estreno del filme *Dancing Beethoven*

La cineasta Arantxa Aguirre, gran experta en documentales musicales y autora de filmes como *Una rosa para Soler*, *Hécuba. Un sueño de pasión* o *El esfuerzo y el ánimo*, estrena este mes su último trabajo, *Dancing Beethoven*, un apasionante documental en torno a la coreografía que el gran Maurice Béjart creó en 1964 sobre la *Novena sinfonía* de Beethoven y que el Béjart Ballet ha recuperado para presentarla en Tokio junto al Ballet de Tokio, la Orquesta Filarmónica de Israel y el Coro Ritsuyukai, dirigidos por Zubin Mehta. Decía el propio Béjart que esta trasposición "no tiene otra idea, otro fin, otro argumento que la música que la sostiene, la alimenta y es su única razón de ser". El documental de Aguirre sigue de cerca la construcción de este gran espectáculo, cuyos ensayos se llevaron a cabo simultáneamente en los estudios de Lausanne y Tokio. Cada compañía se prepara por su lado y el ensamblaje de las dos se producirá más adelante, así como la llegada de la Orquesta Filarmónica de Israel para los primeros ensayos con música en directo. La colaboración de artistas de todos los países ofrece ya de entrada un paralelismo claro con la idea de fraternidad universal que inspira la *Oda a la alegría* de Schiller. Para la directora, el trabajo de Béjart encierra una suerte de justicia poética: "Si Beethoven no fue capaz escuchar su *Novena sinfonía* debido a su sordera irreversible, el hecho de que otro artista la vuelva corpórea a través de la danza me parece un misterioso tributo a través del tiempo que refuerza la idea que sostiene esta película: la idea de construcción, del arte como fuerza constructiva que, a pesar de los pesares, todavía nos ofrece un motivo de esperanza".

Dancing Beethoven fue presentado el pasado mes de enero en Suiza, con una gran acogida, para posteriormente exhibirse en el Lincoln Center de Nueva York, y será estrenada en Madrid el próximo 28 de abril.

ACTUALIDAD NACIONAL

Temporada del Liceu

Quartett o el arte de la provocación

Gran Teatre del Liceu. 22-II-2017. Luca Francesconi, **Quartett.** Robin Adams, Allison Cook. Sinfónica del Gran Teatre del Liceo. Director musical: **Peter Rundel.** Director de escena: **Àlex Ollé.**

BARCELONA

Tras el estreno en la temporada pasada de la maravillosa *Written on Skin*, de George Benjamin, el Liceo se apunta otro éxito con un nuevo estreno en España, la inquietante y turbadora *Quartett*, novena ópera del compositor italiano Luca Francesconi (1956), basada en la adaptación del dramaturgo Heiner Müller de *Las amistades peligrosas*. Desde su estreno en 2011 en la Scala de Milán, la partitura colecciona éxitos por donde pasa y, cosa rara en un título contemporánea, cuenta ya con un historial de más de 45 funciones en tres producciones distintas. La mejor es el montaje "furero" en la Scala firmado por Àlex Ollé, que ha causado sensación en su bautismo liceísta.

Escrita para soprano, barítono, una orquesta de cámara en el foso, una gran orquesta y coro fuera de escena, y electrónica en vivo y pregrabada, *Quartet* sacude al espectador por su carga sexual y su violencia transgresora, pero también por la hábil combinación de recursos musicales y tecnológicos que Francesconi maneja con pericia. El libreto, del propio compositor y escrito en inglés aunque mantenga el título alemán del texto de Müller, es un demoledor retrato de la decadencia de una sociedad burguesa que vive fuera de la realidad.

A. Bofill

La tensión es permanente en su único acto, dividido en doce escenas, que dura ochenta minutos, y supone un *tour de force* interpretativo para dos cantantes que, en un singular cambio de roles, se desdoblan para dar vida a los cuatro personajes creados por Pierre Choderlos de Lacros: el vizconde de Valmont y la marquesa de Merteuil, y las víctimas de su juego perverso, Madame de Tourvel y Cécile de Volanges, una joven virgen. Los resortes multimedia que utiliza Francesconi permiten mostrar tres niveles de lectura sonora a los que Ollé da un tratamiento teatral fascinante, encerrando a la doble pareja en una caja-búnker suspendida en medio del escenario. Un vídeo de ellos mismos observándose, abre el espacio a sus pensamientos, mientras que un tercer nivel sitúa al espectador en una ciudad, convirtiendo en voyeur a quien los mira.

El barítono Robin Adams y la mezzosoprano Allison Cook han sido los únicos y excepcionales intérpretes de la pareja protagonista desde su estreno. Se dejan la piel afrontando un agotador reto vocal: la ópera se articula en una sucesión de monólogos y diálogos en los que exploran los más exigentes registros y técnicas vocales, desde el lirismo de tintes expresionistas al jazz, el recitado y, en el caso del barítono, el falsete. También la parte instrumental —la precisa dirección musical de Peter Rundel es tan admirable como el arsenal de recursos digitales con el sello del IRCAM— contiene hallazgos en el tratamiento tímbrico y la fusión de planos sonoros; la orquesta del foso acompaña a los cantantes en su búnker, mientras que las voces pregrabadas transmiten los sueños y pensamientos de los personajes; la tercera capa, con una grabación de la orquesta sinfónica y el coro tratada electrónicamente, ofrece una mirada más amplia y peligrosamente reconocible en nuestro presente.

Javier Pérez Senz

Temporada del Liceu

Pasiones vocales y algunos bostezos

Barcelona. **Gran Teatro del Liceo.** 24-II-2017. Vivaldi, **Il Teuzzone.** Paolo Lopez, Marta Fumagalli, Sonia Prina, Roberta Mameli, Furio Zanasi, Aurelio Schiavoni, Carlo Allemano. Le Concert des Nations. Dirección musical: **Jordi Savall.** 1-III-2017. Massenet, **Thaïs.** Nino Machaidze, Plácido Domingo, Celso Albelo, Damián del Castillo, Sara Blanch, Marifé Nogales, Marc Pujol, María José Suárez, Mercedes Arcuri. Director: **Patrick Fournillier.**

Las óperas en concierto comienzan a ser una plaga en el Liceo. A veces funcionan, pero en el caso de *Il Teuzzone*, de Vivaldi, que Jordi Savall dirigió en el coliseo de la Rambla con carácter de estreno en España, la versión concertante alternó episodios de gran encanto con momentos soporíferos. No es muy conocido este título de ambientación exótica —la acción transcurre en China— y corazón italiano que Vivaldi estrenó en 1719 en el Carnaval de Mantua. El libreto de Apostolo Zeno cuenta la historia del príncipe Teuzzone, heredero del emperador, víctima de una conspiración para arrebatarle el poder maquinada por su madrastra Zidiana, viuda del emperador que, además del trono quiere casarse con su hijastro. Ciertamente, la acción transcurre en China, pero hay poco exotismo en la partitura, así que, para dar más color al asunto, Savall incorpora dos instrumentos chinos —un laúd (pipa) y una cítara (zheng)— de delicada sonoridad.

Savall, que sacó del olvido *Teuzzone* en una versión grabada en directo en la Ópera Real de Versalles en 2011(Naïve), prestó atención a los detalles y hallazgos de la partitura al frente Le Concert des Nations. El reparto, sin embargo, dio menos alegrías. El temperamento de la contralto Sonia Prina en el papel de la princesa tártara Zelinda, que al final gana el amor de su amado Teuzzone en el obligado *lieto fine* del género, caldeó el ambiente. En general, las voces, de escasa presencia en un escenario tan grande como el Liceo, alternaron intervenciones de rica expresividad con problemas en las agilidades y una aproximación estilística no siempre adecuada. Destacaron la soprano Roberta Mameli (Cini) y la mezzosoprano Marta Fumagalli (Zidiana), pero decepcionó en el papel titular el sopranista Paolo Lopez, con un canto muy artificial que solo ganó calor expresivo en las arias más líricas.

Tampoco se libró del tedio en algunas escenas la versión de concierto de *Thaïs* con Nino Machaidze y Plácido Domingo como principales reclamos. Sin el auxilio de la escena, la tremebunda transformación de la cortesana Thaïs en santa de catecismo es aún más difícil de soportar. Desde su estreno en la Ópera de París en 1894, no deja de ser una rareza que, de tanto en tanto, algún teatro rescata para lucimiento de la soprano protagonista, como hizo el Liceo en 2007 con Renée Fleming, también en concierto, magníficamente dirigida por Andrew Davis.

Nino Machaidze convenció a base de lirismo y sensualidad, con un canto elegante, cuidado, brillante en los agudos, sin pirotecnias ni efectos vulgares Domingo defendió con nobleza de acentos el papel baritonal del monje Athanaël y conquistó junto a la diva georgiana encendidos aplausos. También brilló Celso Albelo, que cantó con musicalidad y efusivo fraseo el papel de Nicias. Damián del Castillo fue un notable intérprete de Palémon, aunque pasó algunos apuros con los graves del papel, destinado a un bajo. Rindieron a buen nivel en papeles de menor compromiso Marc Pujol, Sara Blanch, Marifé Nogales, María José Suárez y Mercedes Arcuri.

En su debut liceísta convenció plenamente Patrick Fournillier, con una experimentada y muy inspirada dirección: bajo su segura concertación, el coro dio realce a sus momentos de lucimiento; salvo algunas pifias en los vientos, la orquesta, situada en el foso, realizó un muy digno trabajo. Quien se lució, con virtuosismo y cálido sonido, fue Kai Gleusteen, concertino de la orquesta del Liceo, en la célebre *Meditación* que, con su hermosa melodía, plasma musicalmente la reconversión religiosa de Thaïs.

No se libró del tedio en algunas escenas la versión de concierto de Thaïs *con Nino Machaidze y Plácido Domingo como principales reclamos. Sin el auxilio de la escena, la tremebunda transformación de la cortesana Thaïs en santa de catecismo es aún más difícil de soportar*

A. Bofill

Javier Pérez Senz

Temporada de Palau 100

Dudamel o el exceso virtuoso

Barcelona. Palau de la Música Catalana. 12/14-III-2017. Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela. Director: **Gustavo Dudamel.** Beethoven, **Sinfonías nº 1-8.**

En el Palau de la Música barcelonés empezó la gira europea que Gustavo Dudamel emprende al frente de sus músicos venezolanos con la integral de las nueve sinfonías de Beethoven, una piedra de toque que impone por su atractivo y por su riesgo. Empezó en una matinal de domingo, filtrándose los rayos del sol a través de las vidrieras polícromas de esa sala, obra maestra de la razonable locura modernista, y tendrá sus próximas etapas —con el intermedio de una repetición de la *Novena* en Madrid, de la que se trata en el lugar correspondiente de este mismo número de SCHERZO— en la novísima Elbphilarmonie de Hamburgo y en la histórica sala del Musikverein de Viena.

Ciertamente el Palau y Barcelona tienen motivos para estar satisfechos de la elección. En esa sesión matinal fueron ofrecidas las *Sinfonías primera y segunda,* precedidas respectivamente de las oberturas de *Egmont* y *Coriolano*. Desde el primer denso acorde de *Egmont* hasta la explosión final de la *Novena,* la orquesta venezolana tocó de domingo —mañana y tarde— a miércoles siempre con entusiasmo. Pocas veces la expresión "dejarse la piel" será mejor usada que referida a estos músicos, que amalgamaron dinamismo y arrojo con una precisión de reloj y con un control logrado por la complicidad con que se escuchaban unos a otros y por la disciplinada atención a un director al que —con motivo— diríase que adoran. Al principio el riesgo del exceso parecía cernirse sobre la música, temíamos en ocasiones que fuera gratuito, pero pronto se expansionó como algo coherente con la versión: Dudamel siempre sujetaba las riendas... menos cuando no quería, cuando en medio de una dinámica de vértigo y un volumen que se acercaban a la demasía, uno, quizá un poco pacato y que profesa todavía aquello de "ne quid nimis" (nada en demasía), se preguntaba si Dudamel se contagiaba del entusiasmo de sus músicos (¿o era al revés?) y renunciaba a sujetar las riendas de un Beethoven entendido como arrollador.

Beethoven es poliédrico, sin duda, y sus sinfonías, extendidas en un arco temporal de veinticuatro años, pero sobre todo compuestas con una progresiva maestría formal o con una revolucionaria ruptura de la forma, concebidas en todos los estadios de la salud —más bien, de la falta de salud— física y psíquica del Genio, permiten varias aproximaciones, si son profundas, o ninguna, si es superficial. Profundas quiere decir que den cuenta de la humanidad que encierra este monumento musical, de su incansable tensión entre la majestuosa resignación —*Marcia funebre* de la *Eroica*—, la voluntad de superación —la *Quinta*—, el optimismo en la exaltación de la fraternidad humana —el final de la *Novena*—. Y todo ello estaba en la interpretación de Dudamel. Él parece encontrar de preferencia su Beethoven en todo aquello que puede expandirse, que mira al futuro, que rompe, y lo vierte con indudable pasión, una pasión diamantina que arroja luz sobre la partitura.

Dudamel parece encontrar de preferencia su Beethoven en todo aquello que puede expandirse, que mira al futuro, que rompe, y lo vierte con indudable pasión, una pasión diamantina que arroja luz sobre la partitura

Adam Latham

Su interpretación de Beethoven, legítimamente apoyada en un imparable ir hacia adelante, en una manera incesantemente progresiva, y, dentro de su *virtù*, excesiva, alguna vez atronadora, no es en su concepción superflua y, desde luego, no quiere ser espectacular. La transición del tercer al cuarto movimiento de la *Quinta* desde un pianísimo de la cuerda grave con el timbal, apenas perceptible, batiendo sobre la tónica, como si mantuviera el pulso de una orquesta callada, y empezando a crecer en un crescendo que nos mantuvo a todos en vilo hasta estallar en el tutti inicial del Allegro afirmando en toda su plenitud el Do mayor, con el novedosísimo refuerzo de los trombones (¡los primeros en la historia de la sinfonía!), todo eso fue espectacular sólo si el espectáculo se entiende, como fue, como una deslumbrante consecuencia de una honda palpitación del espíritu. Allí —y en muchos momentos similares— estaba el mejor Dudamel, sin duda ya un gran maestro, camino de hacerse también, esperamos, un gran beethoveniano.

José Luis Vidal

XVI Musika-Música

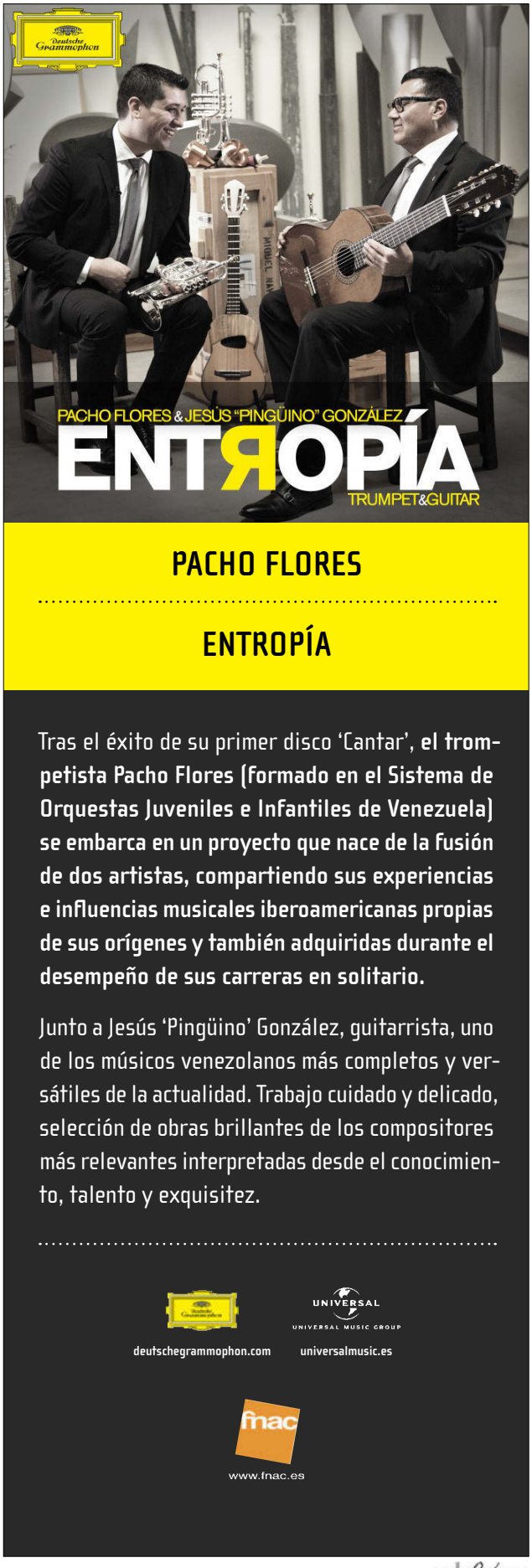
Bohemios

Palacio Euskalduna. 2/5-III-2017. *Bohemia: obras de Smetana, Dvorák, Mahler y Janácek.*

BILBAO Una de las claves del éxito del Festival Musika-Música (unos 75 conciertos y más de 30.000 entradas vendidas en esta última edición) es la convivencia entre artistas consolidados entre su público y otros que se estrenan con vistas a sorprender. Dedicado a la región de Bohemia, y por tanto ampliamente dominada por la música de Dvorák y Mahler, este Musika-Música contó con conjuntos e intérpretes habituales en el festival como Asier Polo, Luis Fernando Pérez, Judith Jáuregui o el Cuarteto Casals, a quienes se sumaron orquestas asiduas como las Sinfónicas de Bilbao, Euskadi, Asturias o Ciudad de Granada, además de otras debutantes como la Sinfónica de Galicia o la Janácek Philharmonic Orchestra. Isabel Villanueva es unos de los nombres nuevos que seguramente hayan llegado para quedarse. Su viola ambientó el *Quinteto en Mi bemol mayor op. 97*, compuesto en suelo americano y con alma americana, desde la fabulosa melodía inicial, incorporándose el Cuarteto Vlach de Praga con la seriedad y el respeto de los solistas que saben que la música de cámara no es lugar para las individualidades.

Pero merece la pena detenerse, sobre todo, en la presentación de dos orquestas de cámara que ofrecieron un Mahler reducido a su esencia mínima, un Mahler que no lleva la sinfonía romántica a una posición de máxima grandeza sino que, desnudado en su mensaje íntimo, conecta directamente con la Nueva Música de la Segunda Escuela de Viena. Sobre el papel la parte más fácil la tenía el Natalia Ensemble al abordar una serie de lieder empleados por Mahler como movimientos enteros de sus sinfonías. Procedentes de las *Canciones del camarada errante* y de *El muchacho de la trompa mágica*, sus versiones para diecisiete instrumentistas tomaron el modelo de los futuros ciclos de lieder sobre textos de Rückert, creando áreas de expresión sumamente delicadas (tanto o más que en las partituras para piano) en las que la voz de Jonathan McGovern pudo cantar a placer. Aurora Orchestra, un conjunto sin prejuicios de ninguna clase que asegura aspirar a convertirse en la orquesta más creativa del mundo, calibró el enorme desafío que supone interpretar la *Primera* de Mahler en un arreglo para quince músicos. Si lo hizo posible fue por la buena mano de Nicholas Collon, su director, y por la austeridad a la que se prestan movimientos como el tercero, que, desvestido a más no poder, liberado de arrestos emocionales, se adivinó como precedente lejano de las futuras *Canciones a la muerte de los niños*.

Asier Vallejo Ugarte



Temporada de la OSPA

Preocupante comodidad

Teatro Jovellanos. 16-III-2017. **Maximiliam von Pfeil**, violonchelo. Director: **Pablo González**. *Obras de Strauss y Mahler*.

GIJÓN

El interesante director Pablo González mantiene una estrecha relación con la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, especialmente esta temporada en la que ha sido nombrado colaborador artístico, una vez eliminado el puesto de director principal invitado. Volvió a su tierra natal para dirigir un programa muy exigente que incluía *Don Quijote* y *Muerte y transfiguración* de Strauss y la *Sinfonía incompleta* de Mahler, compositor fetiche para el asturiano cuyo repertorio domina. Sin embargo, unas obras tan complejas requieren de una orquesta en plenas facultades, con un trabajo de fondo mucho más intenso que permita obtener unos óptimos resultados y que no pueden conseguirse únicamente con el esfuerzo de un director invitado. Además, la acústica del teatro Jovellanos perjudicó notablemente el resultado sonoro del concierto, especialmente en la primera obra del programa, donde pudieron apreciarse notables desajustes y desafinaciones, fundamentalmente en la Introducción, problemas que poco a poco se fueron haciendo menos evidentes a medida que avanzaba la velada.

El personaje de Don Quijote estuvo a cargo de Maximiliam von Pfeil, violonchelista principal de la agrupación, que actuó como solista, mientras que el viola de la OSPA, Vicente Alamá, hizo lo propio como Sancho Panza. Pfeil dotó a su interpretación de pasión y musicalidad, consiguiendo una bella sonoridad especialmente en los pasajes lentos de la obra y una intencionalidad dramática muy ajustada a las características de la pieza de Strauss. La segunda parte se inició con el famoso Adagio de la *Sinfonía nº 10* de Mahler, único movimiento que el compositor dejó completo, el cual resultó solvente en manos de González, aunque de nuevo quedó patente la necesidad de un cambio de rumbo artístico en una orquesta como la OSPA que impide que directores del talento de Pablo González puedan sacar partido a unos buenos profesionales, pero asentados en una comodidad preocupante. En la última obra de Strauss, *Muerte y transfiguración*, se apreció una sustancial mejora en la factura sonora de la orquesta, una pieza que se adaptaba mucho mejor a las condiciones de la sala y de la propia agrupación, que interpretó una interesante versión.

Nuria Blanco Álvarez

Temporada de la OSG

El espíritu de Alberto Zedda

Palacio de la Ópera. 10-III-2017. **Stefan Jackiw,** violín. Director: **Andrew Litton.** *Obras de Berlioz, Prokofiev y Scriabin*. 17-III-2017. Eugenia Boix, Neal Davies. Director. **Víctor Pablo Pérez.** *Obras de Ravel, Juan Durán y Fauré*.

LA CORUÑA

El día 6 de marzo fallecía en Pesaro el gran músico y humanista Alberto Zedda. Director de orquesta, musicólogo, pedagogo, máxima autoridad en Rossini, director de la Academia Rossiniana… Y ciudadano coruñés por elección. Cuatro días después del óbito, antes de que diera comienzo el concierto de la Sinfónica, el público que tanto le quería y que era tan altamente valorado por el maestro italiano, mostró su emoción puesto en pie, durante un minuto de absoluto silencio y prorrumpió después en una prolongada ovación. Litton realizó un concierto espléndido con dos extremos muy brillantes —la Obertura *del Carnaval Romano* de Berlioz, y la *Segunda sinfonía* de Scriabin— y una maravillosa lectura, plena de lirismo, para acompañar al violinista, Stefan Jackiw, en el *Concierto nº 2 para violín y orquesta*, de Prokofiev. El joven virtuoso realizó una bellísima versión, intimista, delicada, perfecta, con un sonido cristalino obtenido de un Vincenzo Ruggieri de 1704. Aclamado, correspondió con el Largo de la *Sonata nº 3 en Do mayor BWV 1005* de Bach, que renovó el entusiasmo del público. La espléndida interpretación de la soberbia *Segunda sinfonía* de Scriabin trajo a mi memoria aquella otra inolvidable de Svetlanov con la Orquesta Nacional de la URSS el año 1988, dentro del III Ciclo de Grandes Orquestas. Impresionante clamor de la sala y pedestre (en el mejor sentido de la palabra) aprobación de los músicos.

El siguiente concierto, de carácter sinfónico-coral, con dos solistas, tres coros y dos orquestas, se dedicó también a la memoria de Alberto Zedda. Y, como en el anterior, el espíritu del músico italiano pareció inspirar a los intérpretes. Al frente, Víctor Pablo Pérez, director honorario de la orquesta que él creó y que dirigió durante veinte años. Preciosa lectura de *Ma mère l'Oye* de Ravel, con texturas delicadísimas y sonoridades casi impalpables —por no decir casi imposibles— de los arcos. *Troula* (Fiesta) es una rapsodia ricamente instrumentada del compositor gallego Juan Durán; incluye paráfrasis de la bella canción *Rosa de Abril* de Andrés Gaos, y de algunos preciosos temas populares galaicos (*Muñeira de Chantada; Arrolín, arrolán*; *O galopín…*). Interpretada por las dos orquestas y los tres coros, obtuvo un gran éxito. Víctor Pablo realizó una hermosa versión del *Requiem* de Fauré, con un perfecto control de los volúmenes y una maravillosa respuesta de orquesta y coros; destacó el timbre aterciopelado de la soprano, Eugenia Boix; más discreto, aunque muy profesional, el barítono, Neal Davies.

Julio Andrade Malde

Temporada del Teatro Real

Insuficiente y fallida

Teatro Real. 20-II-2017. Elena Mendoza, **La ciudad de las mentiras.** Katia Guedes, Laia Falcón, Anne Landa, Anna Spina, Graham Valentine, David Luque, Michael Pflumm, Tobias Dutschke, Guillermo Anzorena. Director musical: **Titus Engel**. Director de escena: **Matthias Rebstock**.

MADRID

En *La ciudad de las mentiras* no se canta (apenas, y siempre fuera de cualquier continuidad). Ahora bien, después de Sciarrino, Lachenmann y los experimentos de seres avispados como Kagel y el último Stockhausen ¿quién se atreve a decir que eso no es ópera? En *La ciudad de las mentiras* apenas hay música, salvo que salvemos como tal (y, la verdad, eso es música) las ingeniosas escenas en que los músicos-actores crean situaciones musicales (pero no dramáticas) ingeniosas, a veces auténticos hallazgos. No acabo de comprender cómo toda una profesora, catedrática de composición, se pliega en el Teatro Real a un proyecto en el que los instrumentos se limitan a poco más que a notas tenidas que subrayan tal o cual acción o situación, bloques sonoros que enmarcan, acogen (es un decir), envuelven, son suelo, son piso.

Prima la confusión. En medio de la confusión, es posible percibir que hay cuatro mujeres que se rebelan no contra la vida, sino contra su realidad (la de ellas y la de la vida). La obra se basa en cuatro relatos de Juan Carlos Onetti, cuya narrativa se centra, desde su novela *La vida breve* (1950), en un lugar llamado Santa María, su ámbito mítico, como Faulkner o Juan Benet, que también tuvieron los suyos. La narrativa de Onetti es lo opuesto a lo lineal; es como una fiera alrededor de la presa hasta que la ataca y la vence: algunos dirían, como una pantera, pero otros sugerirán que como un chacal. Son densos, hermosos, difíciles de leer los relatos y las novelas de Santa María. Es problemático mezclarlos, cuando cada uno de ellos daría para una ópera de la misma duración que *La ciudad de las mentiras*. Pero no es mala idea. No es mala idea teatral. Pero el resultado lírico-dramático deja mucho que desear. Hay mucho trabajo y mucho talento aquí invertidos como para liquidar esta obra con dos palabras. Ya saben: un crítico es un señor que en media hora destruye con palabras vuestro trabajo de tres años. Y sin embargo creo que el resultado es un error. No una estafa, como acostumbra tanta experiencia oculta tras la vanguardia. Un error. Tal vez no se pueda hacer con Onetti y con lírica lo que hizo Altman con Carver y con cine. En cualquier caso, quien llegara al teatro sin conocer estos relatos, estaría totalmente perdido.

Para que la confusión esté garantizada, la megafonía fue parte esencial de la confusión. No hay ceremonia de la confusión, es la confusión involuntaria. Es frustrante no entender lo que dicen los actores en ciertos momentos. Es frustrante que algunos de los momentos que tendrían que ser más fuertes los pronuncie una voz blanda y sin dramatismo que es la de un pianista, no la de un actor: cuando se descubre que la dama que encarga la función teatral sin público está muerta. Por eso algunos han hablado de tedio. Porque si no entiendes lo que está pasando, te aburres.

Hay mucho trabajo y mucho talento aquí invertidos como para liquidar esta obra con dos palabras. Ya saben: un crítico es un señor que en media hora destruye con palabras vuestro trabajo de tres años. Y sin embargo creo que el resultado es un error

Javier del Real

Esta función es producto de un encargo de Gérard Mortier. Una de cuyas características, según alguien allegado a él dijo hace unos años, era la festivalitis. Esto es, programar en una temporada de ópera lo que cabría mejor en el Festival de Otoño, o alguna celebración con pretensiones experimentales. Y, desde luego, por su formato, por lo limitado de su sonoridad (ya que no música; y no es que lo diga este humilde cronista: voluntariamente, no música) no vale para una sala como la del Real; estaría mejor, quién sabe, en el Español, en el María Guerrero, en el Valle-Inclán, en el Matadero, en la Sala Verde del Canal (en la Verde, ni siquiera en la Roja), por referirnos solo a teatros de Madrid, que es donde se ha estrenado. En cualquier caso, da la impresión de que es una obra sin terminar, a pesar de los aplazamientos del estreno.

Llegados a este punto, ¿qué puede uno hacer? ¿Alabar la profesionalidad de Laia Falcón o Titus Engel, soprano y director musical, entre otros nombres que merecen destacarse del reparto? ¿Animar a Matthias Rebstock a que le dé, con Elena Mendoza, una buena vuelta a este espectáculo para conseguir auténtica dimensión teatral, en lugar de ser lo que es ahora, una secuencia de apuntes confusos que dan sensación de esbozo? No estaría de más pedirle a Elena Mendoza que compusiera para esta obra un poco de música, al margen de las ocurrencias e ingeniosidades sonoras que provienen de esa generación que nació hace casi cien años y que se apoderó de todo y que impuso y dejó el peor de los ejemplos. Por favor, señora Mendoza, usted nació cuando esa gente cumplía los cincuenta.

Santiago Martín Bermúdez

Temporada Lírica del Teatro de La Zarzuela

Al son de una copla

Madrid. Teatros del Canal. 3-III-2017. Penella, **La malquerida.** Cristina Faus, César San Martín, Alejandro del Cerro, Sonia de Munck, Gerardo López, Sandra Ferrández, Pedro Bachura, Elena Lombao, Cristina Bernal. Orquesta y Coro Verum. Director musical: **Manuel Coves**. Director de escena: **Emilio López.**

Al año siguiente de ser nombrado miembro de la Real Academia Española, Jacinto Benavente llevaría a las tablas del Teatro de la Princesa de Madrid, el 12 de diciembre de 1913, su drama en tres actos *La malquerida*, una original versión del *Hipólito* de Eurípides emplazada en un pueblo castellano. Benavente situaba la tragedia española a la altura de las más ilustres del mundo, no sólo por el aporte clásico de su teatro —el mito de Fedra invertido—, sino porque era una de sus mejores obras desde el punto de vista de la carpintería escénica. Aunque la obra no se reducía sólo a un alarde de técnica: la ducha habilidad del dramaturgo servía, en este caso, a un conflicto de poderoso aliento, a unos caracteres de permanente fuerza y a una pintura rural objetiva y tensa.

La innegable importancia de su texto dramático llevaría a convertir la obra teatral en un éxito popular y de repertorio, siendo adaptada al cine en 1914 por Ricardo de Baños, que plasmó toda la riqueza del drama rural eliminando los aspectos psicológicos que podían complicar su filme a los ojos de un público que había acogido mal *Misterio de dolor*, una película del mismo año (antes obra teatral de Adriá Gual, estrenada en el Teatro de las Artes de Barcelona en 1904), repleta de innovaciones, en la que es muy probable que Benavente se inspirara para escribir su drama. En 1939, José López Rubio llevaría a cabo una segunda versión cinematográfica, con música de Jesús Guridi. Y en 1949 hubo una tercera versión de *La malquerida,* dirigida por el mítico director mexicano Emilio Fernández "el Indio", con Dolores del Río y Pedro Armendáriz.

El drama rural de origen quedaría —veintidós años más tarde, durante la II República— transfigurado en una intensa zarzuela rural en tres actos —de la que muy poco o nada se conocía—, de cuya música y libreto se encargó el compositor y director Manuel Penella. Su estreno tuvo lugar en la primavera de 1935, en el Teatro Victoria de Barcelona. Recibida por el público con extraordinario éxito, iniciaría una pequeña gira con la misma compañía de su estreno por varias provincias del levante español. Al estallar la guerra civil, Penella se embarcó a Argentina y, posteriormente, a México, donde falleció tres años después y en donde se representaría por última vez. Han sido los Teatros del Canal, en coproducción con el Palau de les Arts de Valencia, los encargados de recuperar y escenificar, en cinco únicas funciones, el reestreno de esta zarzuela, con la colaboración del CEDOA y la edición de sus materiales por el musicólogo Enrique Mejías.

Como ocurre en otras zarzuelas —*El gato montés*, del propio Penella, o *La Dolores*, de Bretón— *La malquerida* es producto de una copla popular, presente en el original de Benavente (sin música) y que Penella utiliza como leitmotiv en los momentos más dramáticos de la obra, sintetizando toda la crudeza del incestuoso drama entre sus tres personajes principales: Raimunda, Esteban y Acacia, tan permanentes porque su rusticidad les permite manifestarse en consonancia con su prístina condición natural, y así se nos muestran íntegramente humanos en sus sentimientos y en su pasiones. Aquí está Acacia, la malquerida, la que de tanto querer, quería creer que odiaba, y con el odio encubría su amor y su deseo.

Como ocurre en otras zarzuelas, La malquerida *es producto de una copla popular, presente en el original de Benavente y que Penella utiliza como leitmotiv en los momentos más dramáticos de la obra*

Jaime Villanueva

A sus catorce números musicales, teatralmente efectivos (sucesión de romanzas, dúos, números de conjunto e instrumentales, no muy extensos), se añade una romanza de barítono de *Curro Gallardo* (1934), del mismo autor. La partitura de corte rural y verista combina partes de intensidad lírica y expresiva con otras más convencionales, pero inspiradas. No supera obras como *El gato montés* (1916) o la exquisita ópera de cámara *Don Gil de Alcalá* (1932), del propio compositor, pero verdad es que merece situarse entre ellas.

La puesta en escena de Emilio López funciona aceptablemente sobre una escenografía de Nathalie Deana y un sencillo y adecuado vestuario de Gabriela Salaverri, que traslada el ambiente castellano a una hacienda mexicana de los años 40, detalle que no descontextualiza la pieza. El elenco de cantantes solventa la obra con cierta relevancia, despuntando Cristina Faus como Raimunda en su dúo con Esteban y en la pucciniana plegaria del segundo acto. *La malquerida* es una obra muy teatral y por ello requiere también mayor esfuerzo actoral. César San Martín (Esteban), Alejandro del Cerro (Norberto) y Sonia de Munck (Acacia), personaje con pocos números relevantes vocalmente, fueron más arbitrarios en este capítulo. Acertada la actuación de Gerardo López (Rufino) y Sandra Fernández (Benita), en su dueto cómico, en el garboso pasacalle del tercer acto o en las coplas coreadas para la tiple cómica. Coro y Orquesta Verum dirigidos por el maestro Manuel Coves realizaron una correcta y voluntariosa lectura de la partitura, recibida con entusiasmo por el público. Renace, con justicia, otra zarzuela para la escena.

Manuel García Franco

Ciclo Voces del Real

Cuatro siglos no es nada

Madrid. Teatro Real. 19-III-2017. **Cecilia Bartoli,** mezzosoprano. **Sergio Ciomei,** piano. *Obras de Caccini, Scarlatti, Caldara, Vivaldi, Haendel, Porpora, Mozart, Rossini, Bellini, Donizetti, Puccini, Tosti, Donaudy, Mario, Gambardella, Curtis, Modugno.*

Javier del Real

Cecilia Bartoli tiene una voz sugestiva, aunque el timbre fue siempre algo opaco y la paleta cromática no muy variada, lo cual no le ha impedido frasear con gusto y gracia, matizando expresivamente cada fonema. Algo sui generis como materia, da la impresión de ser una voz de mezzo coloratura un tanto construida, una flor de estufa. En los pasajes muy veloces, contraviniendo la posición más firme del cuerpo con un frecuente vaivén de hombros —tratadistas como García recomiendan la derechura de espalda y cabeza— la solidez del mecanismo es tan desafiante que al medirse con el virtuosismo más desaforado y salir airosa, más que por una laringe —y es un elogio— la voz parece expelida por una puerta giratoria que hubiese enloquecido.

Más que por una laringe —y es un elogio— la voz de Bartoli parece expelida por una puerta giratoria que hubiese enloquecido

Su propuesta era un apretado resumen de 400 años de canto italiano. *Tu ch´hai le penne* del pionero Caccini fue el pretexto para lucir pureza de línea y trinos, así como *Ottone in villa* de Vivaldi destacó por el dominio del canto silábico. *Parto, ma tu ben mio* —el ultracongelado Mozart de *La clemenza di Tito*— demanda un canto ligado, saber matizar o apianar, y ella cumplió los requisitos, explayándose en *fiati* portentosos, marca del autor, en un aria de Porpora. Por su parte, en el Donizetti de *Amor marinaro* tuvo acentos pizpiretos y alegres, pese a ceder a algún amaneramiento, y si en Rossini se demoró en los tibios gorgeos de *Or che di fiore*, en *La danza* nadie desenfunda tan presto al atacar las notas, ni clava con tanta exactitud su parla veloz. En resumen, una verdadera figura del canto en tiempos de una lírica de toretes afeitados. Buen compañero, Sergio Ciomei, que lo pasó en grande, la secundó sin grandes fulgores pero sí con gracejo suficiente.

Joaquín Martín de Sagarmínaga

Estreno en España de *Le malentendu*

Prospección lírica de la incomunicación

Madrid. Teatros del Canal (Sala Negra). 20-III-2017: Panisello, **Le malentendu.** Kristján Jóhannesson, Gan-ya Ben-gur Akselrod, Anna Davidson, Edna Prochnik, Dieter Kschwendt-Michel. Miembros de la Orquesta del Teatro Real. Director musical: **Walter Kobéra**. Director de escena: **Christoph Zauner.**

No era nada fácil trasladar al papel pautado una obra de teatro del absurdo, una tragedia con tantas posibles lecturas, abierta a múltiples preguntas sobre la existencia, del calibre de *Le malentendu* que Albert Camus escribiera en 1944. Fabián Panisello y su libretista, Juan Lucas, se han atrevido a hacerlo pese a las innúmeras dificultades que el proyecto presentaba. Y han logrado dar forma a una espléndida ópera de cámara que sintetiza hábilmente el texto, lo reduce sin desdoro, manteniendo en él las cuestiones básicas, esenciales y determinantes que marcan la tensión narrativa y la conducen hasta el trágico y desolador final.

Esos temas candentes en la época del estreno y todavía latentes a día de hoy, como la incomunicación, la necesidad de realizar los sueños, la búsqueda de la felicidad, la soledad, el egoísmo, la angustia o los interrogantes sobre el sentido de la vida, subsisten en la hábil adaptación gracias a los concisos diálogos —en el francés original— y a una música potente labrada a partir del empleo de diversas y bien manejadas fuentes sonoras que convocan la presencia de una electrónica atosigante y perfectamente aplicada, que se combina frecuentemente con los timbres de un conjunto de 15 instrumentistas.

Panisello mezcla de manera inteligente, sin que se pierda el hilo de la narración, sobre la pauta de una escritura casi siempre atonal, con frecuentes pasajes turbulentos, agitados, tensos, con exclamaciones horrísonas, con abundante uso de la percusión más variada, un amplia batería de efectos y un lenguaje en el que se alternan los recitativos acompañados, los "parlati", los siseos, los saltos interválicos vocales más inesperados y fulgurantes, con diseños y figuraciones, en los personajes de Martha, la hija y hermana, y Maria, la esposa de Jan, que exprimen las dos voces hasta sus últimas consecuencias. Líneas quebradas y esquinadas, gritos, ascensos vertiginosos al sobreagudo (hasta el Fa 5) que nos recordaron ciertos pasajes de *El gran macabro* de Ligeti, sobre un flujo instrumental que corre en paralelo y nos sitúa ante un muy alto grado de crispación.

Dentro de la muy amplia panoplia de recursos, Panisello abre a veces la puerta a la intimidad, a la expresión más lírica, así en el soliloquio de la madre ante el cuerpo dormido de Jan, en el que el canto se torna melódico. Momento de gran sutileza, discreto, poético, con el timbre del vibráfono arropando a la voz. Otras veces el compositor, buscando acrecer la tensión, opta por el ostinato o la repetición, que aplica, por ejemplo, a poco de empezar, durante el diálogo de Martha y su (en ese momento desconocido) hermano Jan, cuando este solicita una habitación en el hostal que regentan ella y su madre. Las frases "¿Lugar y fecha de nacimiento?" y "Tengo 38 años", de rápida escritura, se nos quedan grabadas en el cerebro. De alabar asimismo la imaginación para colear, orquestar e instrumentar. Empleo muy singular de la voz del saxofón bajo, que tocó muy bien Andrés Gomis.

La representación, muy medida y organizada, discurrió sin aparente fallo, y eso que es compleja dada la gran cantidad de elementos que concurren en ella. No son los menos importantes los visuales. Hay numerosas proyecciones que nos van dando pistas de por dónde circula la tragedia, de cómo se va masticando y anunciando, que nos informan acerca de los personajes y que funcionan también en los estratégicos interludios instrumentales. La escenografía, sencilla y naturalista —una habitación con una cama, mesilla de noche, mesa y sillón, una puerta y un ventanal que es otra fuente de conocimiento, un mostrador de recepción—, contribuye a meternos en el meollo de la trama, que al principio nos trae el recuerdo de *Psicosis* de Hitchcock.

Hemos de alabar la dirección musical de Walter Kobéra, situado, como toda la orquesta, tras el escenario, que condujo el intrincado entramado con mano segura y firme, ayudado por un colega que, frente a la escena, iba dando entrada a las líneas vocales. Dio la sensación de que todo estaba bien engrasado. Como la actuación del internacional reparto, constituido en este caso también por excelentes comediantes. El peso principal se lo lleva el personaje de Martha, de endiablada vocalidad, como ya se ha avanzado. Su intérprete, la soprano ligera Anna Davidson, mostró enorme facilidad para la pirueta, el gorgorito, la exigente coloratura, el salto "di sbalzo". No le fue a la zaga Gan-ya Ben-gur Akselrod, de timbre algo más enjundioso. Algo opaca la mezzosoprano Edna Prochnik, que, aunque en exceso joven para el papel de la madre, evidenció una amplia y mesurada gama de expresiones. Con buen timbre de barítono lírico, Jóhannesson dio prestancia y supo matizar las dudas del hijo pródigo que no se decide a revelar su identidad y facilita así, sin saberlo, su muerte. Demasiado joven para el papel casi mudo de criado, quizá símbolo del un Dios silencioso, Kschwendt-Michel.

Arturo Reverter

Música potente labrada a partir del empleo de diversas y bien manejadas fuentes sonoras que convocan la presencia de una electrónica atosigante y perfectamente aplicada, que se combina frecuentemente con los timbres de un conjunto de 15 instrumentistas

Armin Bardel

TEATRO REAL
200 AÑOS

A. GINASTERA

BOMARZO

ESTRENO EN ESPAÑA

DEL 24 DE ABRIL AL 7 DE MAYO

Dirección musical **David Afkham**
Dirección de escena **Pierre Audi**
Escenografía e iluminación **Urs Schönebaum**
Figurines **Wojciech Dziedzic**

Dramaturgia **Klaus Bertisch**
Diseño de vídeo **Jon Rafman**
Dirección del coro **Andrés Máspero**
Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real

Nueva producción del Teatro Real en coproducción con De Nationale Opera de Ámsterdam.

VIVE LA ÓPERA DESDE 11 €

TAQUILLAS · 902 24 48 48
WWW.TEATRO-REAL.COM

HAZTE AMIGO del Teatro Real
www.amigosdelreal.com

Administraciones Públicas fundadoras

Administración Pública colaboradora

Mecenas principal

Mecenas energético

Patrocinadores

Temporada de la ORSTVE

Noche de estreno

Madrid. Teatro Monumental. 16-II-2017. **Marta Espinós,** piano. Director: **José Luis Temes.** *Obras de María Rodrigo, Codina, Torres y Fernández Blanco*. 23-II-2017. Ditte Höjgaard Andersen, Topi Lehtipuu, David Jerusalem. Director: **Jaime Martín.** Haydn, **La Creación.**

MARÍA RODRIGO

Rodrigo, compositora de la que se conserva muy poca obra, fue alumna de Richard Strauss. De ello da fe, sin más lejos, el primer arabesco que dejan oír sus *Rimas infantiles* en la voz del viento-madera, un jeribeque con el marchamo del maestro, más allá del cual hay que valorar el rigor constructivo y la sabia orquestación de toda la pieza. José Luis Temes, infatigable valedor de nuestra música, es un director claro, preciso e iluminador que con la ayuda de una motivada ORTVE resaltó las virtudes citadas, añadiendo un sostenido vuelo melódico. El Jesús Torres más reciente, con la calidad como sello y sin hacer concesiones, ha encontrado una vertiente más accesible al público sin reducir su expresividad. En cierto modo se trata casi de una tendencia, pues ocurre así con el *Concierto para piano* de De la Cruz o con la obra de Turina que toma su impulso de una fantasía de Mudarra. De nuevo Temes fue el líder ideal, pues va directo al grano, que es mucho —en las *Tres pinturas velazqueñas* no hay asomo de paja—, apoyándose en una orquesta que en muchos momentos vibró con entusiasmo. La segunda, *Cristo crucificado*, es quizá la más bella por sus acentos dramáticos y retumbantes —que están en toda la obra—, el jugoso caldo armónico o la exploración tímbrica del claroscuro. Lo español estalla en la última.

Hacia 1795, mientras componía su oratorio *La Creación*, Haydn tenía un pie situado en la vanguardia (el *Prólogo*, que retrata el caos con disonancias audaces) y otro en la tradición (unas arias de lozana factura y la herencia haendeliana de los mejores coros). Del flautista Martín el director heredó la musicalidad, que aplica en sus elásticos *tempi*, las dinámicas nunca forzadas o la inmediata franqueza del tono, sin olvidar las pinceladas coloristas, como las de la flauta mágica de María Antonia. El coro firmó un gran día, por ductilidad tímbrica, sin ese desbordamiento con que a veces satura.

Joaquín Martín de Sagarmínaga

Temporada de la ORCAM

Buen Vivaldi y buen Chapí

Madrid. Auditorio Nacional. 21-II-2017. Iván Rodríguez, clave. Pablo Zapico, tiorba. Director: **Enrico Onofri.** *Obras de Vivaldi*. 28-II-2017. Luis Piedrahíta, narrador. Director: **Víctor Pablo Pérez.** *Obras de Chapí.*

La oferta de un programa de ciclo con un todo Vivaldi puede aparentar, de entrada, alguna violencia. Pero es desechada rápidamente ante la idoneidad de lo escuchado con la comprobación de cómo la Orquesta de la Comunidad, reducida a treinta músicos, se ceñía a esa estética, comandada por Onofri en esa misión desdoblada de solista-director. Comprobábamos, al tiempo, la variedad de la música del *prete rosso*, lejos de la afamada —y peregrina— observación de que escribió ene veces el mismo concierto. Desde el comienzo, con el *Concierto para cuerdas y bajo continuo en Sol mayor, "Il coro delle muse"*, se pudo apreciar la transparencia y ese juego vivaldiano entre el forte-piano buscado en el ripieno. El programa se equilibraba entre tres conciertos para cuerda y bajo continuo y otros tres para violín y cuerdas *y* así se cumplimentó bajo el mando del italiano, cimbreante y enérgico, muy buen conocedor de estas músicas.

Al mencionado concierto sucedió el *Concierto para violín y cuerdas op. 3 nº 9*, en el que ya pudo lucirse Onofri en su cometido solista. En el *Concierto para cuerdas y bajo continuo en Re menor, "Madrigalesco"*, la diversidad en el estilo vivaldiano es muy evidente y especialmente remarcable a lo largo del primer movimiento. Su apetito polifónico y la estructura en cuatro movimientos le hacían diferir del resto del programa. Para la segunda parte se reservaba el *Concierto para violín y cuerdas en La mayor RV 335, "El cucú"*. Se contó con el concurso de tiorba y clave, y es de recibo resaltar la contribución impecable de la Orquesta de la Comunidad, no habituada precisamente a los caminos barrocos.

Para el segundo de los conciertos reseñados, se contó con un programa inusual, florido y jocundo, que ya se había hecho recientemente, pero que en esta ocasión, con motivo del Carnaval, se repitió en "De Chueca a Malasaña", que englobaba en la primera parte distintos fragmentos de zarzuela firmados por Federico Chapí, y en la segunda aglutinaba sabrosos arreglos de Hope en lo musical y de Argüelles en lo coral sobre músicas pop de los años 70 y 80 de la pasada centuria.

¿Qué decir de Chapí? Su casticismo en estas músicas y su empuje son contagiosos, tanto en los fragmentos dados de *La Gran Vía* como en los de *Agua, azucarillos y aguardiente,* a los que seguían las seguidillas de *El chaleco blanco* y los preludios de *El Bateo* y *El año pasado por agua*. El programa fue conducido con gran amenidad por Luis Piedrahíta, en ese su inteligente discurso asomado siempre a la cuchufleta. Feliz hilván de tan felices músicas.

José Antonio García y García

Juventudes Musicales

Visiones de la Arcadia

Madrid. Auditorio Nacional. 7-III-2017. **Anne-Sophie Mutter,** violín. **Pablo Ferrández,** violonchelo. Orquesta Filarmónica de Londres. Director: **Vladimir Jurowski.** *Obras de Beethoven y Brahms*.

El mayor interés de la velada fue el modo en que la espléndida Filarmónica de Londres y su elegante titular Vladimir Jurowski recrearon la famosa Sinfonía "*Pastoral*" beethoveniana, una de sus escasas piezas risueña y feliz casi de cabo a rabo. Hay que decir que, desde el comienzo y sin asomo de rutina, Jurowski la abrillantó con unitaria concepción, tan llena de vasos comunicantes entre los cinco movimientos que pareció trazada a buril de puro bruñida y cincelada. Grandes líneas, pues, pulidas hasta extremos, e impoluta planificación, y cuando fue propicio incluyó delicados susurros en *sotto voce*. El lento, llevado casi a la velocidad de un Allegro, tal vez pudo haber sido algo más plácido, pero el gran trabajo tímbrico compensó con creces esta apreciación siempre tan subjetiva. Y en fin, la tormenta, el único momento de zozobra pasajera tras el cual damos gracias a la salida del sol y amén, sirvió para evidenciar la fiereza que Jurowski es capaz de imprimir también a esta maravillosa música cuando el alemán así lo demanda.

El director empeñó parte de sus talentos en la concertación —de la que estuvo muy pendiente— entre ambos solistas durante el macizo y vitaminado *Doble concierto* de Brahms, mientras lo iba sazonando con bellas y oscuras coloraciones. La razón es que, dentro de una alta calificación, los dos solistas tienen un valor desigual. El prometedor Ferrández es dueño de unos ataques plenos, que se oyen sin problema desde la fila delantera del segundo anfiteatro, pero de calidad a veces algo bronca y gruñona, a lo cual hay que añadir, eso sí, una franja grave con madera de indudable atractivo. Mas la cuestión es que Mutter toca el violín desde alturas excelsas, casi empíreas, y desde esas latitudes que no figuran en el mapa deja caer doblones de oro entre los parroquianos. Ya es un honor no torcer el rumbo cuando el tirón arrea, pues a todo un gran violista como Yuri Bashmet le costaba mantener el tipo cuando Mutter, en obra de alguna semejanza como el concierto mozartiano para violín y viola, soltaba amarras justamente en Juventudes.

Monika Höfler

Joaquín Martín de Sagarmínaga

XXII Ciclo de Grandes Intérpretes

Entusiasmo sin límites

Madrid. Auditorio Nacional. 16-III-2017. XXII. Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela. Orfeó Catalá. Cor de cambra del Palau de la Música Catalana. Julianna Di Giacomo, Tamara Mumford, Joshua Guerrero, Soloman Howard. Director: **Gustavo Dudamel.** Beethoven, **Sinfonía nº 9.**

Hace unos años pude compartir una cena con Benjamin Zander, titular de la Boston Philharmonic Orchestra. Fue rotundo sobre Dudamel: es el mayor talento que he encontrado jamás. Tras haberle escuchado cosas espléndidas y otras perfectamente olvidables, y pese a tanto elogio desbordado, afrontaba con cierto escepticismo su enfrentamiento madrileño con ese miura que es la *Novena* del gran sordo. Lo hizo con sus huestes venezolanas en el Auditorio, en una velada en la que abundaron las celebridades que nunca están (Zapatero, supongo que por su estrecha relación con Maduro). Plantilla masiva, completamente alejada de lo históricamente informado, creo que un punto excesiva (ocho contrabajos, para que se hagan una idea), en una orquesta entregada con entusiasmo desbordante y prestación notable en general, algo menos en las trompas y en algún momento aislado por otros instrumentos (así la dubitativa entrada del trombón justo antes del *Seid umschlungen* en el movimiento final).

Sobresaliente para los coros catalanes, empastados y matizando con atención a las indicaciones del maestro de Barquisimeto. Cumplidor el cuarteto solista, con especial mención para el bajo Howard, de presencia y voz imponentes, aunque su articulación hubiera podido ser más precisa, y el tenor Guerrero, que salvó su comprometido solo pese al tempo notoriamente vivo imprimido por la batuta. ¿Y Dudamel? Pues el resumen bien podría ser: en líneas generales resultado muy notable, hasta sobresaliente en muchos aspectos, a la cabeza de los que se encuentra el clima de jubilosa exaltación del final, muy conseguido. Lució también el Scherzo, que tuvo brío y tensión rítmica, acertada acentuación y tensión. La tuvo más aislada el primer movimiento, en el que el discurso pareció más espeso, pero en el que dibujó con acierto bastantes momentos del desarrollo (en el que sonaron espléndidos los segundos violines) y la recreación del clímax. El Adagio molto e cantabile hubiera llenado mucho más con un tempo más amplio y sobre todo con más respiración en las frases (algo de lo que adoleció en otros momentos; Jansons demostró no hace mucho que se puede conseguir mejor atmósfera con un tempo relativamente vivo, en su registro en vivo de esta obra con la espléndida orquesta de la radio bávara).

Éxito apoteósico, prolongado porque la audiencia esperaba alguna salida de Dudamel en solitario, que no se produjo, para un concierto en general muy notable, que confirma las virtudes de orquesta y director. Ambos harán bien, no obstante, en mantener los pies en la tierra. Han logrado mucho, sin duda, pero tan cierto es eso como que les queda, a ambos, mucho camino por recorrer, más allá de los fastos del marketing y de los elogios desmedidos y acogidas enfervorecidas que en más de una ocasión tienen raíces extramusicales. Ustedes me entienden.

Rafael Ortega Basagoiti

XXIII Ciclo de Lied

El exigente Matthias Goerne

Madrid. Teatro de La Zarzuela. 27-II-2017. **Matthias Goerne**, barítono. **Alexander Schmalcz**, piano. *Obras de Schumann, Wolf y Eisler.*

Marco Borggreve

Un arduo y sombrío programa organizó Goerne para una de sus habituales visitas a Madrid. Un hilo sutil y firme enlazó a los tres músicos inscriptos: el expresionismo germánico. En efecto, el tardío Schumann explora lo expresionista del romanticismo, que madurará en Wolf y resonará en el exilio californiano de Eisler, sobre textos de Brecht mechados con una evocación schumanniana con versos de Eichendorff y un par de curiosas traducciones de Blas Pascal en alemán e inglés.

El exilio sea, tal vez, una matización también común a estas obras. Un romántico es siempre un exilado de esa patria perdida, acaso ideal, que vuelve peregrina y extranjera la vida humana. En Wolf, los lamentos del arpista en la novela de Goethe también son quejas de extrañeza. Y Eisler, judío y comunista arrinconado junto a las colinas de Hollywood en tiempos de la persecución nazi, es un exilado en toda regla.

El cantante lució nuevamente sus altas cualidades. Una voz amplia y oscura, de tenue vibrato, cavernosa cuando cuadra, con súbitas iluminaciones hacia el agudo, capaz de un dominio de volúmenes que va del susurro íntimo hasta la patética y desgarrada proclamación de la indignación, el sarcasmo o el dolor. Cuidadosa dicción y señorío del matiz completan el arte de Goerne, que resulta elocuente hasta en su resoplada respiración y en la tensión de sus silencios.

Semejante menú demanda un pianista a la altura y Schmalcz lo fue en toda cabalidad. Schumann tiene un discurso pianístico que deambula por su cuenta, climatiza al empezar y suele alejarse con un posludio que se lleva la voz hacia una imponderable lejanía. Wolf es atmosférico y construye un ambiente que sostiene y exige a la voz del cantante. Eisler propone un discurso paralelo, un comentario retenido o un franco contrapunto. Todo supo hacerlo el piano, en diálogo solidario con el canto vocal.

Blas Matamoro

Imaginativo programa

Mágico sonido de Kremer

Auditorio Víctor Villegas. 20-III-2017. **Gidon Kremer,** violín. Kremerata Báltica.
Obras de Arvo Pärt, Philip Glass, Alexander Raskatov y Piazzolla-Desyatnikov.

Kasskara

MURCIA

Gidon Kremer inició su actuación con la *Passacaglia para violín y cuerdas* de Arvo Pärt, que sirvió para exponer el ambiente estético por el que iba a transcurrir la velada. Desde los primeros compases se pudo percibir la extraordinaria calidad de sonido de la Kremerata Báltica, que cumple su vigésimo aniversario y está integrada por unos instrumentistas muy seleccionados por su contrastada musicalidad y virtuosismo. Kremer estimuló estas cualidades de la formación desde su místico discurso repetitivo que da a esta obra un carácter de misteriosa ensoñación. Seguidamente se interpretó la obra que más controvertido impacto podía producir en el oyente: *The American Four Seasons (Concierto para violín y orquesta nº 2)* de Philip Glass, uno de los *enfants terribles* del minimalismo norteamericano junto a John Adams y Seteve Reich. Cada una de las estaciones estuvo acompañada por la proyección de un vídeo que implementaba la percepción del oyente. Tal intención funcionó con enorme eficacia en el caso del lituano Rimas Sakalauskas en el segundo movimiento y del artista digital danés Pingo van der Brinkloev en el tercero. Los efectos de tal fusión expresiva alcanzaron su plenitud en el cuarto tiempo con la ayuda de las imágenes de Jonas Mekas, un verdadero mago del cine experimental americano, quedando un dinámico fundido con el subyugante repetitivo discurso musical. La Kremerata Báltica liderada por su concertino, el lituano Dzeraldas Bidva, reanudó el concierto con una impactante interpretación de *The Season's Digest* del compositor ruso Alexander Raskatov, en las que el piano preparado fue un destacado contraste ante el colorido espléndido de la cuerda y la destilada transparencia de la percusión, que reinterpretaban cada una de las visones transformadas que el autor ha realizado sobre las conocidas pequeñas piezas para piano, *Las estaciones*, de Piotr I. Chaikovski. La actuación terminó con la obra más esperada, la versión para violín y orquesta que de las *Cuatro Estacioners Porteñas* de Piazzolla realizó el compositor ruso Leonid Desyatnikov en 1999. Kremer desplegó todo su arte en esta adaptación haciendo que la orquesta respondiera con exactitud asombrosa en los *pizzicati* como demostración suprema de un sentido rítmico y conjunción de difícil parangón.

José Antonio Cantón

Festival Pórtico do Paraíso

Un gran escaparate para una gran música

Iglesia Santa María Madre. 10-III-2017. Accademia del Piacere. Director: **Fahmi Alquai**. *Obras de Marais, Forqueray y Rameau.* **Esgos. Iglesia de San Pedro de Rocas.** 11-III-2017. **Brigitte Lesne**, canto y rota. *Canciones del Ars Antiqua.*

ORENSE

Se llama Pórtico do Paraíso y se celebra en marzo de cada año en Orense desde 2008. Predomina la música antigua, aunque haya también otras propuestas. Toma su nombre del pórtico de la catedral de San Martín, bello conjunto escultórico del siglo XIII debido a discípulos del Maestro Mateo, autor del Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago. En una región con poca oferta musical, el festival sitúa al sur de Galicia en la ruta de otras importantes citas europeas. Como algunas de estas, se relaciona música y patrimonio arquitectónico, organizándose cada concierto en algún edificio significativo de la ciudad o de la comarca.

Asistimos a dos de los que figuraban en el cartel: el de Accademia del Piacere y el de Brigitte Lesne. El primero, bajo la dirección del virtuoso violagambista Fahmi Alqhai, se presentó en forma de trío de violas y clave, con un repertorio íntegramente francés de dos figuras contrapuestas: el "ángel" Marin Marais y el "diablo" Antoine Forqueray, finalmente reconciliados por Jean-Philippe Rameau. O sea: la viola da gamba en su máximo esplendor de virtuosismo y expresividad entre el idioma autóctono francés y las influencias italianas. Se incluyeron piezas procedentes de los *Libros II* al *V* de Marais, entre ellas, la insólita *Suite d'un gôut étranger'* (*Libro IV*), y cinco más de Forqueray (por ejemplo, *La Portugaise*). Y, además, *Les Sauvages*, de Rameau. Alqhai, por sus capacidades artísticas, es un intérprete ideal para esta música, que nos transporta a los espacios palaciegos de los reyes Luises de Francia. En cada una de ellas, el brillo virtuosístico tiene su propio rincón, debidamente marcado por los intérpretes.

Al día siguiente, en Esgos, en la iglesia de San Pedro de Rocas (monasterio que se remonta al siglo VI, cuya joya es un altar escavado en la roca), fue el turno de Brigitte Lesne, una de las mayores figuras de la música medieval, quien cantó y se acompañó de una rota (una especie de arpa-salterio), con las correspondientes percusiones, acometió varias canciones del *Ars Antiqua,* desde la tradición provenzal hasta la galaico-portuguesa, pasando por la sefardí (con la mujer como protagonista y, en algunas de ellas, como autora). Lesne es sabia en este repertorio, gracias a un estudiada pronunciación de la lengua occitana y de la galaico-portuguesa, algo que quedó plasmado con su voz, llana y fina, acentuada con el íntimo sonido del arpa en las canciones de amor o en el inicial canto a la Virgen (en latín) y endurecidas con el pandero en las dos canciones sefardíes.

Bernardo Mariano

Ciclo Beethoven

Gran solista e impresentable cuarteto

Palau de la Música. 25-II-2017. **Khatia Buniatishvili,** piano. Ruth Ziesak, Aurhelia Varak, Attilio Glaser, Daniel Kotlinski. Orquesta de Valencia. Coro de la Generalitat Valenciana. Director: **Yaron Traub.**
Beethoven: **Concierto para piano y orquesta nº 1** y **Sinfonía nº 9.**

VALENCIA

Concluyó con notabilidad el Ciclo Beethoven promovido por el Palau de la Música y protagonizado por la Orquesta de Valencia y su aún titular, el israelí Yaron Traub. Y lo hizo con dos composiciones tan alejadas entre sí como el incipiente y aún mozartiano *Primer concierto para piano* y la futurista *Novena sinfonía*. Las interpretaciones de ambas obras quedaron marcadas por las muy disímiles colaboraciones solistas: si el *Primer concierto* contó con la solvencia de primer orden de la georgiana Khatia Buniatishvili, la *Novena* se desmoronó por la participación de un cuarteto vocal a todas luces impresentable.

KHATIA BUNIATISHVILI
Julia Wesely

A pesar de desatarse en el rondó final con unas velocidades y fortísimos más propios de Rachmaninov o Prokofiev que del Beethoven que aún mira a Mozart, la Buniatishvili cuajó en los dos primeros tiempos uno de los momentos más elevados del ciclo con un pianismo estilizado, contenido y cargado de mesura y equilibrio. Pero, ya fuera de programa, y ante el entusiasmo generalizado del público, volvió a las andadas y al vértigo con el casi irreconocible fragmento final de un circense arreglo de la *Segunda rapsodia húngara* de Liszt. En la *Novena* destacó el buen tono general de la Orquesta de Valencia y el trabajo de Traub, cuyo dominio y solvencia han marcado el nivel de todo el ciclo. El emotivo Adagio no rozó el cielo, pero se trató de una versión dicha con criterio y atención a los detalles. A destacar el cuidadosamente dicho inicio del cuarto movimiento, engrandecido por la sobresaliente participación del Coro de la Generalitat en la *Oda a la Alegría*. Pero todo quedó en agua de borrajas por el impresentable cuarteto vocal, en el que destacó muy negativamente el bajo polaco Daniel Kotlinski, una voz y un cantante absolutamente fuera de recibo. El tenor alemán Attilio Glaser se mostró incapaz de abordar siquiera decentemente su exigente papel. Contagiada por tan insolventes compañeros, Ruth Ziesak apenas alcanzó la mera discreción. ¡Lastima!

Justo Romero

Temporada de la Orquesta de Valencia

Koopman y la 'tercera vía'

Valencia. Palau de la Música. 10-II-2017. Anabel García del Castillo y Esther Vidal, violín. Orquesta de Valencia. Director: **Ton Koopman.** *Obras de Bach y Haendel.*

Resulta siempre problemático para cualquier orquesta sinfónica adentrarse en el universo barroco. Muy especialmente tras la revolución historicista que en el último tercio del siglo XX dio al traste con las viejas y romantizadas visiones de los grandes maestros del siglo XX. Apenas un nutrido grupo de jóvenes iluminados especializados en el Barroco y sus aledaños introdujeron y establecieron entonces criterios novedosos que reivindicaban la supuesta sonoridad original y convirtieron en obsoletas las consagradas versiones de maestros como Furtwängler, Klemperer, Böhm o el mismísimo Karajan.

Ton Koopman (1944), uno de los protagonistas de este movimiento revisionista, ha debutado al frente de una formación tan sinfónica como la Orquesta de Valencia. Y lo ha hecho con un programa que aunaba músicas de Bach y Haendel. El animoso maestro holandés, que colabora frecuentemente con conjuntos de instrumentos modernos y no es precisamente paradigma de elegancia gestual, planteó desde su perspectiva historicista versiones, que por articulación, dinámicas, fraseo y tempi resultan alejadas del día a día de la orquesta moderna.

La desnudez barroca e historicista deja asomar inevitablemente los puntos flacos. Pero la profesionalidad y disposición de los profesores valencianos, así como el saber hacer de Koopman lograron salir airosos del reto y que el resultado no naufragara. Se produjeron, sí, estridencias, excesos dinámicos, desajustes y notorios deslices instrumentales (particularmente en las arriesgadas trompetas y trompas), y las versiones, en general, tuvieron algo de brocha gorda.

Todo —lo bueno y lo malo— asomó con nitidez ya en los primeros compases de la *Tercera suite para orquesta* de Bach que abrió el programa. Entendida por Koopman con la vivacidad, pulso y claridad que distinguen sus interpretaciones, lo que no impidió que se sucedieran estridencias y excesos que devaluaron el interés de la versión.

Como solistas del programa actuaron dos veteranas violinistas de la propia formación valenciana: la concertino Anabel García del Castillo y Esther Vidal. Una y otra dejaron constancia de su categoría artística e instrumental en una crecida y vivificada versión del *Concierto para dos violines* de Bach, en la que tuvieron la habilidad y flexibilidad necesarias para conciliar sus maneras interpretativas con los particulares modos y conceptos de Koopman.

El programa concluyó y se completó con la festiva y oportuna *Música para los reales fuegos artificiales* de Haendel, obra que en pocos lugares encuentra tanto sentido como en la Valencia que por esos días ya olía y sonaba a Fallas.

Justo Romero

Temporada de la OSCyL

Sinfonías trágicas

Auditorio Miguel Delibes. 24-II-2017. Magdalena Anna Hofmann, Thomas Oliemans. Director: **Gordan Nikolic**. *Obras de Falla y Shostakovich*. 11-III-2017. Director: **Andrew Gurlay.** Mahler, **Sinfonía nº 10.**

Johan Persson

VALLADOLID Tras los magníficos conciertos dirigidos por Josep Pons y Elihau Inbal, las líneas de programación de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León se van perfilando. Atención especial al gran repertorio romántico, postromántico y del siglo XX (Stravinski, Bartók, Bruckner) y estreno de obras poco frecuentadas con grandes solistas (bandoneón, oboe). Estos dos conciertos siguen esa vertiente: dos grandes sinfonías mortuorias y una novedad.

Gordan Nikolic fue concertino y director desde el atril en el primer programa. José Luis López Antón tomó la batuta en la obra de Falla *El corregidor y la molinera*, antecedente de *El sombrero de tres picos*, una curiosidad digna de conocerse. La versión coreográfica de Aída Gómez no fue muy afortunada a pesar de la buena actuación de la bailarina Míriam Mendoza. Otra cosa fue la versión de la *Sinfonía nº 14* de Shostakovich con esos poemas de Lorca, Apollinaire y Rilke que ofrecen un abanico de la muerte profundo y denso para orquesta de cuerda reducida y percusión. Los dos cantantes entraron en la raíz de la composición con capacidad técnica y expresiva y Nikolic sacó el máximo partido del conjunto.

Dura prueba para la orquesta la *Sinfonía nº 10* de Mahler, estética y técnicamente de gran dificultad, aunque superada con éxito. Obra desolada desde la certidumbre de la muerte próxima. Cooke es autor de la versión completa, muy acertada. La nueva tonalidad, la estructura tan diferente con esos dos scherzos, la renuncia a toda facilidad melódica son sus características esenciales. Gourlay la clarificó, sobre todo en esas rupturas forte-piano, esas transiciones complejas. Cuida mucho la cuerda con esa estética gestual de los brazos en círculos. Dio unidad al portentoso adagio inicial, distinguió el carácter de los tres tiempos centrales y confirió una gran emoción al final, suspendiendo el conclusivo sonido para dar paso al silencio, seguido religiosamente por el público. Solistas como Andre Cebrián, en su bello y difícil cometido, el equipo de trompas a la altura de siempre, el concertino Juraj Cizmarovic y todos los componentes del conjunto dieron una gran tarde de música. Este Mahler final, muerto tan prematuramente en un momento decisivo, nos legó con esta *Sinfonía nº 10* una mirada exacta sobre el futuro.

Fernando Herrero

ACTUALIDAD
INTERNACIONAL

Protagonistas en *Lulu* y en *Andrea Chénier*

Antológica Hannigan, ambivalente Kaufmann

Staatsoper-Hamburg. 15-II-2017. Berg, **Lulu.** Barbara Hannigan, Anne Sofie von Otter, Matthias Klink, Jochen Schmeckenbecher. Director musical: **Kent Nagano.** Director de escena: **Christoph Marthaler.**
Bayerische Staatsoper. 12-III-2017. Giordano, **Andrea Chénier.** Jonas Kaufmann, Luca Salsi, Anja Harteros, J'Nai Bridges, Doris Soffel. Director musical: **Omer Meir Wellber.** Director de escena: **Philipp Stölz.**

HAMBURGO / MÚNICH

Grandes intérpretes pueden salvar una función. Así ocurrió en Hamburgo con la *Lulu* dirigida por Kent Nagano. La protagonista Barbara Hannigan estuvo memorable, un auténtico evento escénico en toda regla. Realzó la puesta de Christoph Marthaler que, en plan camerístico, pierde todo efecto y traiciona el fundamento de la obra. La idea del director no era de raíz mala, pues intentó que Lulú, gracias a un desempeño minimalista, no fuera una vampiresa sino una inepta. Nada nuevo, pues ya Dimitri Tcherniakov lo entendió entendió así en 2015, en Múnich, cuando presentó a Lulú como una deficiente mental. Con movimientos de marioneta y en ocasiones de sonámbula, vacilando entre los poderes masculinos, parece entendible.

La escenografía de Anna Viebrock obliga a Lulú a moverse como en un teatro en miniatura, con forma de palacete burgués. Hannigan la dota de una increíble vivacidad, a pesar de que Nagano dirigió el primer acto con irritante indiferencia y reticencia. Lo más notable de la función fue que se oyó el final orquestado por Friedrich Cerha, al cual se añade el otro final, tomado del concierto para violín que Marthaler, incomprensiblemente, no escenificó.

Por otro lado, en la Ópera Estatal de Baviera se produjo el retorno de Jonas Kaufmann con *Andrea Chénier,* tras su larga inactividad a causa de un hematoma en las cuerdas vocales. Su interpretación fue ambivalente. Comparada con la que hizo en Londres en 2015, su voz se oyó inhabitualmente inhibida, mate, sin brillo y quebradiza en los apianados.

Como Magdalena, Anja Harteros resultó audible y de aceptable sensibilidad. Bien Luca Salsi como Gérard, aunque no siempre estuvo en sintonía con la complejidad orquestal, que tuvo que afrontar danzas cortesanas, cantos revolucionarios y diversas situaciones psicológicas propias del verismo. Philipp Stözl puso en escena una estructura compartimentada que permitió desarrollar la acción en distintos espacios y volúmenes. Esta sección de la escena obligó a los actores a estrechar sus movimientos, con lo que la presencia de Harteros y Kaufmann perdió relevancia.

Monika Rittershaus

Barbara Hannigan, Anne Sofie von Otter y Jochen Schmeckenbecher en *Lulu*.

Wilfried Hösl

Anja Harteros y Jonas Kaufmann en *Andrea Chenier*.

Marco Frei

Poco en la escena, mucho en la música

Caballo de Ikea

Frankfurter Oper. 3-III- 2017. Berlioz, **Les Troyens.** Bryan Register, Claudia Mahnke, Tanja Ariane Baumgartner, Julia Nagyova, Gordon Bintner, Alfred Reiter, Martin Mitterrutzner, Elizabeth Reiter, Michael Porter, Daniel Miroslaw, Thomas Faulkner, Tilman Michael. Director musical: **John Nelson.** Director de escena: **Eva-Maria Höckmayr.**

FRÁNCFORT

Nadie escucha las advertencias, profecías y visiones de Casandra, que nos llegan a través de los siglos. Tampoco los lamentos de Dido, el mito del amor ardiente y la muerte. Solo los albergan la poesía y la música. Son dos heroínas que pudieron reunir a Eneas, que nunca supo de su vínculo. Ambas conocieron el mensaje de los dioses: Roma. *Les Troyens* es una obra fogosa que posee todos los virtuosismos de la instrumentación. La infecta el virus de Virgilio y exige una logística enorme, una colosal orquesta y un grandioso coro, un ballet que amenice la acción y un elenco de cantantes de fuerte carácter. Y su duración es igualmente enorme: cinco horas. La versión de Eva Maria Höckmayr arriesga al aligerar la estructura del mamut escénico y sonoro. Solo incluye algunos fragmentos. Con ello se pierde la noción del relato, primando lo estático de una acción que ocurre en el vacío. La inspiración está asimismo ausente.

Barbara Aumüller

Tanja Ariane Baumgartner como Cassandra.

La orquesta fue dirigida por John Nelson, experto en Berlioz, especulando con las coloridas y sutiles voces de la fabulosa formación de la Ópera y el Museo de Fráncfort, inclinando la obra hacia los solos instrumentales y lo camerístico, y eliminando toda tensión. Tanja Ariane Baumgartner hizo una Casandra fría y medida, y la llevó al límite de su expresión. La acompañó una proyección de vídeo con imágenes del personaje. Parecía una diosa en medio de un palacio de columnas de madera, un hotel de lujo diseñado por Jens Kilian. Los marineros, con bermudas ocres y fangosas, daban su nota gamberra. No había héroes y el caballo de Troya parecía comprado en Ikea. Eneas fue un estilizado pero débil Bryan Register. Claudia Mahnke dio a su reina cartaginesa el volumen y el sentimiento de una valquiria. En fin, poca cosa en la escena, altura en la música.

Barbara Roeder

Estreno de *Edward II*, de Scartazzini

Una figura de culto gay

Deutsche Oper. 19-II-2017. Scartazzini, **Edward II.** Michael Nagy, Agneta Eichenholz, Ladislav Elgr, Andrew Harris, Burkhard Ulrich, James Kryshak, Jarrett Ott. Director musical: **Thomas Sondergard.** Director de escena: **Christof Loy.**

BERLÍN

Andrea Lorenzo Scarazzini (1971) ha tomado para su ópera *Eduardo II* a un monarca inglés del siglo XIII que se casó con Isabelle, una princesa de Francia, con la que tuvo varios hijos, a la vez que mantenía una relación homosexual con su compañero de juegos y favorito, Piers de Gaveston. El libreto es de Thomas Jonigk, con quien ya compuso *El arenero*. El resultado mezcla verdades vitales, reflexiones filosóficas y chatas vulgaridades. El director de escena Cristof Loy, si cabe decirlo, todo lo ha hecho en estilo gay. Hay demasiada carne a la vista, demasiados elementos de travestismo, demasiados accesorios de cámara oscura como cuero, laca y metal en el vestuario de Klaus Bruns. Dos figuras cómicas se convierten durante toda la función en consejeros, soldados, curas, guardias, guías turísticos y mariquitas barbudas. Markus Brück y Gideon Poppe se resisten con artística profesionalidad a tales excesos. A veces su canto es apenas un refunfuño por lo atronador de la orquesta. Lo mismo le pasa a Burckhardt Ulrich y a Jarrett Ott que, vestido de plateado y con su carcaj angelical, se lleva al rey al más allá.

Annette Kurz propuso una escenografía de aire sacral y litúrgico por donde pasan pesadillas, sangre, torturas sexuales y crímenes. Michael Nagy hizo un protagonista psicopático y sonoro. Ladislav Egrl fue un Gaveston elegante y dueño de sus medios tenoriles. Agneta Eichenholz estuvo radiante. Y Andrew Harris, competente. Thomas Sondergard condujo la orquesta alternando el batifondo con momentos de grandeza y de lirismo.

Bernd Hoppe

Monika Rittershaus

Michael Nagy en *Edward II* de Andrea Lorenzo Scartazzini.

Apertura de la temporada lírica 2017

Opulencia visual y sonora

Teatro Colón. 14-III-2017. Cilea, **Adriana Lecouvreur.** Virginia Tola, Leonardo Caimi, Alessandro Corbelli, Nadia Krasteva, Fernando Radó, Sergio Spina. Director musical **Mario Perusso.** Director de escena: **Aníbal Lápiz.**

BUENOS AIRES

Si a priori el mayor atractivo de este título era el debut escénico de Ángela Gheorghiu —que consumó otro de sus habituales desplantes y se dedicó a vacacionar en esta ciudad a expensas del erario público—, a la postre el resultado se sustentó primordialmente en el esplendor de la puesta y una batuta muy inspirada. Aníbal Lápiz aprovechó con agudeza la fastuosa escenografía de Prego y la coherente iluminación de Rubén Conde; en su primer trabajo en solitario como director de escena respetó tiempo y espacio, movió a los intérpretes con ingenio e hizo claro e inteligible el endeble libreto en una labor altamente ponderable. A destacar el bello efecto de encender con suavidad las luces de la sala convirtiendo todo en un inmenso escenario durante el delirio final de Adriana sintiéndose Melpómene.

Perusso logró plasmar una superlativa versión musical; con un temperamento muy afín a este lenguaje, fraseó con elocuencia, consiguió hondura expresiva y recreó con destreza la abigarrada paleta cromática de Cilea. La Orquesta Estable lo secundó de forma eficaz. Correcto el coro en su breve participación y no particularmente atrayentes las evoluciones de los danzarines en el insustancial ballet del tercer acto.

Angela Gheorghiu consumó otro de sus habituales desplantes y se dedicó a vacacionar en Buenos Aires a expensas del erario público

El elenco tuvo buen nivel pero no alcanzó a deslumbrar. Tres artistas eran nuevos aquí: destacó la búlgara Krasteva, que lució grandes medios vocales, temperamento y presencia. Caimi, de bello timbre y adecuado *squillo,* mostró escasa sutileza; su tarea creció con el avance de la obra mientras Corbelli compensó con veteranía escénica, sensibilidad y refinamiento una voz ya no tan lozana. Muy bien escogidos los elementos locales, sobresaliendo Radó (excelente) y Spina. Virginia Tola aportó calidez vocal, buena línea de canto y musicalidad al papel protagónico, que encaraba por vez primera; en una labor muy encomiable, se echó en falta mayor caudal sonoro y un punto más de arrogancia en su composición de la diva.

Carlos Singer

Visión política de Simon Boccanegra

Verdi en *House of Cards*

Vlaamse Opera. 21-II-2017. Verdi, **Simon Boccanegra.** Nicola Alaimo, Myrto Papatanasiu, Liang Li, Najmiddin Mavlyanov, Gezim Myshketa, Evgeny Solodovnikov. Director musical: **Alexander Joel.** Director de escena: **David Hermann.**

AMBERES

La Vlaamse Opera considera *Simon Boccanegra* de Verdi esencialmente como una obra política, llegando incluso a compararla con la serie de televisión *House of Cards*. El director de escena alemán David Hermann potencia este dato "mejorando" a Verdi, reorganizando algunas escenas, cortando el enfrentamiento final entre Paolo y Fiesco y cambiando el final de la ópera: Boccanegra se aleja caminando junto al espíritu de su amada Maria mientras Gabriele Adorno comienza su primera jornada en el poder. Más aún, Hermann ve a Boccanegra como una especie de reconciliadora figura de Cristo y finaliza la escena de la Sala Consistorial con una reconstrucción de la *Última cena* de Leonardo, con Adorno como un extraviado soldado romano y Amelia apareciendo como la Santa Virgen. La acción tiene lugar en un decorado giratorio de Christoph Hetzer formado por altas paredes y robustas columnas, un entorno claustrofóbico en el que Amelia parece una prisionera y donde cualquier indicación del mar, tan importante para Boccanegra y para Verdi, está por completo omitida. El vestuario, también de Hetzer, combina diferentes periodos históricos y confronta a un Boccanegra vestido con traje moderno con algunas gorgueras del siglo XVII.

A. Augustijns

Gracias a Alexander Joel, principal director invitado de la Vlaamse Opera, la partitura de Verdi recibió el color adecuado y el necesario aliento, espacio y tensión dramática; la orquesta sonó bien, con algunos hermosísimos solos instrumentales. Nicola Alaimo compuso un convincente Boccanegra, a la vez padre amoroso y político atormentado, con expresiva autoridad baritonal. Myrto Papatanasiu dio emoción y vulnerabilidad a Amelia, aunque su voz resulta demasiado ligera para el papel, faltándole calidez y color. Paolo fue resuelto por el oscuro y penetrante barítono Gezim Myshketa. El Fiesco de Liang Li resultó algo apagado aunque vocalmente resonante. La parte de Adorno no fue un problema para la clara y flexible voz del tenor Najmiddin Mavlyanov. Evgeny Solodovnikov brindó un buen Pietro y la prestación del coro fue, una vez más, excelente.

Erna Metdepenninghen

La obra de Heggie rebosa fuerza

El muerto camina de nuevo

Washington National Opera. 25-II-2017. Heggie, **Dead Man Walking.** Kate Lindsey, Susan Graham, Michael Mayes. Director musical: **Michael Christie**. Director de escena: **Francesca Zambello.**

WASHINGTON Acabo de darme cuenta de una cierta tendencia en mi agenda operística de 2017: nuevas óperas norteamericanas basadas en películas. He visto la ardiente *Breaking the Waves*, de la joven Missy Mazzoli, basada en el film de Lars von Trier de 1996, y la cuestionable *Prince of Players*, del nonagenario Carlisle Floyd, basada en la película histórica de Richard Eyre *Stage Beauty* (*Belleza prohibida*), de 2004. A finales de marzo se ha presentado en Miami *Before Night Falls* (*Antes que anochezca*), de Jorge Martín, un título probablemente más familiar por la película de Julian Schnabel de 2000 que por las memorias que les sirvieron de inspiración a ambos. Entre medias, un viaje a Washington me ha confrontado de nuevo con la ópera que quizá desencadenó la tendencia: *Dead Man Walking*, de Jake Heggie, estrenada en 2000, en cuya génesis seguramente tuvo tanta influencia la oscarizada película de 1995 como el libro de la Hermana Helen Prejean de 1993.

Scott Suchman

Kate Lindsey y Michael Mayes en *Dead Man Walking* de Jake Heggie

He de admitir que no he visto la película y que tampoco he leído el libro, ignorancia que refuerza mi convicción de que la ópera de Heggie se basta perfectamente a sí misma. Había visto la ópera en tres ocasiones, en 2002 y 2003, en tres ciudades diferentes, y cada vez la experiencia resultó ser potente y conmovedora. Entonces no era perfecta, y sigue sin serlo ahora: el libreto de Terence McNally puede parecer inconexo y mojigato, y hay escenas —como las memorias de Elvis compartidas por la Hermana Helen— que todavía me chirrían, aunque fugazmente. Pero en su conjunto, la historia de la lucha de un asesino condenado a muerte por recuperar su humanidad conserva el impacto emocional y sigue impresionando por sus méritos musicales. Heggie es un tradicionalista sin complejos: le gusta que sus óperas suenen como óperas, con solos, duetos, conjuntos y coros, y claramente disfruta escribiendo música que a los cantantes les gusta cantar.

Una de esas cantantes es Susan Graham, quien interpretó el papel de Sister Helen en el estreno en San Francisco y ha vuelto a *Dead Man* en Washington como la madre del condenado, aportando de forma memorable una imagen corpulenta y vulgar a un personaje creado en San Francisco, bajo una óptica muy diferente, por Frederica von Stade. Graham estuvo magnífica, como también lo estuvo su hijo en escena, Michael Mayes, que cantó con fuerza y, cuando Heggie lo reclama, con dulzura, actuando con impresionante convicción. De hecho, esas dos interpretaciones desviaron el foco del centro tradicional de la ópera: Kate Lindsey es una buena cantante en muchos papeles, pero parecía perdida en el de Sister Helen; la voz no conseguía proyectarse, ni tampoco su más bien discreta presencia. Tampoco creo que le ayudase mucho la producción de Francesca Zambello, demasiado proclive a la estilización, mientras que los decorados de Allen Moyer parecen adscribirse a la tradición de los decorados baratos. Pero una vez más *Dead Man* enganchó a su público confrontándolo con temas reales: la pena de muerte, la fe, el arrepentimiento o la redención. Ya en su primera ópera Heggie sabía cómo manejar a una audiencia.

Patrick Dillon

ORCAM
ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID
Víctor Pablo Pérez
Director Artístico y Titular
La Suma de Todos
Comunidad de Madrid
www.madrid.org
www.orcam.org

AUDITORIO NACIONAL. Sala Sinfónica
Martes 11 de abril de 2017. 19:30 horas
ORQUESTA Y CORO
DE LA COMUNIDAD DE MADRID
María Espada, soprano
Arttu Kataja, barítono
Víctor Pablo Pérez, director
G. Fauré: Requiem
C. Franck: Sinfonía en re menor*
*Primera vez ORCAM
Lunes 17 de abril de 2017. 19:30 horas
JOVEN ORQUESTA
DE LA COMUNIDAD DE MADRID
Rubén Mendoza, violín
Lucía Marín, directora
E. Lalo: Sinfonía Española*
D. Shostakovich: Sinfonía nº 12*
*Primera vez JORCAM
AUDITORIO NACIONAL. Sala Cámara
Miércoles 26 de abril de 2017. 19:30 horas
CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID
Daniel Oyarzábal, órgano
Pedro Teixeira, director
Bach, maestro cantor de Sto. Tomás.
Música vocal y órgano en Leipzig

Montaje escénico íntegramente español

Tancredi en Filadelfia

Opera Philadelphia. 19-II-2017. Rossini, **Tancredi.** Brenda Rae, Stephanie Blythe, Michele Angelini. Director musical: **Corrado Rovaris**. Director de escena: **Emilio Sagi.**

FILADELFIA

Tancredi no se cuenta entre las más convincentes óperas de Rossini: el argumento desafía toda credibilidad, los personajes son puro cartón piedra, y musical y dramáticamente las proporciones simplemente no están bien ajustadas. Pero para un joven a punto de cumplir los veintiún años supone un logro considerable, y en buenas manos este "melodrama heroico" con más de dos siglos a sus espaldas todavía conserva mucho de su poder de seducción. Por fortuna, la Ópera de Filadelfia ha reunido a un equipo de cualificados especialistas para su producción, en uno de los muy raros montajes de *Tancredi* que se han visto recientemente en esta orilla del Atlántico (en Nueva York, su última aparición fue en 1997, y en versión de concierto). Gran parte del acierto pertenece al equipo íntegramente español responsable de la puesta en escena (con el director Emilio Sagi al frente y con Daniel Bianco —escenografía—, Pepa Ojanguren —vestuario— y Eduardo Bravo —iluminación—) que ha sabido crear un bello espectáculo visual que transporta la acción ocho siglos adelante, pero que elude cualquier innecesaria ocurrencia, dejando que la ópera se desarrolle por sí misma y aceptando las muchas inverosimilitudes sin hacer demasiados intentos por volver creíble lo increíble.

Lo mejor del reparto fue el propio Tancredi, encarnado por la femenina humanidad de Stephanie Blythe, presentada como mezzo pero en realidad una auténtica contralto, de voz claramente limitada en la zona aguda pero conmovedoramente fuerte y redonda en los registros medio y grave, capaz incluso de moverse con lucidez y agilidad a través de los exigentes obstáculos a los que Rossini la enfrenta. El dato de que ni en su aspecto ni en su actuación se asemejase a un héroe romántico no pareció importar al público, como tampoco lo hizo la ligereza física y vocal de la Amenaide de Brenda Rae, quien en todo caso brindó una espléndida interpretación, sobre todo en su capacidad para tejer una nítida línea de *legato piano* y más suave, habilidad que cabe atribuir también al tenor Michele Angelini, un melifluo y excepcional Argirio, dejando de lado algunos extraños ataques en las notas agudas. Allegra De Vita, Daniel Mobbs y Anastasha Sidorova brindaron notables trabajos en sus papeles menores. Corrado Rovaris realizó una experta lectura de la partitura, haciendo lo imposible por dotarla de algo más de coherencia. El final elegido fue el final infeliz que Rossini escribió para Ferrara un mes después del estreno en Venecia, pero —como el resto del público en una primaveral tarde de invierno— abandoné el teatro con una sonrisa de satisfacción en los labios.

Patrick Dillon

Lamentables Villazón y Haïm

Un *Regreso* agridulce

Théâtre des Champs-Elysées. 6-III-2017. Monteverdi, **Il ritorno d'Ulisse in patria.** Rolando Villazón, Magdalena Kozená, Katherine Watson, Kresimir Spicer, Anne-Catherine Gillet, Isabelle Druet, Maarten Engeltjes, Callu Thorpe, Emiliano González Toro. Le Concert d'Astrée. Directora musical: **Emmanuelle Haïm.** Directora de escena: **Mariame Clément.**

PARÍS

Il ritorno d'Ulisse in patria es la segunda ópera completa de Monteverdi y la primera que el maestro de Cremona compuso para Venecia, donde se estrenó con éxito en febrero de 1640, en el Teatro Santi Giovanni e Paolo. La orquestación es incompleta y deja amplio espacio al director para la elección de los instrumentos. Pero en lugar de un conjunto contrastado y brillante que hubiera aportado colorido, expresividad e intensidad dramática, Emmanuelle Haïm se limita a catorce músicos y un bajo continuo de nueve instrumentos, con sonoridades ácidas y planas, lo que da lugar a longitudes amplificadas por la dirección seca y sin relieve que produce sopor y monotonía.

En un mustio palacio, con vestuario de Julia Hansen de todas las épocas, la directora de escena Mariame Clément se empeña en convertir a la princesa de Ítaca en una mujer heroico-melancólica, perdida frente a unos pretendientes invasores y acosadores obstinados vestidos de esmoquin. Los servidores Melanto (Isabelle Druet) y Eurímaco (Emiliano González Toro) parecen salidos de un vodevil, mientras que Euriclea (Elodie Méchin), con cofia y pesado vestido, parece salida de un cuadro importante. El personaje más burlesco es el pretendiente Iro, papel truculento en el que sobresale Jörg Schneider, que no para de tragar, con sus bermudas y sus camisetas, unas hamburguesas enormes y unos refrescos que saca de una de esas máquinas expendedoras. Telémaco es un estudiante simplón y despreocupado, Ulises sale disfrazado de viejo druida…

Tal vez haberse estrenado la obra en Venecia en plena temporada de carnaval es por lo que Mariame Clément empuja *Il ritorno d'Ulisse in patria* hacia la ópera bufa tipo Offenbach, multiplicando las alusiones cómicas, como la publicidad del Olimpo, donde los dioses juegan con dardos y fastidian a los mortales, como los cubos de kétchup que lanzan a los cadáveres y que transforman la escena de la masacre en un burlesco juego de bolos. Los únicos elementos que de veras están conseguidos son la foto marina del telón y la última escena de la obra, en la que Penélope reconoce por fin a Ulises y recupera su enamorada espontaneidad juvenil.

Magdalena Kozená es una noble e inflexible reina de Ítaca, especialmente emotiva en su firmeza, su rectitud y su lucidez. El punto débil del reparto es Rolando Villazón, un Ulises átono, con esa voz cansada a menudo ahogada por la orquesta y anulada por la de sus compañeros de reparto, pero su expresividad y su presencia escénica son innegables, y el tenor mexicano se expresa por fin en el suntuoso dúo final con Penélope. Kresimir Spicer, de voz amplia y colorista, encarna una Eumea que entusiasma, que supera en elegancia y en potencia el Ulises de Villazón, mientras que el breve papel de Juno lo cumple de manera excelente Katherine Watson.

Bruno Serrou

NUEVE 1762 1945 NOVENAS

¡SOLO MÚSICA! - IV EDICIÓN

SÁBADO 24 DE JUNIO DE 2017

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA

VÍCTOR PABLO PÉREZ, DIRECTOR

WWW.CNDM.MCU.ES

22 30 H	JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA	MAHLER
19 30 H	ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA	DVOŘÁK SHOSTAKOVICH
17 00 H	ORQUESTA SINFÓNICA RTVE	MOZART BRUCKNER
13 30 H	ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID	GARAY SCHUBERT
11 00 H	ORQUESTA SINFONICA DE MADRID CORO NACIONAL DE ESPAÑA	HAYDN BEETHOVEN

Cartel: Iván Solbes

WWW.ENTRADASINAEM.ES - 902 22 43 43 - TAQUILLAS DEL AUDITORIO NACIONAL Y TEATROS DEL INAEM

ABONOS: hasta el 7 de mayo
SALA SINFÓNICA. NUEVE NOVENAS: de 12€ a 52,50€
SALA DE CÁMARA. Las 9 SINFONÍAS de BEETHOVEN transcritas para piano por LISZT: de 7,20€ 10,50€

LOCALIDADES: desde el 10 de mayo
SALA SINFÓNICA de 5€ a 15€ (< 26 años*: de 4€ a 12€)
SALA DE CÁMARA 3€ (< 26 años*: 1€)
* sólo en taquillas del Auditorio Nacional

Con el patrocinio de:

FUNDARTE

www.cndm.mcu.es

Memorable actuación de Terfel

Los *Maestros* masones

Royal Opera House. 11-III-2017. Wagner, **Die Meistersinger von Nürnberg.** Bryn Terfel, Johannes Martin Kränzle, Stephen Milling, Rachel Willis-Sorensen, Gwyn Hughes Jones. Director musical: **Antonio Pappano.** Director de escena: **Kasper Holten.**

Clive Barda

LONDRES El estreno de estos *Maestros cantores* constituye la despedida de Kasper Holten de la dirección artística de la Royal Opera, tras seis años en el puesto. La producción que ahora estrena como *régisseur*, con diseño Art Decó, remplaza a la de Graham Vick de 1993, vista por última vez en 2012. Como guiño a las celebraciones del tricentenario de la fundación de la Gran Logia de Inglaterra en el día de San Juan de 1717, el primer acto presenta a los maestros cantores como miembros de una logia masónica que asisten a un ágape fraternal, vestidos de gala con frac, mandiles y collares representando sus oficios: Sachs ostenta un zapato en su collar; Pogner, el joyero, un anillo, y Kothner, el panadero, un pretzel. El escudo de la logia —dos espadas, dos plumas y dos lilas cruzadas— pretende recordar al emblema de la escuadra y el compás. La analogía masónica tiene cierta lógica —una corporación masculina con rituales y reglas propios—, pero Holten no la desarrolla coherentemente.

El segundo acto está ambientado en el mismo comedor. Los maestros acabaron de cenar y los aprendices andan retirando platos y vasos. Sachs ha quedado rezagado y le pide a David que le traiga los zapatos y las herramientas de trabajo, y se pone a la faena allí mismo (?). Pogner parece residir en el mismo lugar y el espectador no tiene forma de sacarle sentido narrativo al espacio en cuestión. Al final del acto, una marabunta de figuras fantásticas invaden la escena en una suerte de aquelarre sanjuanero, con el sereno convertido en un fauno semidesnudo. La primera mitad del tercer acto transcurre entre bambalinas, algo que luego se revela como el plató donde se escenificará la fiesta de San Juan, con Magdalena haciendo de regidora con auricular. Walther, que ha ido vestido de camiseta desaliñada bajo el frac, es nombrado maestro, imponiéndosele un sinfín de collares y emblemas —aunque los mandiles han desaparecido—. Eva amaba al trasgresor y, en protesta, corre hacia el fondo del escenario y desaparece asqueada: una lectura feminista interesante, pero que no termina de casar con el resto.

En cuanto a las notables prestaciones musicales, cabe destacar la dirección competente y ocasionalmente inspirada de Antonio Pappano, en el que probablemente sea su mejor Wagner londinense tras sus dos fallidas lecturas de *Tristán e Isolda* (2009) y *Parsifal* (2013). El coro de la Royal Opera House voló a gran altura y el reparto principal cumplió con solvencia, con unos notables Eva (Willis-Sorensen) y Walther (Jones). Kränzle es probablemente el mejor Beckmesser de la actualidad, pero la indiscutible estrella de la velada fue el Hans Sachs de Bryn Terfel, quien, a pesar de sus habituales limitaciones en la tesitura grave, compuso un personaje memorable.

Al final del segundo acto, una marabunta de figuras fantásticas invaden la escena en una suerte de aquelarre sanjuanero, con el sereno convertido en un fauno semidesnudo

José Alberto Pérez Díez

32ª edición del Festival de Beit Meri

El Líbano también es música

Festival Al Bustan. 19-II-2017. Jacaranda Ensemble (Sebastian Pietsch, Richard Mosthaf, Thomas Hoffmann, Mattias Ringleb, Mattias Dressler). 20-II-2017. **Semiramide.** Anna Bonitatibus, soprano. 22-II-2017. Iglesia jesuita de San José. Rossini, **Stabat Mater.** Nestan Meboniya, Alessandra Volpe, Giulio Pelligra, Goderdzi Janelidze. The Al Bustan Festival Orchestra. Coro del Teatro Nacional Serbo. Director: **Gianluca Marcianò.**

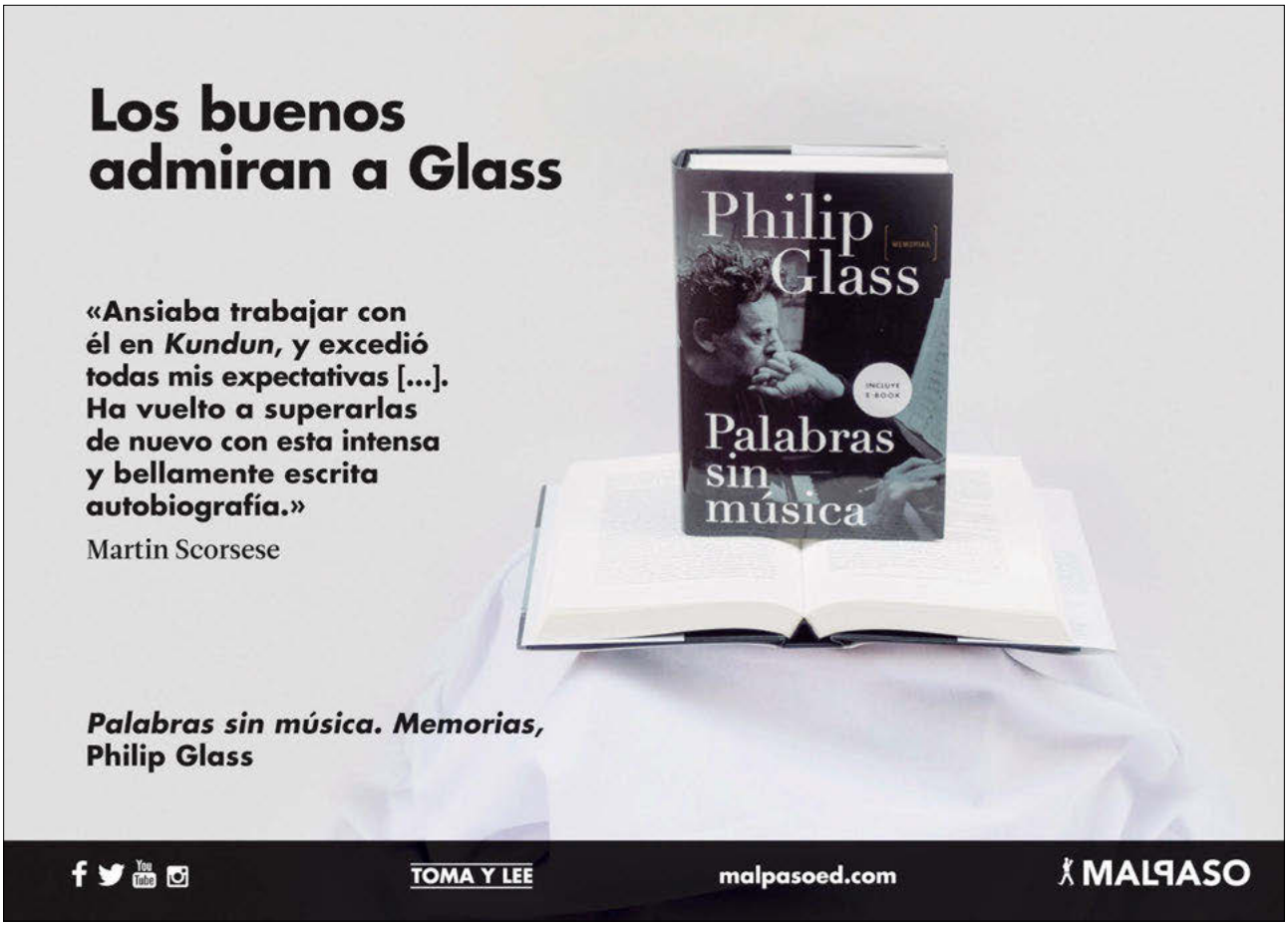
BEIRUT Beirut, la capital del Líbano, hace pensar en todo menos en música. Y, sin embargo, se celebra allí un festival íntimo y refinado en ese "nido del águila" que es Beit Meri, con sus 850 metros de altitud. Allí está el hotel Al Bustan. Y allí tiene lugar el Festival Al Bustan desde el año 1985, por iniciativa de una dama, Myrna Al Bustani, que siempre ha sido su directora. Difícil de creer, sí, pero el festival no se ha visto nunca interrumpido, ni siquiera por la guerra o por las invasiones. Myrna es una mujer fuerte, protagonista de la vida política de la localidad, y a las mujeres ha querido dedicar la edición de 2017 (del 15 de febrero al 19 de marzo). "Queens & Empresses of the Orient" (Reinas y empresarias de Oriente) ha sido el tema del festival, toda una reflexión sobre el papel que juega la mujer en la sociedad de Oriente Próximo en la actualidad: un compromiso social de la fundadora, primera diputada que se sentó el parlamento libanés.

Enumeraremos sucintamente el programa en torno a nombres míticos de personajes históricos femeninos que han servido de fuente de inspiración a no pocos compositores: Semíramis, Medea, Sherezade... A Semíramis dedicó Anna Bonitatibus un concierto monotemático, con un excurso cronológico que fue desde Caldara a Manuel García, pasando por Haendel, Jommelli, Gluck, Paisiello, Catel o Rossini, etc.

Sin duda alguna resultó mejor el *Stabat Mater* de Gioachino Rossini, con Gianluca Marcianò en su doble condición de director de la orquesta y de director musical del propio festival. Los músicos se mostraron mucho mejor que en la velada precedente. Muy bien el coro serbio. Reparto vocal en el que las voces masculina estuvieron por encima de las femeninas. Concierto presidido por militares en uniforme de combate, en medio de un elegante público beirutí.

La auténtica guinda del festival fue el concierto Jacaranda Ensemble alemán, integrado por cinco músicos de la Orquesta Sinfónica de Brandemburgo, los cuales utilizaron en el escenario instrumentos de todo el mundo. Ofrecieron un colorido fresco musical, con abrumadores ritmos que podrían haber sido considerados como el resultado de una *jam session*, pero que en realidad no lo fueron. Dos trompas alpinas, congas, marimba, címbalos turcos, *didgeridoo* de los aborígenes australianos... en permanente diálogo con los más habituales oboes, flautas, saxofones, clarinetes, timbales y percusión varia ora con ritmos de rock, ora con ritmos de jazz, en una magnífica y apasionada ensalada mixta que no debería haber finalizado nunca.

Franco Soda



Segunda representación fuera de Rusia

Una infrecuente hechicera

Teatro di San Carlo. 7-II-2017. Chaikovski, **Charodeika.** Marija Bajanika, Jaroslav Petrjanik, Nikolaj Emkov, Liubov Sokolova, Aleksei Tanovicki. Director musical: **Zaurbek Gugkaev**. Director de escena: **David Pountney**

NÁPOLES

La antepenúltima ópera de Chaikovski, *Charodeika (La hechicera),* compuesta entre 1886 y 1887, solamente se ha representado dos veces fuera de Rusia: en Lisboa, en 2003, y ahora en Nápoles. También en la propia Rusia es bastante infrecuente, a pesar de que se trata de una obra escrita en la más plena madurez del compositor. Los problemas derivan de un mal libreto que Chaikovski encargó al autor del drama en el que se basa, Ippolit Spazinski (1848-1917), y que no le resultó en modo alguno satisfactorio. Sin embargo, desde las primeras notas que reconoce la escritura de Chaikovski. Se puede adivinar lo que le interesaba en este asunto sombrío en el que la hipocresía y el moralismo destruyen los verdaderos sentimientos y conducen a un destino trágico a personajes nobles.

En la protagonista Natasha, Chaikovski admiraba la "fuerza moral" y la "belleza" de una mujer libre, depuesta a utilizar su propio embrujo solo por amor. El deseo por la hechicera se convierte en una obsesión para el Príncipe Nikita, pero es rechazado Natasha pues está enamorada del hijo de él, Yuri. La celosa esposa del Príncipe envenena a Natasha cuando intenta huir con Yuri. El Príncipe ataca a su hijo y lo asesina. La historia está ambientada en un improbable siglo XV y se desarrolla en el palacio del Príncipe y en la posada de Natasha (considerada un lugar de perdición por el turbio moralismo del diácono Mamyrov): los dos escenarios han de ser contrapuestos. Las escenas y los coros populares tienen una gran frescura, y el canto de Natasha a la belleza del paisaje ofrece una evidente melancolía.

Chaikovski buscó superar la excesiva extensión del libreto con un continuo un respiro lírico que va más allá de lo simplemente declamado. No siempre lo consigue y la ópera resulta irregular. Pero se encienden pasiones fatales —sobre todo, en los actos III y IV— y la música es siempre de una rara intensidad, como por ejemplo en el encuentro de Natasha y Yuri, que tal vez es lo más sobresaliente de la partitura.

Zaurbek Gugkaev dirigió de forma persuasiva y compleja en el San Carlo napolitano. Del reparto vocal destacó Marija Bajanika, óptima protagonista. Notable estuvo Jaroslav Petrjanik (Príncipe Nikita) y solo discretos el tenor Nikolai Emkov (Yuri), la mezzosoprano Liubov Sokolova (Princesa) y el bajo Aleksei Tanovicki (Mamyrov), así como el resto de cantantes. En el espectáculo de Pountney la acción está ambientada en la época del propio Chaikovski y el escenario único renuncia a la contraposición del palacio y la posada que figura en la trama. Sin embargo, la dirección escénica narra con claridad la historia.

Paolo Petazzi

Decepcionante *Tristán*

Una barca llena de agujeros en Belém

Centro Cultural de Belém. 12-III-2017. Wagner, **Tristan und Isolde.** Erin Caves, Elisabete Matos, Kristinn Sigmundsson, Luís Rodrigues, Marco Alves dos Santos, Catherine Carby, João Terleira, João Oliveira. Director Musical: **Graeme Jenkins.** Director de escena: **Charles Edwards.**

LISBOA

Lo sabemos muy bien: *Tristán e Isolda* es una de las óperas más difíciles del repertorio wagneriano. Por su tamaño, por la escritura orquestal, por la formidable complejidad de los dos protagonistas... Precisa de un auténtico maestro en la dirección musical. Y de grandes intérpretes. También plantea serios problemas en cuanto a lo escénico debido a la casi total ausencia de acción exterior: todo ocurre entre los personajes; y dentro de estos, todo transcurre en largos diálogos o monólogos, centrándose la trama de forma permanente en las emociones y en la psique de esos mismo personajes.

Esta producción, que forma parte de la temporada del Teatro San Carlos aunque haya tenido lugar en el Centro Cultural de Belém, ha resultado decepcionante. No vamos a discutir ahora la competencia del director Graeme Jenkins, pero en un ópera sinfónica como es *Tristán* la orquesta es el verdadero motor del drama, y aquí en ningún momento Jenkins se mostró capaz de conseguir que la orquesta asumiera tal papel. Los tempi resultaron demasiado lentos y la capacidad de seducción fue inexistente. La Sinfónica Portuguesa estuvo muy por debajo del nivel exhibido en la reciente *Anna Bolena:* insegura, poco engrasada, sin flexibilidad, con demasiados fallos en la agógica (¿fallo del director? ¿pocos ensayos?), con muchas imperfecciones... En fin, nunca se dio ese sonido que genera las atmósferas "interna" y externa de lo que está sucediendo en el escenario. También las limitaciones del elenco vocal contribuyeron en gran medida a este fiasco.

Erin Caves (Tristán) y Elisabete Matos (Isolda) evidenciaron una idéntica incapacidad para desempeñar sus papeles, tanto en lo vocal como en lo dramático, por mucho que en este último apartado la culpa pueda recaer en el director de escena, el inglés Charles Edwards. Luís Rodrigues ha demostrado lo largo de los años su versatilidad, pero Kurwenal no es rol que esté hecho para él. Catherine Carby (Brangäne) enmendó en el segundo acto la macilenta impresión que había dejado en el primero. Kristinn Sigmundsson (Marke) fue la única voz realmente wagneriana de la velada. La sorpresa agradable corrió a cargo de Marco Alves dos Santos, que encajó perfectamente en los papeles de Joven marinero (a pesar de que tuvo algunos deslices) y de Melot. João Terleira (Pastor) y João Oliveira (Timonel) cumplieron. Sobre todos ellos pendió la errática caracterización —¿de veras merece esa denominación?— dramatúrgica del director de escena, agravado todo por un vestuario más que discutible y por una iluminación bastante deficiente. La escenografía fue de lo interesante —pocas veces— a lo inteligente —no muchas más veces—, pasando con frecuencia por situaciones de pésimo gusto. Desde luego, este *Tristán* no causará ninguna saudade.

Bernardo Mariano

Trojahn da en el blanco

Orestes, libre de dioses

Opernhaus. 26-II-2017. Trojahn, **Orest.** Georg Nigl, Raymond Very, Claudia Boyle, Ruxandra Donose, Claire de Sévigné, Airam Hernandez. Director musical: **Erik Nielsen.** Director de escena: **Hans Neuenfels.**

Judith Schlosser

ZÚRICH Un terrible grito da comienzo a la ópera. Es Clitemnestra gritando al morir. La venganza de Orestes se ha cumplido, pero ahora ese grito resuena en su mente. Apolo, que en la mitología suele hacer de pacificador espiritual, se ha mostrado incapaz. Manfred Trojahn ha escrito su propio libreto a partir de Eurípides. Mira profundamente en el alma de su antihéroe, que busca consejo en todos: Apolo, que Trojahn transmuta en Dyonisos; Electra, irreconciliablemente vengativa; Menelao, que vuelve de la guerra de Troya, y representa el poder y el derecho. Por su parte, Elena sigue siendo hermosa, tanto que el mismo Apolo ha puesto en ella su mirada. Ermione, la hija de Elena, será la salvación de Orestes. Sus ojos han despertado en Orestes unos sentimientos humanos, que son tan fuertes como para plantar una negativa en el rostro del dios y desaparecer con él en un futuro inopinado pero no por ello desesperado. Orestes vive su propio ocaso de los dioses y la prueba es la gigantesca celda de goma que lo encierra en la puesta del veterano Hans Neuenfels. Le basta para ello un mero lecho de enfermo. Pero nosotros vemos otra cosa a través de los ojos de Orestes: la madre muerta en un sangriento lecho la vuelta a casa de Menelao y Elena, serenamente montados en el caballo de Troya, las insinuaciones de Electra, la mágica mirada de Ermione. Neuenfels no debe ni quiere contar otra historia.

Trojahn ha dado en el blanco con esta ópera estrenada en Ámsterdam en 2011. Su partitura, servida sin mácula alguna por los soberanos músicos de Zúrich dirigidos por Erik Nielsen, va desde sonoras erupciones hasta suaves cantinelas en las cuerdas, de crecientes sonoridades hasta dulces acordes diatónicos. De agradecer son asimismo las participaciones de los seis solistas, cuya tarea ha sido bien diferenciada por el compositor. Declamatorio con fuerza y matizado en el decir fue el Orestes de Georg Nigl, grandiosamente cantado. En partes de virtuosismo y coloratura, Elena y Ermione, lucieron Claudia Boyle y Claire de Sévigné. La Electra de Ruxandra Donose debió tener mejores matices, aunque impresionó por su fuerza, lo mismo que el doble dios encarnado por Airam Hernández.

Reinmar Wagner

Iagoba Fanlo, Pablo Amorós:

"La música de la Generación del 27 trascendió las fronteras"

Fotos: Noah Shaye

La amistad entre el violonchelista Iagoba Fanlo y el pianista Pablo Amorós se remite a finales de la década de los 90 del ya pasado siglo, cuando ambos remataban en Londres su formación. Desde entonces se han reencontrado en numerosas ocasiones, pero es ahora cuando ha surgido el vehículo perfecto para consolidar su relación profesional con una idea que les ha apasionado: "Música para violonchelo y piano de la Generación del 27", que ahora aparece en disco, además de poderse descargar desde distintas plataformas digitales. El proyecto, en forma de concierto, lo pasearán en diversos foros dentro y fuera de nuestro país, como la presente edición del festival madrileño Clásicos en Verano o el auditorio del Museo Reina Sofía, donde se les podrá escuchar este otoño para, seguidamente, comparecer con idéntico programa en lugares tan emblemáticos como la Cité de la Musique de París y alguna de las principales salas de Ámsterdam o Berlín.

Juan Antonio Llorente

Esta nueva iniciativa no implica que ninguno de ellos abandonen sus respectivas carreras. "Tenemos más proyectos al margen que estamos desarrollando, por lo que no queremos que se nos vea únicamente como el dúo Fanlo-Amorós", comenta Iagoba. "Cada uno de nosotros tiene su vida", dice Pablo. "En este caso nos une la ilusión de un proyecto tan bueno, con una música genuina, recuperando además un patrimonio cultural que trasciende a lo meramente español. A esto hay que sumar nuestra buena relación, porque es muy divertido tocar con alguien con quien conectas tan bien, sin tenerlo que hacer por obligación simplemente porque te pagan. Si encima disfrutas en los viajes porque te gusta ir de acá para allá, todo suma. Y esa felicidad se traslada al público a la hora de tocar". La conversación transcurre en la Residencia de Estudiantes de Madrid, la mítica "Resi" donde vivieron algunos de los principales representantes de la Cultura y de la intelectualidad española de las primeras cuatro décadas del siglo XX. El lugar elegido por Gustavo Pittaluga para, en noviembre de 1930 y por cercanía a la conocida en el mundo poético como Generación del 27, proclamar en el firmamento de la música el advenimiento del Grupo de los ocho.

Dos de estos creadores —Salvador Bacarisse y Rodolfo Halffter— están presentes en su disco, que comenzaron a gestar hace ocho años.

I. F.: La idea parte de una música que fui conociendo a lo largo del tiempo, por medio de múltiples conciertos. Así tuve acceso al nombre de muchos de los compositores, de los que luego fui conociendo la obra e interesándome por ella, localizando las partituras manuscritas en sitios tan dispares como California o los archivos de la Fundación Juan March. En el caso de estas cinco composiciones, cada una, por distinta razón, iba llevando a la siguiente. Todas tenían un enganche natural: porque uno conoció a otro, porque uno vivió cerca del otro o porque uno estudió en el mismo lugar que otro. Conociendo mucho repertorio de esta generación, sin saber de qué manera, las músicas se acoplaban muy bien entre ellas. Al ver la calidad en conjunto de toda aquella música, que a lo largo de estos años he ido tocando total o parcialmente en distintos conciertos, decidimos Pablo y yo que el camino natural era llevarla a un disco.

La prueba del algodón quedó superada hace unos meses.

P. A.: Concretamente, el pasado mes de octubre, a la vista de los resultados de un concierto en la Sociedad Filarmónica de Lima. Dedicamos la primera parte a las obras de Simón Tapia Colman, María Teresa Prieto y la sonata

de Rodolfo Halffter que están ahora en el disco, y pudimos comprobar que la acogida fue fabulosa, con un público sorprendido, incapaz de creer que en aquel periodo hubiera compositores españoles capaces de escribir ese tipo de música.

El trabajo de "Música para violonchelo y piano de la Generación del 27" viene avalado por una ardua labor de investigación.

I. F. : La investigación es uno de los pasos naturales del músico. La curiosidad, ese factor inherente al intérprete, te lleva a buscar nuevos repertorios, a descubrir sonidos, ideas, tonalidades, colores, tesituras… En caso contrario, estaríamos siempre interpretando las mismas partituras. Es esa razón la que nos ha llevado a profundizar en esa época en que los compositores que habían bebido de las fuentes, porque tuvieron acceso a la mejor tradición compositiva europea, trajeron a su cultura el resultado de sus estudios y su aprendizaje. Fruto de ese maridaje —un término que se lleva mucho ahora—, resulta esta obra tan singular. Puede existir otra con esas tendencias, pero no con las características de las que hemos reunido. En todos los casos hemos tenido acceso a los manuscritos originales y nos hemos encargado de cuidar la edición y la revisión de materiales.

Cabe preguntarse si las buscaban o les saltaron al camino.

P. A.: Hay algo de las dos cosas. Debes estar abierto. Y, en esa disposición, te busca la música. Como por accidente. Oyes hablar de un compositor y la curiosidad te lleva a buscar qué existe al respecto. Pregunto en las ferias de libros antiguos, porque la curiosidad va conmigo. Hace unos días me apareció el nombre de Emilio Serrano. Veo que fue profesor de Julio Gómez y descubro que existe un cuarteto para cuerda suyo. Busco en Internet y encuentro una partitura de las dos que debe de haber … Y estaba en un librero al lado de casa. Eran las diez de la mañana; a las once y cuarto lo tenía en mis manos.

Al hablar de la Generación Musical del 27, tal y como la contemplan, cabe plantearse los matices diferenciales con la que otros han llamado Generación de la Guerra o Generación de la República.

I. F. : Cuesta trazar una línea divisoria en estos casos. Sin ser un historiador capaz de diferenciar una generación de otra, no creo que una llegue, digamos, hasta el 31 de marzo de 1932 y la siguiente arranque un día más tarde.

P. A.: Pero es verdad que pertenecen a una misma época. Que están adscritos a un tiempo. Tanto Bacarisse como Rodolfo Halffter formaban parte del Grupo de los Ocho de Madrid, por lo que sus nombres pueden enmarcarse en cualquiera de los casos. Por otra parte, todos los que nosotros incluimos en el disco no están inscritos en aquel Grupo del que hablaba Pittaluga: ni Tapia Colman ni María Teresa Prieto ni Roberto Gerhard lo están...

Los componentes de la Generación musical del 27 ¿tuvieron mejor o peor fortuna que los del grupo poético?

I. F. : En la guerra todos son perdedores. En este caso perdió la música igual que perdieron la poesía y el arte en general.

P. A.: En un periodo tan duro como el de entreguerras, o en la Guerra Civil, con una España machacada social y económicamente como el resto de Europa, es verdad también que se produjo un renacimiento artístico que en nuestro país es innegable. Ejemplo de ello es esa Generación Poética del 27, a la que se ha denominado Edad de Plata de la Literatura, porque en ese terreno no hay nada mejor después del Siglo de Oro, con Cervantes, Calderón, Lope, Quevedo, Góngora…. Por medio, pueden haber surgido otros fenómenos, porque genios en nuestro país ha habido muchos, pero de modo disperso. Desde el punto de vista artístico en general el periodo en torno al que hemos trabajado para este disco, fue muy rico. Como Iagoba, tampoco soy historiador, pero aun sin serlo puedo detectar un inmenso florecimiento creativo, con gente muy buena de talento innegable. Lo que ocurre es que tal vez no hemos sido conscientes de ello, y nos hemos quedado sólo con dos o tres nombres —tal vez los Halffter, al formar parte de una saga importante de compositores, o Roberto Gerhard— mientras que otros, aunque puedan haber sido familiares en el círculo más purista y reducido de los músicos, no han trascendido, ni han logrado la reputación y el predicamento que deberían. Nadie pregunta por ahí quién ha escuchado obras de María Teresa Prieto, por ejemplo. Y cuando te pones a investigar en su música ves inmediatamente que es muy buena.

De modo global ¿se pueden percibir esas características comunes que caracterizan a una generación?

P. A.: Claro que las hay. Todos vienen de la innegable tradición de Falla y su época…

I. F.: Y de la Schola Cantorum, en la que varios de ellos se habían formado. Conocieron a Schoenberg y trabajaron con él. De ahí que todos utilicen elementos tradicionales de la música española como nexo con Pedrell, y a la vez rindan tributo a lo que se está haciendo en Europa con la Segunda Escuela de Viena. Si bien no el dodecafonismo, que no llega todavía, sí comenzando a adentrarse en el mundo de disonancias muy fuertes. Digamos que están en la vanguardia de lo que se estaba haciendo en esa época, al conjugar con inteligencia la parte de la tradición que aportaban, con las vanguardias y con lo último que habían escuchado en Europa. Tapia, que había estudiado con D'Indy en la Schola Cantorum, cuando marcha a México tuvo contacto con Stravinski,

que visitó varias veces aquel país. María Teresa Prieto se formó en el Conservatorio de Madrid, que era muy afrancesado, y luego con Darius Milhaud…

P. A.: Estaban además muy relacionados con la generación literaria del 27, que en su campo, respetando la tradición, como demuestra el Homenaje a Góngora, miraban al futuro. Con los compositores, en alguna medida pasó algo similar: sin renegar de su origen ni de las tradiciones ni del folclore, dieron a lo que estaban haciendo un gran baño de modernidad y de universalidad. Aunque en todos ellos se pueda detectar un deje español, cada uno suena de modo muy único. Es otro de los aspectos grandiosos de estos compositores, como puede constatarse en las obras que aparecen en el disco. Si muestras alguna de estas obras y no explicas que se debe a alguien nacido en Madrid, Aragón, Cataluña o donde sea, la atribuirían a cualquiera originario de Viena o de París. Hablamos de música que ha trascendido fronteras, no es para nada localista.

Al mencionar procedencias, con nombres como el tarraconense Roberto Gerhard, de quien han elegido una sonata, cabe plantearse la existencia de un pope catalizando el movimiento. Tal vez Bacarisse o Conrado del Campo.

I. F.: Y en su medida, también Pittaluga, que publicó algunas cosas al respecto. En realidad todos se mostraban muy activos, aunque el más destacado en ese aspecto podría ser, por su personalidad, Salvador Bacarisse, a través de su ayuda a la promoción de la música que se estaba creando por su posición como director artístico en Unión Radio. La radio es un instrumento de difusión muy potente. Lo podemos ver hoy en día. Radio Clásica es uno de los ejes de Hispanoamérica para la música en los países de habla española. Bacarisse se mantuvo fiel al gobierno republicano, lo que implicó su traslado de Madrid a Valencia y, de ahí, a Barcelona. Su hijo Salvador, que tiene 94 años, me contaba en una conversación que mantuvimos en septiembre pasado, las dificultades que vivieron. Hasta el punto de haber cruzado la frontera a pie.

Para al otro lado echar en falta el dinero de años anteriores. Sin mecenas como los Polignac, alentando la creación de obras maestras. Tal carencia podría estimular la creación de música para pequeños conjuntos.

I. F.: Esa circunstancia frena la creatividad en cualquier caso, porque la posibilidad de escuchar una orquesta sinfónica mueve la imaginación del compositor, que finalmente decide si va a escribir para una formación o para otra. Los *Conciertos de Brandemburgo* están hechos a la medida de la formación que Bach tenía a mano. El hecho de poder escuchar mucha música sinfónica, a los compositores les habría dado alas para decidir el formato en el que expresarse. Que haya mucha oferta sonora repercute en mucha creatividad. Dará igual si es para un instrumento o para otro. Al final, los propios compositores se plagian a sí mismos: la idea que les puede venir para una canción la utilizarán después para un cuarteto de cuerda o una sinfonía. Ahí están Mahler o Richard Strauss atestiguando lo que digo. O Boccherini, que continuamente reutiliza sus propios materiales. Da lo mismo de dónde le llegue la inspiración, lo importante es que se generen muchas ideas, que haya mucha música sonando en un formato o en otro, para que el imaginario del compositor se mantenga despierto.

Que entre la selección figure el *Adagio y fuga* de María Teresa Prieto —que grabó con orquesta José Luis Temes y ahora han devuelto a su formato original— lleva a preguntarse por posibles factores diferenciales en la escritura femenina del momento.

I. F.: En este caso concreto, escuchando su música, como la de cualquiera de los otros cuatro, nadie podría decir si está compuesta por un hombre o una mujer.

P. A.: Cuando hay talento no se debe diferenciar entre sexo, edad, raza o religión. Todo es cuestión de talento, sin pensar de dónde viene. La obra de María Teresa Prieto es algo muy especial. La raíz contrapuntística de Bach es absoluta: es como si estuvieras escuchando al Bach más académico.

Y puestos a elegir las obras favoritas del disco, ¿con qué se quedarían?

P. A.: Considerando los nombres que lo integran como un conjunto muy heterogéneo, con la que personalmente más disfruto es la de Halffter. Porque, además de parecerme excelente música, es muy divertida de tocar. Creo que los dos nos lo pasamos muy bien.

I. F.: Estoy totalmente de acuerdo, pensando además en la gran ironía y el sentido del humor que encierra esa música. Pero la verdad es que en mi caso no puedo destacar ninguna obra entre las demás. Además de ser muy diferentes entre sí, todas tienen algo que me ha enganchado y que una a una me han hecho pensar que no estaban escritas así por casualidad, sino que se trataba en conjunto de auténticos *capolavori*.

¿Se produce mucha música de cámara en ese periodo del 27?

P. A.: Mi impresión es que escriben mucha más música para formato medio o pequeño que grandes sinfonías.

I. F.: Pero esa tendencia está en la línea de lo que hacen otros grandes compositores de la Segunda Escuela de Viena, que escriben mucho para cuartetos y para formaciones menos habituales. En nuestro caso hay muchos que hemos debido aparcar. Como Bautista, otro compositor sensacional. O Gaspar Cassadó, que además era un violonchelista fabuloso, con una obra ingente. Sería el ejemplo perfecto de cómo alguien como él, que había estudiado con Ravel, escribe una sonata en el estilo antiguo español. Es decir, utilizando unos temas que podían ser considerados del folclore, los encuadra en un lenguaje cercano a Ravel.

La síntesis de Gerhard, por su pasado pedrelliano y su posterior influencia de Schoenberg, ¿podría dar como resultado la línea que homogeniza el periodo?

P. A.: Seguramente. Pero en el caso concreto de la obra que aparece en el disco no lo aprecio tanto como puede suceder en otras de sus creaciones. Veo más Pedrell que Schoenberg, empezando por ese aire presente de un canto republicano.

Otra de las curiosidades es el hecho de

que Bacarisse titule en francés la obra que han elegido —*Introduction, variations et coda*— conocida en formato de violín y piano hasta ahora, cuando finalmente podemos escucharla tal y como se concibió.

I. F.: Tres cuartas partes de la producción de Bacarisse la escribió en Francia. Al contrario de lo que decía Falla de Albéniz al definirlo como el más francés de los compositores españoles, podríamos decir que quizás Bacarisse es el más español de los compositores franceses, por su marcada influencia en la escritura que se estaba haciendo en ese momento en Francia. Sin embargo, el tema es muy español. Con la presencia de ese punto dramático del arranque, que por alguna razón asimilo con el Sur de España y las imágenes llevadas por costaleros. En contraste con la variación, que es un tema muy vivo, muy alegre. A la hora de sorprender, la chistera de Bacarisse es infinita, por su versatilidad.

P. A.: Principalmente a través de Bacarisse se deduce que debió de existir una conexión muy clara con los poetas del 27 en este mismo lugar en el que nos encontramos ahora mismo, la Residencia de Estudiantes. Basta con pensar en los compositores que pusieron música a poemas como *Marinero en tierra* de Rafael Alberti. Además de las relaciones que continuaron en México con los poetas allí exiliados en lugares como la casa de María Teresa Prieto, por cuyo salón pasaba lo más granado de los que venían de Europa; no sólo los que allí vivían. Esa conexión entre tantos intelectuales enriqueció mucho a todos.

Sin renegar de su origen ni de las tradiciones, ni del folclore, la Generación del 27 dio a lo que estaban haciendo un baño de modernidad y de universalidad

La actividad que estos días han priorizado, ¿les ha alejado de su labor habitual?

P. A.: No nos aleja. Desde mi punto de vista es un complemento en tanto que actividad camerística. Lo hemos planteado como un modo de reunirnos. Porque el proyecto nos ha apasionado.

Iagoba, a su responsabilidad como jefe del Departamento de Cuerda del Real Conservatorio de Madrid, su compromiso con la Orquesta Joven de Bayreuth y sus apariciones en los primeros escenarios del mundo, tiene que sumar el capítulo de grabaciones, como las Sonatas para violonchelo y bajo de Boccherini y Porretti o las Suites de Bach, que tuvieron tanta repercusión.

I. F.: Como solista he tocado con la mitad de las orquestas españolas y con muchas de fuera… Lo bueno de esta profesión es seguir haciendo muchas cosas, puesto que los conservatorios contemplan una gran flexibilidad para los docentes. La prueba está en que la mayoría de los solistas internacionales enseñan. En estos días, en la Semana de Música Sacra de Segovia, hago un programa para violonchelo y coro, formato para el que varios compositores se han animado a escribir desde que empezamos a tocar con esta formación. Un caso similar al de todas las obras para los distintos programas de guitarra y violonchelo que en este año estaré rodando. Sin contar los conciertos con orquesta. O, incluso con banda, como el *Concierto para banda y violonchelo* de Friedrich Gulda, que he interpretado.

Puestos a hablar de nuevas creaciones, ¿qué tiene que decir al respecto?

P. A.: La música contemporánea me interesa mucho. Me gusta y, además, me encuentro muy a gusto tocándola cuando es buena. Siempre digo, insistiendo en lo que antes han comentado grandes artistas, que en música nunca distingo entre épocas: sólo entre la que es buena y la que no lo es. Aparte de que considero una obligación de todo intérprete, músico o actor, estar comprometido con la creación de su tiempo. Tenemos el deber de implicarnos, como una deuda hacia quienes lo han escrito. Grabé hace cuatro años para Naxos la integral para piano de Leonardo Balada, que me dedicó una obra que aparece en el disco y, posteriormente, estrené en el Festival de Música Contemporánea de Córdoba.

I. F.: Pensando que la música que escribían Mozart o Strauss era también contemporánea, en los tres últimos años he estrenado obras de Aracil, Martínez Burgos, Paús, del Puerto, Casablancas, Romero… Así, hasta diez de los creadores más importantes que tenemos en este país. Hacen música sensacional que, cada vez que puedo, repito. Como la de Casablancas, que programé en Nueva York el año pasado. Es música muy buena que no sé por qué voy a encasillar.

Sin olvidar una sorpresa con Pablo Casals de fondo.

I. F.: La idea me llegó directamente de la Fundación Casals de Vendrell. En 2009 se pusieron en contacto conmigo para estrenar sus obras. Hicimos una revisión de los manuscritos y ensayamos tres de las cuatro o cinco que necesitaban menos intervención del texto original, para que fluyera debidamente la música Aquella experiencia la recuerdo como algo sensacional. Lo cierto es que siempre me ha venido a buscar esta generación que ahora nos ocupa, porque también grabé el concierto de Nin-Culmell con la Orquesta de Sevilla.

Pablo, recientemente se anotaba usted otro disco antológico centrado en Falla y Granados. ¿Tenemos que buscarle más al sur?

P. A.: Puede ser. El 6 de mayo estreno en Córdoba el espectáculo "Concierto para un Olmo", que yo mismo produzco y he creado a partir de una selección que incluye música de Rachmaninov, Scriabin, Ginastera, Pia-zzolla, Granados, Falla, Mompou y Balada. Estaré acompañado en el escenario por Ángela Molina y la Premio Nacional de Danza Teresa Nieto. Después de verano, lo haremos en gira por España y Sudamérica. Pero antes, en junio, tocaré por primera vez en China en una gira de 8 conciertos en las principales ciudades del país. ●

LOS EXCEPCIONALES

Del mes de abril de 2017

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

EIN FESTE BURG IST UNSER GOTT.

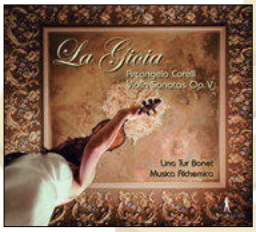
Obras de Scheidemann, Altenburg, Praetorius, Scheidt, Schein, Schütz y Lutero. Vox Luminis. Director: Lionel Meunier. **RICERCAR 373. 2 CD.**

Un disfrute escuchar a Vox Luminis porque son artistas y tienden irremediablemente a gravitar en torno a la belleza. **J.L.A.** Pg. 46

BUXTEHUDE:

Sonatas en trío (Manuscrito de Uppsala). La Rêveuse. **MIRARE 303. 1 CD.**

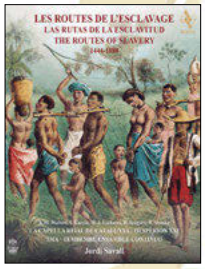
Una versión de gran elegancia, finura tímbrica, vitalidad rítmica y belleza melódica, que se afianza como una referencia en este repertorio. **S.R.** Pg. 47



CORELLI:

Sonatas para violín op. V. Lina Tur Bonet, violín y dirección. Musica Alchemica. **PAN CLASSICS 10375. 2 CD.**

Una experiencia estética sumamente gratificante. La juiciosa elección de los tiempos, la musicalidad, elegancia y buen gusto, el optimismo y la jovialidad presiden toda la interpretación. **M.A.R.** Pg. 49



LAS RUTAS DE LA ESCLAVITUD.

Obras tradicionales. Diversos autores. La Capella Reial de Catalunya. Hespèrion XXI. 3MA. Tembembe Ensamble Continuo. Director: Jordi Savall. **ALIA VOX 9920. 2CD + 1DVD.**

Un espléndido fresco literario-visual-musical que cautiva mientras golpea nuestras tantas veces acomodaticias conciencias. **M.A.R.** Pg. 53

RAFAEL FRÜHBECK DE BURGOS, director.

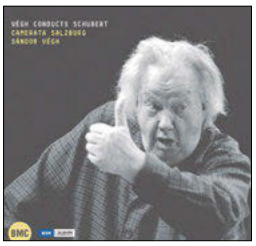
Obras de Beethoven, Berlioz, Strauss y Rodrigo. Danish National Symphony Orchestra. **DRS 2.110417-22. 6 DVD.**

La monumentalidad del sonido y la trascendencia del fraseo dejan una huella indeleble de una manera de entender el mundo sinfónico. **A.M.M.** Pg. 55

BRUCKNER:

Sinfonía nº 6. Staatskapelle Dresden. Director: Christian Thielemann. **UNITEL-CMAJOR 738208. 1 DVD.**

Excelente *Sexta*, la mejor de todas las versiones modernas publicadas hasta la fecha. Coherente, poderosa, de milagroso sonido orquestal, de poética concentración, vasto aliento, claridad esencial y color romántico. **E.P.A.** Pg. 56



SCHUBERT:

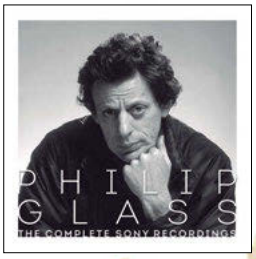
Sinfonías nº 1-4. Camerata Salzburg. Director: Sándor Végh. **BMC 201. 2 CD.**

Esplendor formal y emocional que ese mágico camerista que fue el transilvano Sándor Végh transmite a una de las orquestas de formato clásico más famosas de la pasada centuria. **J.A.C.** Pg. 58

LIGETI: Lontano. MURAIL: Le désenchantement du monde. BENJAMIN: Palimpsests.

Pierre-Laurent Aimard, piano. Symphonie-orchester des Bayerischen Rundfunks. Dir: George Benjamin. **NEOS 11422. 1 CD.**

El compositor y director George Benjamin firma la nítida y brillante dirección de estas tres piezas orquestales. **M.L.T.** Pg. 63



GLASS:

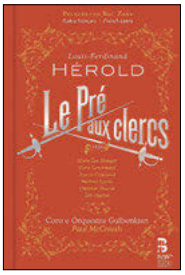
The Complete Sony Recordings. Directores musicales: Michael Riesman, Dennis Russell Davies. **SONY 88985337612. 2016. 24 CD.**

Una excelente carta de presentación para quien no tenga el gusto de haberse zambullido ya en el fascinante imaginario glassiano. **D.R.C.** Pg. 64

WEINBERG:

Sinfonías de cámara opp. 145, 147, 151 y 153. Quinteto con piano op. 44. Yulianna Avdeeva, piano. Kremerata Baltica. Director: Gidon Kremer. **ECM 481 46 04. 2 CD.**

Kremer, un espléndido artista, dirige y hasta en parte completa una de las obras. Un doble CD de insuperable y dolorosa belleza. **S.M.B.** Pg. 67



HÉROLD:

Le Pré aux Clercs. Munger, Lenormand, Crousaud, Spyres. Coro y Orquesta de la Fundación Gulbenkian. Director: Paul McCreesh. **EDICIONES SINGULARES 1025. 2 CD.**

Una verdadera delicia, alegre y refrescante, llena de brío y de "charme". Y así lo entiende la batuta ágil de McCreesh. **R.B.I.** Pg. 70

JÓHANSSON:

Arrival. Theatre of Voices. The City of Prague Philharmonic. Director: Anthony Weeden. **DG 4796782. 1 CD.**

El islandés se impone un rigor estético de alto nivel: transponer una serie de materiales brutos tradicionalmente asociados a la música en cinta al ámbito de la eufonía concertando musicalidad y sonorismo. **D.R.C.** Pg. 109

scherzo
GRABACIONES
Año XXXII – nº 328 – Abril 2017

Bernstein compositor

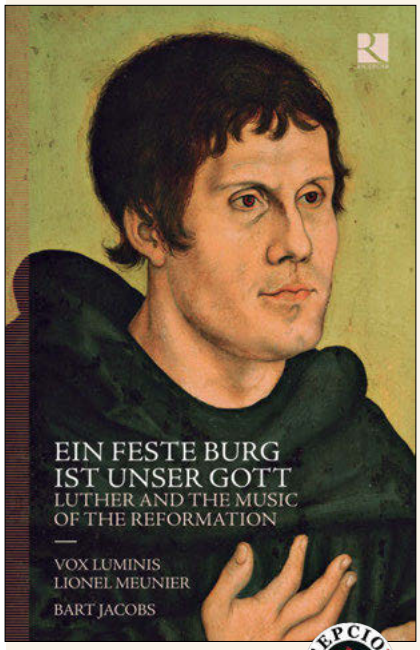
Sony acaba de publicar un amplio, suntuoso y voluminoso estuche —que por su formato más bien parece una de las antiguas cajas de vinilos— dedicado a explorar de manera exhaustiva la faceta compositiva del gran Leonard Bernstein. "Pocos compositores supieron capturar su época y convertirse en voz icónica de la misma como Lenny", escribe en las notas de presentación su amigo y socio, el director John Mauceri. Integrada por 25 CD (que conservan la gráfica de los LP originales) más un álbum de 60 páginas con amplio despliegue literario y fotográfico, la colección está dividida en cuatro grandes apartados: "Bernstein conducts Bernstein", que incluye sus célebres grabaciones para Columbia, realizadas entre 1960 y 1974, sometidas a un cuidadoso proceso de remasterización a partir de las cintas analógicas; las obras para el teatro, un capítulo fundamental de la creación bernsteiniana, que incluye títulos tan legendarios como *West side Story*, *Candide* o *Peter Pan* con los castings originales de Broadway; la integral de sus canciones interpretadas por Marilyn Horne, Harolyn Blackwell, Leonard Slatkin o Martin Katz, entre otros; y un capítulo especial dedicado a la música de cámara y concertística, con la guinda adicional de dos CD dedicados a explorar las relaciones entre Bernstein y el jazz. Si alguno se preguntaba todavía si, una vez desaparecido el hombre —con su poderosísimo magnetismo y su inigualable capacidad de comunicación y persuasión— el Bernstein compositor lograría superar la prueba del tiempo, la respuesta está aquí. ¡Larga vida a Lenny!

Perianes regresa a Schubert

El pianista español más internacional, el onubense Javier Perianes, prosigue su racha de magistrales grabaciones para Harmonia Mundi con un CD centrado en la música de Franz Schubert, nueve años después del volumen que dedicara en el prestigioso sello francés a los *Impromptus* y las *Klavierstücke* del autor vienés. Para esta ocasión Perianes ha optado por la tremenda Sonata D. 960, la última de las compuestas por Schubert y terminada pocas semanas antes de su más que prematura muerte. El solista empareja este himalaya pianístico con la encantadora D. 664, compuesta nueve años antes, todavía bajo el influjo del gigante Beethoven.

Barroco

Lutero y la música de la Reforma



EIN FESTE BURG IST UNSER GOTT.
Obras de Scheidemann, Altenburg, Praetorius, Scheidt, Schein, Schütz y Lutero.
VOX LUMINIS. Director: LIONEL MEUNIER.
RICERCAR 373. 2 CD.

Es un disfrute escuchar a Vox Luminis, al margen de confesiones, porque los músicos, aun inspirados por esta o aquella vía religiosa, son artistas y tienden, como las órbitas planetarias, irremediablemente a gravitar en torno a la belleza

Sabemos que la Reforma y la reactiva Contrarreforma fueron trascendentales para el futuro de Europa. Sin esas disputas teológicas, que alcanzaron no solo al dogma, sino también a la liturgia, a la pastoral y al modo de ser y estar en el mundo, otro gallo hubiera cantado en este viejo continente, pero especular si para mejor o peor es inútil. El mundo, desde luego, sería otro. Pero entre gente preocupada por las artes y conocedora de la importancia histórica de ese cisma es inusual hallar a quienes saben cuáles fueron las consecuencias prácticas de tales puntos de vista, más allá de algunos (muy pocos) lugares comunes. En música, más si cabe todavía, se refuerza la ignorancia, y tratamos de Schütz, Buxtehude, Bach… como nombres ajenos a un modo de entender una religión a la que, a su manera, consagraron su vida, su vocación, su carisma.

La participación personal en el culto, el fin de la intermediación de ciertos técnicos entre el ser humano y la divinidad (los luteranos eliminan la confesión), provocan la traducción de la Biblia al alemán, y la consecuente mudanza de los textos litúrgicos, al abandonar el latín por el idioma vernáculo. En la iglesia reformada se cantó en alemán, porque lo importante era entender aquello que se cantaba, lo que facilitaba la implicación real del pueblo en los oficios divinos. Los sacramentos se reducen a dos, el Bautismo y la Eucaristía, y la música será un vehículo de la Palabra, la *sonora praedicatio*, compuesta en principio bajo las reglas de una total subordinación de la primera al texto. Si todas las personas estaban llamadas al sacerdocio, todas debían igualmente cantar. Para ello se convirtió en himnos (canto congregacional) partes antes solo destinadas al sacerdote o a la cantoría (Credo, Sanctus) y se musicaron las palabras centrales del sacrificio (*Hoc est enim corpus meum*). Por otro lado, no faltaron las recortes a las atribuciones del órgano y se silabizó la cantilación de Epístola (VIII modo) y Evangelio (V modo).

Desde el punto de vista musical, los cuarenta cortes musicales de este disco doble transitan por los inevitables corales, fragmentos de pasiones, magníficat, oratorios y cantatas, preludios-corales y, en fin, la misa (con preferencia la brevis, y con las partes canónicas, Kyrie, Gloria, en latín). Difícilmente puede infravalorarse la importancia del coral polifónico, pues posibilitó que la enseñanza musical pasara al currículo de la escuela luterana, como la mejor manera de cantar y practicar la palabra de Dios. Estos discos abordan desde piezas del propio Lutero (1483-1546), hábil músico según todas las fuentes, tempranos compositores que ayudan a la Reforma (Johann Walter o Balthasar Resinarius) u otros más tardíos (Heinrich Schütz o Christoph Bernhard), hasta abarcar dos siglos enteros de música (XVI y XVII), que dejan sentadas las bases para la apoteosis bachiana.

VOX LUMINIS

No faltan, por supuesto, influencias italianas (Schein), motetes a siete voces (Praetorius), piezas puramente instrumentales (Steffens), motetes para doble coro (Scheidt)… Vaya, que la historia de la música del Renacimiento y del Barroco circula en estas dos horas y media de música. El órgano será el único instrumento que se escuche. Se reserva, en principio, para anticipar la melodía del coral que haya de cantar la congregación, pero poco a poco irá ganando complejidad hasta crear esos preludio-coral y fantasía-coral, piezas valiosas por sí mismas pero de intención vocacionalmente didáctica, como casi todas las acciones de la ética protestante. El organista debía ayudar a la grey a la interpretación del coral, y esta, convenientemente preparada, realizaba una ofrenda musical al Señor.

La interpretación, a cargo de Vox Luminis, el conjunto que brillantemente dirige el bajo Lionel Meunier, convoca a un coro de quince cantantes con la participación del organista Bart Jacobs, a las teclas de dos órganos distintos. El generoso libreto contiene una amplia introducción y un comentario de cada una de las piezas. Las bien escogidas ilustraciones añaden otro registro informativo que hacen el disco libro mucho más atractivo (ojo a la maravillosa reproducción a doble página del lienzo historicista *Lutero y su familia* de Gustav A. Spangenberg —1866—, donde el reformador tañe un laúd acompañando a tres de sus hijos, que cantan desde la particella). Si Outhere había realizado ya una enciclopedia musical (8 CD) sobre Reforma y Contrarreforma (Christophorus 77403), se centra ahora en este volumen de Ricercar en la música estrictamente germana. Un disfrute escuchar a Vox Luminis, al margen de confesiones, porque los músicos, aun inspirados por esta o aquella vía religiosa, son artistas y tienden, como las órbitas planetarias, irremediablemente a gravitar en torno a la belleza, a pesar de las periódicas invectivas de quienes marcan doctrina. Quienes componen y quienes interpretan.

Josemi Lorenzo Arribas

Dijkstra demuestra que se puede conseguir una interpretación de absoluta nitidez sin necesidad de hacer de una obra coral de esta magnitud una lectura minimalista con contingente adelgazado hasta la caquexia

BACH:
Misa en si menor BWV 232. CHRISTINA LANDSHAMER, ANKE VONDUNG, KENNETH TARVER, ANDREAS WOLF. CORO DE LA RADIO BÁVARA. CONCERTO KÖLN. Director: PETER DIJKSTRA. BR KLASSIK 900910. 3 CD.

El holandés Peter Dijkstra, titular del Coro de la Radio de Baviera hasta el pasado año, ha llevado a cabo un recorrido por las grandes obras corales de Bach que la Radiodifusión Bávara ha recogido en una cuidadísima edición, tanto en DVD como en CD. Pude escuchar en su momento una muy convincente *Pasión Según San Mateo,* y nos llega ahora la *Misa en si menor*. Decía que muy cuidada edición, aunque con un pero: el álbum contiene un tercer disco en el que se hace un recorrido verbal por la música, explicado con ejemplos; lamentablemente, el disco entero está en alemán y no existe traducción a ningún idioma en el folleto acompañante, de forma que, para la audiencia no conocedora de la lengua de Goethe, resulta inane. Dicho esto, el resultado del álbum, como el de la *Pasión* comentada, es sobresaliente.

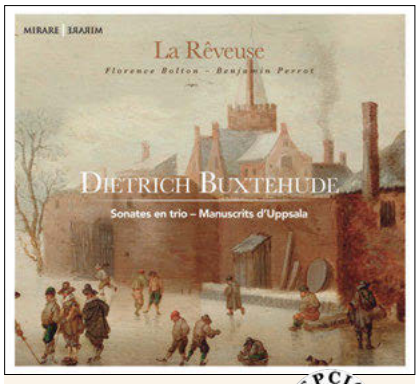
Dijkstra se sitúa en un inteligente equilibrio que escapa a la epidemia desencadenada en mala hora por Rifkin, y secundada por algunos otros, preferentemente británicos (pero también Kuijken), con particular fanatismo por parte de Parrott, de "una voz por parte", que enfrenta coros esqueléticos de 8 voces con contingentes instrumentales de más de una treintena de músicos, incluidas trompetas y timbales, en lo que para el firmante (y para luminarias como Koopman, Herreweghe, Gardiner o Christoph Wolff) constituye un disparate en cuanto a balance sin ningún fundamento que ligue semejante cosa a las intenciones del Cantor, que no cesaba de clamar al concejo de Leipzig más medios, no menos. Lo que es más: Dijkstra demuestra (como Jacobs, Herreweghe o Gardiner, este por segunda vez muy recientemente) que se puede conseguir una interpretación de absoluta nitidez sin necesidad de hacer de una obra coral de esta magnitud una lectura minimalista con contingente adelgazado hasta la caquexia.

PETER DIJKSTRA
Astrid Ackermann

Su versión es expresiva y cuidada, tiene grandeza en momentos como el *Gratias agimus* o sereno recogimiento en el *Kyrie* inicial. Tiene también tristeza e intensidad dramática en momentos como el *Crucifixus,* y dibuja estupendamente los contrastes para que brillen los momentos jubilosos, como el *Cum Sancto Spiritu* o el *Et resurrexit*. Con tempi sabiamente elegidos, el coro le responde a las mil maravillas y se muestra empastado y ágil. Lo mismo puede decirse del Concerto Köln, espléndido en todo momento. El cuarteto solista, sin voces sobresalientes, es también muy notable. Apenas cabe reprochar a Vondung su relativamente fea manera de realizar los adornos en el *Laudamus te*. Hubiera quedado mejor una simple apoyatura antes que ese intento de mordente que no resulta nada convincente. Por lo demás, insisto, sobresaliente interpretación.

La discografía de esta obra es larguísima y está llena de grabaciones (en el ámbito históricamente informado) excelentes: Harnoncourt (segunda grabación), Herreweghe (Harmonia Mundi), Gardiner (Archiv y, más recientemente, SDG) o Jacobs (Berlin Classics) son probablemente las más destacadas. Esta de Dijkstra es absolutamente digna de figurar junto a ellas. Magnífica toma de sonido. El pequeño lunar citado y el tercer disco en alemán son lastres menores (especialmente este, porque el álbum tiene precio reducido). Si pueden, no lo dejen pasar.

Rafael Ortega Basagoiti



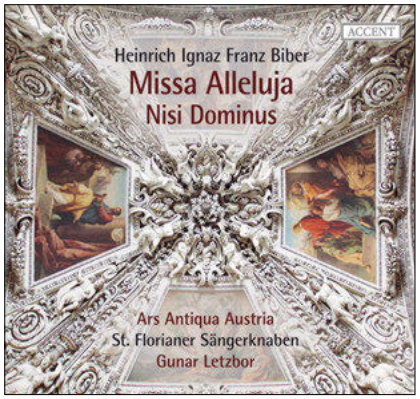
EXCEPCIONAL scherzo

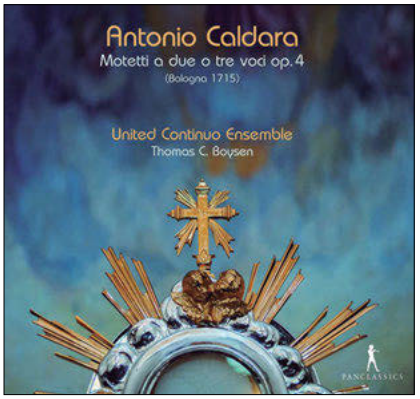
BUXTEHUDE:
Sonatas en trío (Manuscrito de Uppsala). LA RÊVEUSE. MIRARE 303. 1 CD.

Dietrich Buxtehude arrastra una reputación de compositor severo debido en buena medida a sus cantatas sacras y a sus piezas de órgano, que conforman el apartado más divulgado de su producción. Que la música de Buxtehude también posea un cariz sensual y extravertido ya lo puso de manifiesto un antiguo disco del sello Alpha titulado *Ciaccona: il mondo che gira*, cuyo programa tiene algunos puntos de contacto con el que aquí se presenta. El plato fuerte de aquella grabación, como de esta, son las sonatas en trío del compositor, concebidas para violín, viola da gamba y continuo. Basadas en un número variable de movimientos, estas piezas se basan en la alternancia de dos principios. El primero es el llamado stylus phantasticus, un estilo muy libre e imprevisible en lo que respecta a la articulación del discurso y a la conducta armónica. El segundo principio se ancla en el pulso regular y repetitivo de la danza y del bajo obstinado (pasacalle, chacona). En este último apartado encontramos algunos de los grandes momentos del disco, como la lirica y melancólica Passacaglia que cierra la *Sonata BuxWV 272*, el imponente Andante central de la *Sonata BuxWV 261* o el festivo Allegro que abre la Sonata *BuxWV 273*: momentos para saborear la habilidad de Buxtehude en el arte de la variación y su capacidad para enlazar los distintos timbres solistas.

Completan el programa la interesante *Sonata & Suite en Re* de Dietrich Becker (la sonata ya había aparecido en el citado disco de Alpha) y una sonata para viola da gamba y continuo de autor anónimo. Sólo se me antoja calificar de excelente la interpretación del conjunto La Rêveuse, con destacado protagonismo de Stéphan Dudermel (violín) y Florence Bolton (viola da gamba). Una versión de gran elegancia, finura tímbrica, vitalidad rítmica y belleza melódica, que se afianza como una referencia en este repertorio.

Stefano Russomanno





BIBER:
Missa Alleluja. Nisi Dominus. Pastorella. Hic est panis. Solistas de los St. Florianer Sängerknaben. Ars Antiqua Austria. Director: Gunar Letzbor. ACCENT 24325. 1 CD.

Pocos compositores del siglo XVII manejaron como Biber dos registros tan extremos de la música con la profundidad y la altura artística que logró este virtuoso violinista bohemio, que en el último medio siglo ha pasado de ser un perfecto desconocido a una presencia habitual en el menú cotidiano de los aficionados. Biber compuso en efecto magnas obras policorales para las grandes celebraciones religiosas (y, en el fondo, políticas) que tenían lugar en la catedral de Salzburgo y a la vez una refinadísima música camerística, pensada para las cámaras privadas de los dos príncipes-arzobispos salzburgueses a los que sirvió.

Gunar Letzbor es intérprete habitual de su música para violín, que ha grabado repetidamente y ahora ofrece esta impresionante *Misa a 36 partes* cuyo carácter jubiloso se aprecia desde el primer acorde con todo el metal (dos cornetas, tres trombones, seis trompetas) y los timbales en auténtico estallido de gloria. La obra mezcla luego las partes más brillantes y expansivas con algunos pequeños momentos de intimidad. Las dos partes solistas de soprano están interpretadas por tres de los Niños Cantores de San Florián, un conjunto que ha colaborado ya en otros discos con Letzbor. Sus voces están bien integradas en una interpretación global que privilegia los contrastes (tímbricos, dinámicos), resultando a la vez de una notable claridad de texturas, lo que permite disfrutar a la par de la solemnidad ceremonial y del detalle musical que soporta toda esa arquitectura.

Un pequeño equipo camerístico, con el bajo Gerhard Kenda, el violín de Letzbor y un par de instrumentos de continuo se hacen cargo del resto de obras, un *Nisi Dominus* y un *Hic est panis* delicados e íntimos y una *Pastorella* para violín y continuo en las que Letzbor da muestras de su sonido dramático, su agilidad y su punzante manera de acentuar y articular la música.

Pablo J. Vayón

CALDARA:
Motetes a dos o tres voces op. 4. Ingeborg Dalheim, Anna Kellnhofer, Franz Vizthum, Alex Potter, Jan Van Elsacker, Florian Götz. United Continuo Ensemble. Director: Thomas C. Boysen. PAN CLASSICS 10362. 1 CD.

Si usted, melómano, se dispusiese a escuchar unos motetes de un compositor moderno, como Antonio Caldara, publicados en Bolonia en 1715, probablemente esperase escuchar composiciones a voz sola, con acompañamiento melódico (al menos, un par de violines), alternando recitativos y arias da capo en estilo teatral. Sin embargo, la *Opera Quarta* —y última— del compositor veneciano se sitúa en un universo estilístico muy alejado de esos parámetros. Integrada por seis motetes a dos voces y otros tantos a tres, con el único apoyo del bajo continuo, sobre textos de la Vulgata y el breviario romano, está compuesta en un estilo intencionadamente arcaizante, el del madrigal polifónico tardío de la segunda mitad del siglo XVII, característica que les proporcionó paradójicamente una mayor perdurabilidad en su época. La escritura es muy cuidadosa, con empleo de magnífico contrapunto, sin renunciar, pese al tejido eminentemente polifónico, a los recursos armónicos que constituyen la base de la retórica barroca, los cuales ilustran de forma excelente el texto, aunque el estilo no sea el que habitualmente asociemos a Caldara.

La interpretación vocal es sensacional, con un empaste, equilibrio y precisión de otro mundo. Este perfecto ensamblaje, que convierte la escucha en una delicia, es tanto más meritorio cuanto se trata de voces con personalidad, acostumbradas a los repertorios solistas (en los altos están Franz Vitzhum y Alex Potter, por ejemplo). El bajo continuo, compuesto por tiorba, órgano y violone, es excelente, con presencia y discreción al tiempo. Para completar el minutaje se acude a cuatro composiciones organísticas de Sweelinck, Tunder y Weckmann, con una interpretación de altura a cargo de Johannes Hämmerle, ensalzada por el brillo del órgano de la capilla del Palacio de Gottorf.

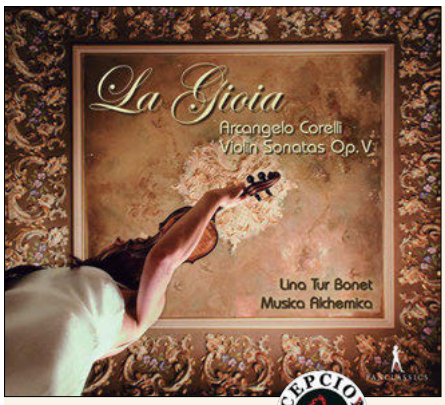
Javier Sarría Pueyo

CHAMBONNIÈRES:
Suites para clave. Franz Silvestri, clave. BRILLIANT 95339. 2 CD.

Aunque luminarias como Kenneth Gilbert o Skip Sempé han ofrecido hermosas interpretaciones de la música de Jacques Champion de Chambonnières (c. 1601/2-1672), y existe incluso una grabación no muy difundida de Olivier Baumont con una selección tan amplia como la que se comenta ahora (AS Musique) no es frecuente encontrarse con un álbum doble dedicado a este maestro, probablemente el primer gran compositor francés del teclado, clavecinista de Luis XIII durante buena parte de su vida. La figura de Chambonnières resultaría decisiva en el progreso y arte de compositores que en más de un caso terminaron por ser más conocidos que él, como Froberger, D'Anglebert (que le sucedería) y, sobre todo, la dinastía de los Couperin. Su música habla bien a las claras de su predilección por la danza (arte que asimismo practicaba), y transpira elegancia, ritmo y belleza. Basta escuchar la preciosa *Allemande "La Mignonne"* de la *Suite en Re mayor,* la delicada Sarabande de la *Suite en Fa* (en la que Silvestri luce el bello registro de laúd del clave construido por Andrea Di Maio sobre un instrumento original de Vaudry fechado en 1681), o la majestuosa Chacona de la misma *Suite.*

El italiano Franz Silvestri ofrece ocho *Suites* del maestro francés en un álbum doble de duración no generosa (algo menos de 90 minutos) pero de precio difícil de resistir. Su interpretación es elegante, sensible, con tempi que suenan muy apropiados y dejando fluir la música, bellísima de por sí, en un discurso atento a las inflexiones y cuidado en el pulso rítmico. Muy acertada la expresión poética de Allemandes y Sarabandes, y empleo cuidado de los registros, extrayendo todo el partido posible del hermoso clave puesto a su disposición. Grabación de gran nitidez, quizá con demasiada proximidad, lo que otorga una presencia y brillantez grandes (los hermosos graves suenan poderosos, imponentes). Absolutamente recomendable.

Rafael Ortega Basagoiti



Tur considera lo escrito en las partituras como el esqueleto básico a partir del cual añadir, con fantasía medida y respeto absoluto al espíritu del compositor, una serie de ornamentaciones que enriquecen el discurso

CORELLI:

Sonatas para violín y bajo continuo op. V. LINA TUR BONET, violín y dirección. MUSICA ALCHEMICA. PAN CLASSICS 10375. 2 CD.

Arcangelo Corelli fue, sin lugar a dudas, el compositor más influyente del siglo XVIII anterior a Haydn. No creó ningún género, pero llevó a la perfección los tres que cultivó (sonata en trío, sonata para un instrumento y concerto grosso). Y el universal reconocimiento tuvo como consecuencia que se reeditaran reiteradamente sus obras; que se orquestaran y adaptaran para otros instrumentos sus sonatas; que se tomaran prestados sus temas, componiéndose infinidad de variaciones sobre alguno de ellos; que se le dedicaran nuevas composiciones y se bautizaran otras con su nombre; que se imitara conscientemente su estilo y, por encima de todo, que se adoptaran naturalmente como canónicos sus modelos estructurales. Prácticamente ningún compositor se vio libre de su influencia.

En nuestros días no se ha apagado, ni mucho menos, su recuerdo. Especialmente desde la explosión del movimiento historicista, han sido numerosos los intérpretes que han grabado su música, que es moneda corriente en las audiciones de los melómanos. Especialmente, su Opus V, piedra de toque para cualquier violinista que se precie. Y se seguirá grabando, sin duda. Ahora bien, lo verdaderamente difícil es lograr decir algo nuevo sobre esa soberbia colección de sonatas. Y Lina Tur, una de nuestras mejores violinistas —más aún, una de las mejores intérpretes historicistas europeas— ha logrado superar con nota altísima ese reto. Porque las sonatas para violín de Corelli son, en primer lugar, un importante desafío técnico para el intérprete.

Tur ha demostrado sobradamente, tanto en conciertos como en grabaciones —ahí están, si ir más lejos, sus soberbias *Sonatas del Rosario*— que posee una depurada técnica. En este disco corelliano —no iba a haber sorpresas, evidentemente— lo demuestra de nuevo. Pero, además, siguiendo las prácticas de la época, considera lo escrito en las partituras como el esqueleto básico a partir del cual añadir, con fantasía medida y respeto absoluto al espíritu del compositor, una serie de ornamentaciones que enriquecen el discurso musical. Son, por una parte, ornamentaciones consagradas por la práctica histórica, algunas de las cuales arrancan casi del mismo tiempo de Corelli. Pero también —dato muy relevante— abundan las de su cosecha, demostrando el profundo conocimiento estilístico, la erudición viva y no meramente libresca que posee.

A esto hay que sumar un bajo continuo sumamente rico y variado en el que caben, en diversas y atractivas combinaciones, el clave y el órgano, la cuerda pulsada (archilaúd, guitarra, tiorbas y arpa), violonchelos y violón. Comprobar los nombres de los instrumentistas que integran Musica Alchemica es, por otra, parte, constatar la buenísima salud de que goza en este momento la interpretación historicista en España.

Y por último, hay otros importantes aspectos que no se pueden obviar: la juiciosa elección de los tiempos, la musicalidad, elegancia y buen gusto, el optimismo y la jovialidad que presiden toda la interpretación... Ese cúmulo de factores que, en definitiva, nos lleva a presionar el botón del aparato reproductor para volver a sumergirnos en una experiencia estética sumamente gratificante. Esta grabación de las *Sonatas para violín y continuo,* sin duda, pasa por derecho propio a situarse en el exiguo grupo de cabeza de las referencias discográficas absolutas, que estaba dominado por Stefano Montanari y Enrico Onofri. Desde hoy es una trinidad, todavía mediterránea, pero ya no sólo italiana, porque su tercera persona se llama Lina Tur.

Mariano Acero Ruilópez

MUFFAT:

Missa in labores requies. CAPPELLA MURENSIS. LES CORNETS NOIRS. TROMPETENCONSORT INNSBRUCK. Director: JOHANNES STROBL. AUDITE 97.539. 1 CD.

Apenas dos años después de que Gunar Letzbor diera a conocer al mundo la deslumbrante *Missa in labores requies* para 24 voces del saboyano Georg Muffat, con su irreprochable grabación para el sello Pan Classics con el coro infantil de St. Florian y con el grupo Ars Antiqua Austria, es ahora otro austriaco, el organista y director Johannes Strobl, quien nos ofrece una nueva lectura de esta obra, que resulta, a mi modo de ver, incluso más seductora que la de su compatriota. El atractivo de la versión radica en buena medida en la mágica acústica de las gallerías de la abadía benedictina de Muri, que hace posible el efecto de la grandiosa policoralidad que desarrollaron los maestros venecianos (sobre todo, Willaert y los Gabrieli, pero también Schütz, impregnado de aquel estilo), quienes buscaban prolongar en el espacio la música hasta extremos nunca antes alcanzados, valiéndose para ello de las singulares características de templos como la basílica de San Marcos y también del empleo de hasta cuatro y cinco coros.

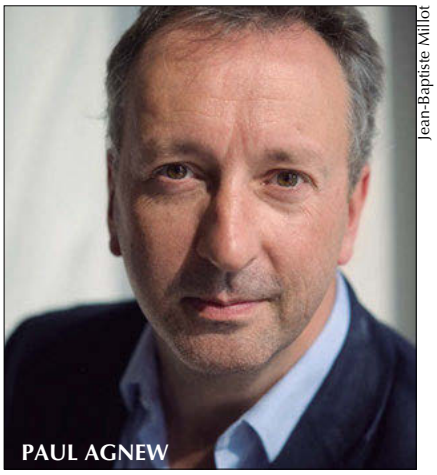
Siguiendo al pie de la letra la tradición de los *cori spezzati* venecianos, Strobl utiliza cinco coros: dos en la parte anterior de la abadía (derecha e izquierda, obviamente), dos en la posterior y otro justo delante del altar. Los integrantes son los habituales de la Cappella Murensis, con el añadido de excelentes cantantes especializados en el Barroco: las sopranos Miriam Feuersinger (cada día me encandila más esta señora) y Stephanie Petitlaurent, los contratenores Alex Potter (para quien sirve lo que antes decía de Feuersinger) y William Purefoy, los tenores Hans Jörg Mammel y Manuel Warwitz, y los bajos Markus Flaig y Lisandro Abadie. Los magníficos Les Cornets Noirs se ven reforzados por el Trompetenconsort Innsbruck, para dotar al conjunto instrumental de un sonido que solo cabe ser calificado de colosal. Junto a la misa del sincrético Muffat (pocos compositores aunaron como él los distintos estilos nacionales que imperaban entonces), se incluyen en el disco varias sonatas de Biber, Schmelzer y Bertali, a cual más vibrante.

Enrique Velasco

Les Arts Florissants y Paul Agnew publican "Venezia"

"Nuestras grabaciones de Monteverdi son como un laboratorio"

Paul Agnew, codirector de Les Arts Florissants, ha visto finalizado su periplo discográfico por el universo madrigalístico de Claudio Monteverdi con la publicación del tercer volumen en el sello Harmonia Mundi, "Venezia". El tenor británico, que también figura aquí como cantante, nos explica los pormenores de estas grabaciones.


Jean-Baptiste Millot

PAUL AGNEW

A lo largo de los últimos años ha dirigido a Les Arts Florissants en varias giras con los libros de madrigales de Monteverdi. Acaba de aparecer ahora el tercer disco con esos madrigales.

"Venezia" viene después de "Cremona" y de "Mantua". Es el final de un viaje, el viaje de Monteverdi. Esta serie la he imaginado como una especie de biografía musical de este fascinante compositor. Y esa fascinación viene dada precisamente porque vive en esa época concreta. Monteverdi nace en el Renacimiento, pero, gracias a que tiene una vida larga, muere cuando el Barroco está plenamente consolidado, cuando el antiguo estilo está acabado, cuando cinco voces sin acompañamiento ya no se vuelven a escuchar nunca más… La vieja tradición musical desaparece en gran parte debido al propio Monteverdi, porque *L'Orfeo* marca un punto sin retorno en la historia de la música.

¿A que responde la distribución de obras que ha hecho en los tres discos?

Cuando uno escribe para distintos públicos, tiene que hacerlo de maneras diferentes. En su mente están Marenzio y De Wert cuando compone los primeros madrigales en Cremona, cosa lógica por otra parte ya que solo tiene 17 años y está fuertemente influenciado por ellos. Al establecerse en Mantua, dispone de un ensamble increíble, formado por músicos virtuosos. Además, en la corte de los Gonzaga están los poetas Tasso y Guarini, tan influentes que hacen comprender a Monteverdi lo fundamental del texto en la música, hasta el punto de que el mismo compositor pronuncia la famosa frase de "prima le parole, e poi la musica". La *seconda pratica,* de la que Monteverdi es considerado padre, es producto precisamente de su relación con Tasso y Guarini. Por último, cuando va a Venecia, Monteverdi escribe música por razones comerciales. No me refiero a la música religiosa que compone para la basílica de San Marcos, sino a los madrigales. Especialmente el *Séptimo libro,* porque el *Octavo* no deja de ser el compendio de todo lo que le ha ocurrido allí desde 1608.

¿A qué se refiere con el término "comercial"?

Digo que el *Séptimo libro* es muy comercial, con independencia de que esté lleno de virtuosismo, porque los textos que maneja en estos madrigales son de Marini antes que de Petrarca. Es un ejemplo de lo que podríamos denominar poesía flamboyán, florida… Es imposible comparar los madrigales del *Séptimo libro* con los del *Sexto* porque el público al que están dirigidos es distinto y porque Monteverdi tiene que adaptarse a lo que reclama la gente que paga por escuchar música. Pasa con sus madrigales y, por supuesto, pasa también con sus óperas. Es, sin duda, música para entretenimiento antes que piezas de arte viviente o espirituales.

La selección de madrigales para el tercer volumen se reduce, por tanto, a los dos últimos libros.

En efecto. Algunos son muy conocidos y otros, no tanto. Acabamos la selección del *Séptimo libro* con *Il Ballo* de Tirsi y Clori, y comenzamos la del *Octavo* con *Altri canti d'amor* y con *Il lamento della Ninfa,* que es una de las piezas más maravillosas de la historia de la música. Con el tercer volumen ponemos punto final a nuestro periplo por los madrigales de Monteverdi. En su momento nos planteamos la posibilidad de grabar todos los libros, pero creo que ya han hecho excelentes versiones de ellos, como la de La Venexiana o como la del Concerto Italiano, aunque esta no ha llegado aún a concluirse. Por tanto, no merecía la pena embarcarse en esa aventura, me atraía más la idea de seguir cronológicamente su vida y de mostrar cómo fue la transición musical que se da en él. Estos tres discos son como un laboratorio, porque sirven para entender que tipo de música escuchaba la gente en tres periodos diferentes de la vida de Monteverdi: el inicial de Cremona, el que viene a continuación en Mantua y el final de Venecia.

MONTEVERDI:
Madrigales, vol 3 (Venecia). LES ARTS FLORISSANTS. Director: PAUL AGNEW. HARMONIA MUNDI 8905278. 1 CD.

El recorrido discográfico que Paul Agnew ha dirigido a Les Arts Florissants por los madrigales de Monteverdi concluye con un álbum dedicado a los dos últimos libros del compositor, el *Séptimo*, titulado *Concerto*, y el *Octavo* o *Madrigales guerreros y amorosos*, editados en 1619 y 1638 respectivamente. Tratándose de las dos publicaciones de música profana más extensas del compositor, la selección hecha para llenar un CD que no llega a los 75' es necesariamente reducida.

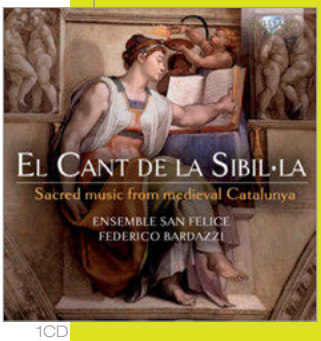
Concerto se abre con la *Sinfonía* introductoria. Le sigue *Al lume delle stelle*, que destaca tanto por la riqueza del continuo como por la claridad y la agilidad de las voces. En *Con che soavità* luce extraordinariamente el acompañamiento instrumental a una Miriam Allan algo estridente. La ligera fragilidad de la canzonetta *Chiome d'oro* (con flautas además de los tradicionales violines) contrasta con la intensidad de *Interrotte speranza* y, sobre todo, con la gravedad de la *Lettera amorosa*, a la que el cantar d'affetto de la contralto Lucile Richardot y el acompañamiento del chitarrone colocan en el perfecto contexto de las composiciones a voz sola del tiempo.

En una de sus especialidades, Agnew luce talante dramático y conocimiento del estilo en el *Testo* de un *Combattimento di Tancredi e Clorinda,* en el que ni se fuerzan los contrates más extremos del estilo concitato ni se deja caer la tensión en ningún momento. Deliciosa la Clorinda de Hannah Morrison, que hace un *Lamento della ninfa* bellísimo en lo tímbrico, pero algo lineal en lo expresivo. Espléndida concertación de voces e instrumentos en *Altri canti d'Amor*, bien marcada la transición al concitato. Extraordinario por la plasticidad de sus medios y por su estilo de disminuir el bajo Lisandro Abadie. *Dolcissimo usignolo* funciona peor por unas voces agudas destempladas que desequilibran el conjunto.

Pablo J. Vayón

NOVEDADES

EL CANT DE LA SIBIL·LA



1CD

MONTEVERDI

3CD

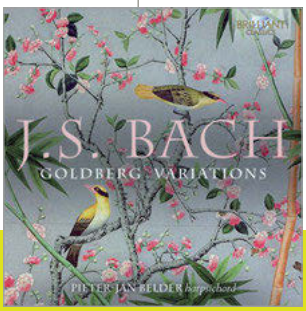
MONIQUE HAAS

10 CD

C. T. GRIFFES

1CD

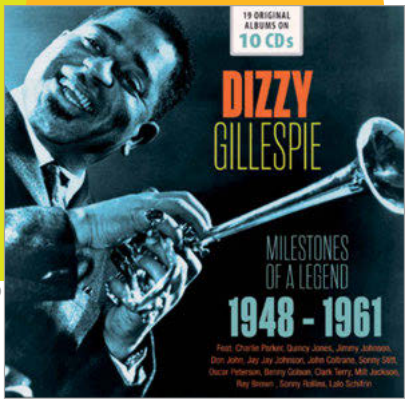
J. S. BACH



1CD

DIZZY GILLESPIE

Centenario del **personaje del mes,** el genio de la trompeta **Dizzy Gillespie** (1917-1993)

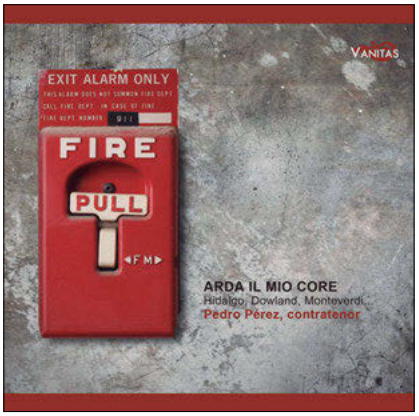


10 CD

Imprescindibles novedades, como la magnífica caja de 10 CD dedicada al trompetista de jazz **Dizzy Gillespie,** en el centenario de su nacimiento. O los 10 CD del estuche de la gran pianista francesa **Monique Haas**. La sobresaliente grabación de *"El Cant de la Sibil·la".* Del influyente compositor norteamericano **Charles Tomlinson Griffes** *"The Vale of Dreams".* La destacada versión de *"Las Variaciones Goldberg"* por el clavecinista **P. Jan Belder.** Y de **Monteverdi** un clásico indispensable *"El libro VIII de Madrigales".* Celebra la primavera con la mejor música.

Cat Music
CAT MUSIC, S.L.

El Corte Inglés
tus compras también en:
elcorteingles.es



TELEMANN:
Conciertos. Cantata Ihr Völker hört, TWV1:921. FLORILEGIUM. Director: ASHLEY SOLOMON. CHANNEL CLASSICS 38616. 1 CD.

Doble conmemoración: Florilegium celebra sus 25 años de trayectoria profesional coincidiendo con la conmemoración del 250º aniversario de la muerte de Georg Philipp Telemann. No es casualidad: ha sido este el compositor al que con mayor ahínco se ha dedicado el grupo que dirige el flautista Ashley Solomon, cuya primera grabación fue precisamente un monográfico con obras del prolífico magdeburgués. Las que contiene esta última entrega forman parte del hit-parade telemanniano, salvo en el caso de la cantata *Ihr Völker hört, TWV1:921,* y de la *Obertura de Darmstadt en Fa mayor, TWV55:F16*, de la que lamentablemente se omiten tres danzas por cuestión de duración (no obstante, estas están disponibles si la compra del disco se hace mediante descarga digital).

Soy un fan declarado de Florilegium desde la primera vez que lo escuché. Su irrupción fue una bocanada de aire fresco dentro de la interpretación de la música antigua en Inglaterra, que corría por entonces un cierto peligro de adocenamiento al haberse acostumbrado en exceso el público a formaciones como The English Concert, The Academy of Ancient Music o The English Baroque Soloist, demasiado tradicionales frente a las posiciones más transgresoras que se estilaban en el continente. Florilegium da muestras, una vez más, de su finura, pero sin renunciar un ápice a ese brío que le hizo ser en su momento distinto al resto de los grupos de las islas. La llegada en los últimos años de gente joven y con un gran talento (sin ir más lejos, Bojan Cicic, su primer violín) no ha hecho sino reforzar aquel rasgo diferencial. Por mucho que hayan escuchado estos conciertos, merece la pena volver a hacerlo en manos de Florilegium. El atractivo de la preciosa cantata, adorablemente interpretada —como en ella es habitual— por la mezzosoprano Clare Wilkison, convierte a esta grabación en muy recomendable.

Eduardo Torrico

TELEMANN:
Conciertos TWV 51:C1 y TWV 43:G3. Suite TWV55:A2. Sonata TWV 43:F2. IL GIARDINO ARMONICO. Director: GIOVANNI ANTONINI. ALPHA 245. 1 CD.

En este año en que se conmemora el 250º aniversario del fallecimiento del compositor magdeburgués Georg Philipp Telemann, Giovanni Antonini ha querido rendirle homenaje dedicándole un disco en el que la flauta dulce es protagonista indiscutible. Decisión a todas luces comprensible, teniendo en cuenta que es el instrumento del director italiano. Ahora bien, no parece haber rebuscado mucho en el pozo sin fondo de las composiciones orquestales del alemán, recurriendo a algunas de sus obras más conocidas: la *Suite TWV55:A2*, el *Concierto TWV 51:C1* y el *Concierto de cámara TWV 43:G3,* en que la flauta dulce comparte protagonismo con dos violines. Tan sólo la *Sonata para dos chalumeaux, violín y continuo TWV 43:F2,* que tampoco nos resulta desconocida, se aleja algo de la tónica dominante. ¿No habría venido bien renovar un poco el repertorio? Hay, desde luego, con qué.

Pero con esta salvedad, el disco es fascinante de principio a fin. Las obras, como sabemos, son de gran belleza y presentan en brillante panoplia la capacidad de Telemann para absorber y fundir estilos de aquí y de allá —Francia, Italia o Polonia—, su extraordinaria inventiva melódica, su habilidad para crear una música amable y engañosamente fácil capaz de satisfacer a intérpretes profesionales y intérpretes amateurs. Y sobre esta base, Antonini aporta su consumado virtuosismo, su desbordante musicalidad, la vitalidad y elegancia que imprime a sus interpretaciones, lejos ya de aquellos enérgicos arrebatos de primera hora. Y también su versatilidad, que también aparece en la *Sonata para dos chalumeaux,* junto con unos sobresalientes Tindaro Capuano y Enrico Onofri, regalándonos momentos de pura poesía. Contando, por supuesto, con la entusiasta respuesta de una orquesta, Il Giardino Armonico, plenamente identificada con su director, que vibra y hace vibrar al oyente.

Mariano Acero Ruilópez

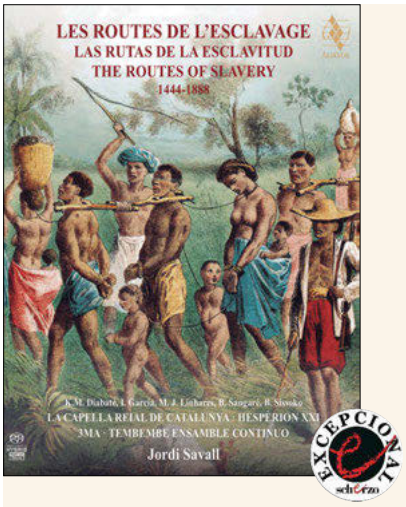
ARDA IL MIO CORE.
Obras de Merula, Hidalgo, Kapsberger, Sances, Ruiz de Ribayaz, Dowland y Monteverdi. PEDRO PÉREZ, contratenor. VERÓNICA PLATA, soprano. IGNACIO PORTILLO, SARA ÁGUEDA, ANDRÉS ALBERTO GÓMEZ. VANITAS 10. 1 CD.

Sirva el presente ejemplo para evidenciar el buen momento que vive la música antigua en España. Pedro Pérez es un joven contratenor murciano (de Totana, para más señas) al que podemos descubrir gracias a este disco de Vanitas, sello que siempre apuesta por talentos emergentes. Alumno de Robert Expert, Gerd Türk y, sobre todo, Carlos Mena, Pérez posee una voz atractiva, en la que se presume todavía margen de mejora técnica. Para su debut discográfico, se ha inclinado por un popurrí de obras del siglo XVII muy diferentes entre sí: encontramos tonos españoles, así como canciones italianas e inglesas. Algunas de las obras son de esas capaces de llegar a lo más profundo de nuestra capacidad de emoción: *Folle è ben che si crede* (Merula), *Can she excuse my wrongs?* (Dowland), *Sè dolce è'l tormento* (Monteverdi), *Esperar, sentir, morir* y *La noche tenebrosa* (ambas, de Hidalgo)… Con magnífica dicción del inglés, dicho sea de paso. A modo de cierre, Pérez canta junto a la soprano Verónica Plata (otro valor en alza) el bellísimo dúo *Pur ti miro*, de *L'incoranzione di Poppea*, del que, por mucho que se reincida en el error, no es autor Monteverdi, sino Benedetto Ferrari.

Le acompañan en esta grabación Ignacio Portillo (guitarra, tiorba y laúd), Sara Águeda (arpa de dos órdenes) y Andrés Alberto Gómez (clave italiano y virginal muselar flamenco, instrumento cuyo sonido jamás deja de impresionarnos). La variedad instrumental contribuye a enriquecer el ya de por sí florido ámbito sonoro de esta deslumbrante música. El título del disco, "Arda il mio core", es lo suficientemente ilustrativo como para adivinar lo que nos vamos a encontrar aquí dentro: amor, desamor, pasión… En suma, esos sentimientos que a lo largo de los siglos han ido haciendo cada vez más humana a la especie animal a la que pertenecemos. Un trabajo exquisito, orfebrería pura.

Eduardo Torrico

Clasicismo



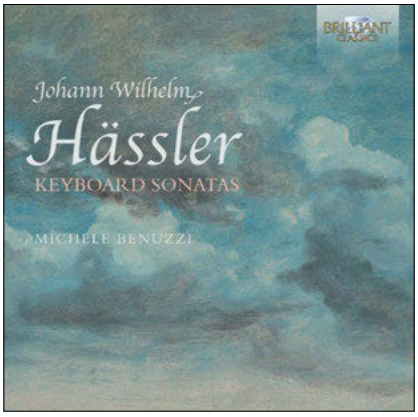
LAS RUTAS DE LA ESCLAVITUD.

Obras tradicionales y de diversos autores. La Capella Reial de Catalunya. Hespèrion XXI. 3MA. Tembembe Ensamble Continuo. Director: Jordi Savall. ALIA VOX 9920. 2CD + 1DVD.

Jordi Savall no deja de sorprendernos. Su último disco-libro está dedicado a uno de los fenómenos más vergonzosos de la historia de la humanidad: la trata de esclavos. Tan vieja como la guerra y esta, tan vieja como el hombre, experimentó un importantísimo incremento durante los siglos modernos y especialmente en el siglo XVIII, vinculada al cultivo de la caña de azúcar, lo que motivó a Voltaire aquella pesimista reflexión sobre su posible supresión: "Mientras a los europeos nos guste desayunar café con leche con azúcar, habrá esclavitud". Pero ni la vía americana fue la única que explotó la "madera de ébano" —eufemismo con que los traficantes se referían a su trágica mercancía— ni la trata acabó con la edad moderna. De todo ello se da cumplida cuenta en este soberbio libro con esclarecedores artículos de alta divulgación firmados por reconocidos investigadores y profesores universitarios.

La parte musical está integrada por una magnífica y variada selección en la que junto a fragmentos tradicionales africanos y americanos aparecen otros —con frecuencia, auténticas rarezas— de Mateo Flecha, Juan de Araujo, Juan García de Zéspedes, Roque Jacinto de Chavarría o el Códex Trujillo del Perú. La interpretación, como siempre ocurre con Savall, está particularmente cuidada, integrando en excitante fusión grupos y voces autóctonos con sus habituales Capella Reial o Hespèrion XXI. Todo ello, como es norma de la casa, adobado con breves fragmentos documentales que ayudan a situar en contexto cuanto escuchamos. Sin olvidar el DVD de larga duración que recrea el espectáculo visual y el proceso de grabación. El resultado de este emotivo homenaje a los millones de víctimas de tan salvaje práctica es un espléndido fresco literario-visual-musical que cautiva mientras golpea nuestras tantas veces acomodaticias conciencias. Otro acierto de Savall.

Mariano Acero Ruilópez



HÄSSLER:

Sonatas para instrumentos de tecla. Michele Benuzzi, clave. BRILLIANT CLASSICS 95225. 4 CDs.

Michele Benuzzi es un valorado intérprete de música barroca tanto desde el teclado como con el Ensemble Arcomelo, grupo instrumental que fundó en 2001, en el que ha experimentado aspectos de interpretación con instrumentos de época, siendo esta grabación un interesante ejemplo de tal inquietud ya que ha utilizado cuatro instrumentos diferentes, tres de ellos realizados siguiendo patrones originales de constructores de finales del siglo XVIII. Ello ha permitido percibir cómo el compositor alemán Johann Wilhelm Hässler, que vivió entre 1747 y 1822, fue orientando sus obras desde las contrapuntísticas formas barrocas a un ascético estilo clásico, motivado además por la rápida evolución de los instrumentos de tecla surgida en la Primera Revolución Industrial que se extendió por Europa en las postrimerías del *Settecento*.

Dado el éxito obtenido con su anterior registro de 2012 dedicado a este músico y publicado en el mismo sello, ha querido extenderse en la sencilla invención sonatística de este compositor alternando clavicordio y pianoforte en el primer grupo de *Seis sonatas* escritas en 1776, criterio que también ha seguido en el segundo y tercero compuestos en 1779 y 1780, respectivamente.

Benuzzi sabe sacar el mejor partido de cada uno de los instrumentos, especialmente con el pianoforte Silbermann, al realzar todas sus cualidades expresivas en la proporcionada resonancia de la restaurada Iglesia de San Geminiano de la aldea modenesa de Montetortore, y en el buen hacer del ingeniero de sonido Silvano Landonio. A modo de anexo, en el tercer disco se incluyen cuatro intervenciones de la soprano Francesca Cassinari intercaladas con otras pequeñas danzas, así como la *Sonata en Sol para violín y clave* en el que Matteo Zanatto, violinista colaborador del Ensemble Arcomelo, transita sin más por el intrascendente academicismo contenido en esta obra de Hässler.

José Antonio Cantón

HAYDN:

Sinfonías nº 6, 7, 8, 35, 46 y 51.

Heidelberger Sinfoniker. Director: Thomas Fey. HÄNSSLER 16088. 1 CD.

En las sinfonías denominadas *La mañana* (nº 6), *El mediodía* (nº 7) y *La noche* (nº 8) de Franz Joseph Haydn no hay que buscar elementos descriptivos explícitamente declarados sino los rasgos de un primer estilo en el que conviven en armonía pasado y presente, con una importancia todavía muy fuerte de las fórmulas del concerto grosso. Eso hace que los solistas de la Heidelberger Sinfoniker deban sacar a la luz todo su virtuosismo, que es integrado por Thomas Fey en un ambiente de animación constante, aplicando un fraseo cortante y un enorme vigor que en ciertos instantes acaban llevando al límite la admirable escritura de estas piezas tan tempranas. Pero el director alemán, después de tanto Haydn en directo y en disco (estamos en el volumen 23 de su integral de las sinfonías), sabe muy bien hasta dónde puede tensar la cuerda y cuál es el punto exacto en el que debe poner freno a su magnífica energía natural para que toda esa radicalidad no se le vaya definitivamente de las manos.

En las sinfonías nº 35, 46 y 51, plenamente partícipes del *Sturm und Drang*, la orquesta se queda sola sin que las interpretaciones sufran el más mínimo desgaste, ya que de mano de su concertino (Benjamin Spillner) los contrastes siguen siendo muy marcados y los distintos temas muestran toda su potencia original. Los Heidelberger tienen las cosas claras y juegan con los colores y los acentos tomando la idea de Haydn de jugar con las convenciones de la forma, como en la *nº 46*, donde incorpora una repetición del *Minueto* dentro del cuarto movimiento, o en la *nº 51*, que toma por instantes (muy especialmente en su Adagio) la apariencia de una obra concertante para dos trompas. Puede parecer un Haydn extremo en muchos aspectos, pero Fey y los suyos aseguran como muy pocos el ritmo general de unas obras destacadas por la extraordinaria movilidad de su música.

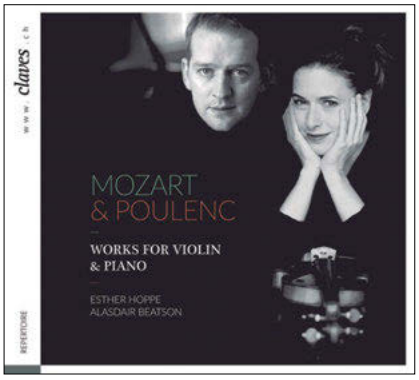
Asier Vallejo Ugarte

MOZART:
Misa en Do menor, KV 427. Sarah Wegener, Sophie Harmsen, Colin Balzer, Felix Rathbeger. Kammerchor Stuttgart. Hofkapelle Stuttgart. Director: Frieder Bernius. CARUS 83.284. 1 CD.

Dice Rosen, al recordar que las dos grandes obras religiosas de Mozart quedan a medio hacer, que el estilo clásico halla sus mayores problemas en la música sacra. De la *Misa en Do menor* se sabe que es una ofrenda en agradecimiento por su matrimonio con Constanza, pero no están claras las razones por las que no llega a completarla; y aunque fuera importante conocerlas, las partes que se han conservado bastan para comprender que en Mozart la música para la Iglesia no es espacio para plantear interrogantes sino para ofrecer conclusiones absolutamente determinantes. Por eso su estilo no se acaba de distanciar de un pasado reciente (Bach, Haendel…) que conoce muy bien.

Desde el siglo XIX han sido habituales los intentos de reconstruir la obra con la idea de respetar, en la medida de lo posible o de lo que puede ser más o menos razonable, la esencia mozartiana. En su nueva edición, Frieder Bernius y Uwe Wolf eluden la tentación de incorporar nueva música y simplemente introducen novedades en la instrumentación para hacer más "interpretables" los fragmentos supervivientes. No hay en ella nada realmente innovador, pero es que con Mozart hay que tener mucho cuidado, uno no puede pasarse de frenada, pues el alcance y el sentido de su música deben reinar sobre todo lo demás. Bernius lo tiene muy claro y también en la práctica se mueve dentro de una zona de confort nada conflictiva, clavando su mirada en el barroco (su mundo) como polo expresivo de referencia y dando a las líneas vocales un relieve a la medida de los cuatro solistas. Entre líneas puede leerse un punto de severidad, pero prevalecen la transparencia, el equilibro y un clima levemente terrenal para el que las fuerzas corales y orquestales de Stuttgart, a las que conviene no perder de vista pese a sonar bien poco entre nosotros, tienen tonos, colores y matices ideales.

Asier Vallejo Ugarte



MOZART:
Sonatas para piano y violín K. 301, K. 304 y K. 378.
POULENC: Sonata para violín y piano.
Esther Hoppe, violín. Alasdair Beatson, piano. CLAVES 50-1701. 1 CD.

El resultado de la colaboración artística entre los dos solistas de este disco es ni más ni menos que brillante (podría decirse radiante) y distinguido. Los define una exquisitez sin límites y una energía tan vibrante como arrolladora. Esther Hoppe y Alasdair Beatson ofrecen un surtido musical de alto nivel, siempre con el común denominador de la excelencia y el buen gusto; se trata de unas versiones poderosas en expresión y efectivas en cuanto a resolución. Los dos músicos penetran los dos estilos que tocan diferenciándolos totalmente: un Mozart sutil y lúcido, también nervudo y firme, contrasta con un Poulenc atrevido y resolutivo, aguerrido e incluso podría decirse que curtido. En franca contraposición expresiva por la selección escogida para la ocasión, el dúo se desmelena imprimiendo en cada partitura lo mejor de sí mismo, con una serie de virtudes tan propias de la música de cámara como pueden ser la vocación dialogante y un sinfín de contrastes expresivos que, aunque individualmente, están realizados en favor de la unidad.

El concepto no puede ser mejor, violín y piano o piano y violín, véase como se desee, se funden para iluminar fehaciente y auténticamente unas músicas de forma genuina y decisiva. Hoppe, de nacionalidad suiza, y ganadora en 2002 del Concurso Internacional Mozart de Salzburgo, despliega su arte con un violín Gioffredo Cappa de 1690, y colabora regularmente con los mejores músicos tanto en recitales de cámara como de solista. Su manera de tocar el violín se distingue por una pulcritud sin límites que simultanea con un sonido tan bello como acariciado; su expresividad, sincera y dúctil, sobresale por su intensidad y fervor. Beatson, con una biografía igualmente impresionante, se distingue por un pianismo serio y eficiente, dotado de unos recursos que favorecen un discurso tan fluido como interesante.

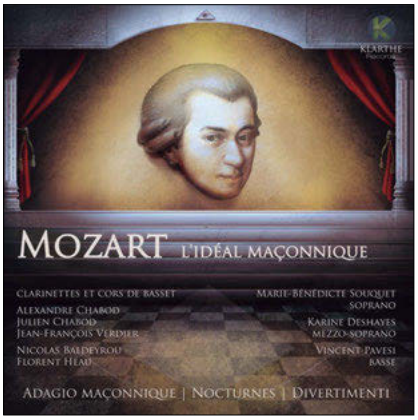
Emili Blasco

MOZART:
Concierto para piano nº 22 en mi bemol mayor, K 482. BEETHOVEN: Concierto para piano nº 3 en do menor, op. 37.
Alicia de Larrocha, piano. Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart. Director: Luis Antonio García Navarro (Mozart). Orquesta Sinfónica de la Radio de Baden-Baden. Director: Ernest Bour. SWR 19006. 1 CD.

En la discografía de Alicia de Larrocha, Mozart ocupó un lugar relevante: la pianista grabó las sonatas para piano completas (RCA) y un buen número de conciertos para piano y orquesta con la colaboración de Colin Davis (RCA) y Georg Solti (Decca). El fraseo clásico, el gusto impecable, la sonoridad luminosa y transparente, la exactitud rítmica y la articulación siempre nítida, hacían de Larrocha una mozartiana eminente. En sus recitales y conciertos figuró con frecuencia el nombre del salzburgués; los inagotables archivos de las emisoras de radio alemanas dan fe de esta predilección. Hoy es la emisora del sur alemán, la SWR, la que nos ofrece una excelente versión del *Concierto K 482*. Empuñó la batuta en 1986 un director español, García Navarro, que en principio no asociamos con este repertorio; pero su contribución se equilibra muy bien con el elegante planteamiento y el fraseo iluminado que Larrocha aplicaba a Mozart. La línea musical fluye con naturalidad, engalanada con unos adornos primorosos, gobernada por una técnica impecable que nunca busca atraer la atención hacia sí misma. La música mozartiana canta siempre bajo los dedos delicados de Larrocha, sea en las variaciones del maravilloso Andante, íntimo pero elocuente, sea en el inesperado nocturno insertado en el centro del Rondó conclusivo, que anticipa el *Così fan tutte*, en el que el etéreo diálogo de piano y maderas es ejemplar.

Larrocha grabó los conciertos de Beethoven para Decca, con Riccardo Chailly en el podio, pero muy poca música para piano solo; tal vez no se sentía tan segura en las sonatas del músico de Bonn como en las del salzburgués. El *Tercer concierto* resulta menos logrado que el de Mozart, porque la conexión musical entre solista y el director Ernest Bour no se establece plenamente hasta el segundo tiempo, a partir del cual la versión alcanza un notable nivel.

Roberto Andrade



MOZART:
Adagio maçonnique. Nocturnes. Divertimenti. Alexandre Chabod, Julien Chabod, Jean-François Verdier, Nicolas Baldeyrou, Florent Héau, Marie-Bénédicte Souquet, Karine Deshayes, Vincent Pavesi. KLARTHE K029. 1 CD.

No se acaba de corresponder del todo el título de este disco con su contenido, pues la inspiración masónica sólo está acreditada para el *Adagio KV 411*, mientras que ni para los seis nocturnos (para los que al menos cinco de ellos es problemática la atribución mozartiana) ni para los tres divertimentos *KV 439* está asentada la vinculación con las ceremonias de las logias masónicas vienesas. Los nocturnos nacieron para las veladas domésticas de la familia Jacquim y sólo el *KV 549* es recogido por Mozart en su catálogo. Para el mismo ámbito parece que fueron compuestos los cinco divertimentos *KV 439b*, de los que aquí se ofrecen los tres primeros. Escrúpulos historiográficos al margen, siempre es un placer situarse ante obras tan frescas y deliciosas, con el valor añadido de las especiales sonoridades exploradas por Mozart en la combinación de los clarinetes con los corni di bassetto.

El grupo instrumental empasta apropiadamente y consigue atractivos juegos de colores tímbricos, pero la opción por instrumentos modernos nos priva de esas tonalidades rústicas, un punto ásperas, pero también por ello gustosas de escuchar, de los instrumentos originales, como así sucede en las versiones de estas piezas grabadas por Eric Hoeprich, por ejemplo. Se añaden a este matiz las repetidas caídas de tensión en los movimientos lentos de los divertimentos, fraseados con inusual lentitud; igualmente ocurre con los abundantes minuetos, en los que se echa en falta un punto de mayor acentuación rítmica. En general, falta en estas piezas una mayor imaginación en la variedad de ataques y de acentos en las repeticiones. Vaya en su favor el apropiado tempo de diversión, saltarín y juguetón, en los rondós finales. Bastante mejores son las versiones de los nocturnos, beneficiados aquí por la calidad de las tres voces, con una brillante Karine Deshayes.

Andrés Moreno Mengíbar

Siglo XIX

RAFAEL FRÜHBECK DE BURGOS, director.
Obras de Beethoven, Berlioz, Strauss y Rodrigo. Albina Shagimuratova, Charlotte Hellekant, Scott MacAllister, Johann Reuter. Pepe Romero, guitarra. Danish National Symphony Orchestra. Danish National Concert Choir. DRS 2.110417-22. 6 DVD.

Fiel a todo lo largo de su carrera a una estética y una forma de entender el sonido sinfónico y el fraseo directorial, el burgalés se erigió en nuestro país en el más destacado seguidor de la escuela del clásico **konzertmeister** *germánico*

Una gran impresión debió de dejar el maestro burgalés entre los daneses y entre los músicos y responsables de la Orquesta Nacional de Dinamarca durante los dos años en que estuvo a su frente (2012-2014) como para que en su honor y recuerdo se hayan embarcado en un homenaje tan impresionante como este lujoso estuche de seis DVD, con grabaciones que recorren toda la etapa danesa de Frühbeck. El director español llegó a Copenhage tras una etapa algo convulsa para la orquesta, sustituyendo en la titularidad a Thomas Dausgaard y con un contrato de tres años que no pudo completar debido a la enfermedad que le obligó a renunciar en mayo de 2014 y que le llevó a la muerte escasamente un mes después.

Grabado con un gran despliegue de cámaras y con un excelente montaje e imagen en el espectacular Koncerthuset de Copenhage, el estuche ofrece la integral de las sinfonías de Beethoven además de la *Sinfonía fantástica* de Berlioz, la *Sinfonía "Alpina"* de Strauss y el *Concierto de Aranjuez* de Rodrigo, con el imprescindible Pepe Romero a la guitarra. No vamos aquí a descubrir el secreto de la concepción de Frühbeck de la dirección orquestal. Fiel a todo lo largo de su carrera a una estética y una forma de entender el sonido sinfónico y el fraseo directorial, el burgalés se erigió en nuestro país en el más destacado seguidor de la escuela del clásico *konzertmeister* germánico: sonido compacto, denso y de riqueza tímbrica, perfectamente empastado y rico en vibrato en las cuerdas; sobriedad gestual pero claridad en las indicaciones; control de la agógica, sin extremismos y sin forzar nunca el despliegue de la frase; control de las dinámicas, especialmente en unas gradaciones detalladamente dosificadas. En definitiva, un anclaje en la tradición tardorromántica que ignora a propósito los postulados y logros de las propuestas históricamente informadas.

Estos presupuestos expresivos y formales funcionan mucho mejor en las sinfonías más densas y de mayor profundidad de mensaje y escritura sinfónica, como en una *Quinta* en la que sobresalen detalles como la retención del tempo justo antes de la recapitulación final del Andante con moto o la muy efectista transición agógica y dinámica hacia el tema triunfal final; o en una *Sexta* en la que Frühbeck parece recrearse en el mensaje íntimamente humanista de Beethoven; o en una *Séptima* en la que, tras un Poco sostenuto inicial moroso, se abre un Vivace lleno de nobleza y majestuosidad. Y en la *Novena* nos vuelve a sorprender gratamente el maestro burgalés con un Allegro ma non troppo, un poco maestoso en el que no se deja llevar por la profundidad del mensaje hacia un fraseo pausado, sino que encuentra el justo tempo para que el discurso musical fluya con naturalidad y energía interna. Digna de alabanza, aquí como en todas las demás sinfonías, es la capacidad de hacer aflorar y perfectamente identificables todas las frases y pasajes instrumentales subyacentes a la melodía principal, gracias todo ello a la claridad y transparencia de su dirección.

Pero, a mi entender, donde el magisterio de Frühbeck y su credo estético y expresivo alcanzan su cénit, por la adecuación entre presupuestos sinfónicos y repertorio, es en la *Sinfonía alpina*. Con la colaboración de una espléndida y perfectamente empastada orquesta (aquí, como en el resto de los DVD) y a pesar de ser evidentes los estragos de la enfermedad en la figura del maestro, la monumentalidad del sonido y la trascendencia del fraseo, en magníficas progresiones dinámicas y con una clarividencia tímbrica pasmosa, dejan una huella indeleble de una manera de entender el mundo sinfónico ya prácticamente desaparecida.

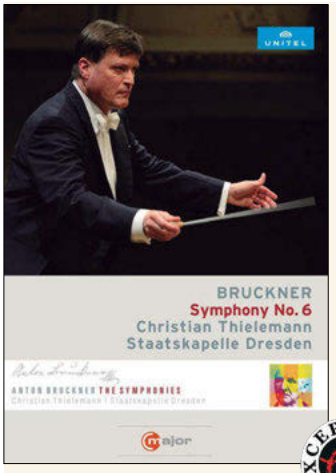
Andrés Moreno Mengíbar

BEETHOVEN:
Concierto para piano y orquesta nº 4 en Sol mayor op. 58 (versión de cámara, arr. Hofman). CHOPIN: Concierto para piano y orquesta nº 1 en mi menor op. 11 (versión de cámara arr. Lachner). See Siang Wong, piano. Szymon Marciniak, contrabajo. Cuarteto Gémeaux. RCA 88875061442. 1 CD.

El chino-neerlandés See Siang Wong ofrece estas versiones camerísticas de conciertos para piano de Beethoven *(nº 4)* y Chopin *(nº 1)* en un disco que no deja de constituir una simple curiosidad, como lo fuera hace años la versión que Fumiko Shiraga registrara para BIS de los dos conciertos del polaco en versión de cámara, bien que en aquel momento basados en la edición de Kistner y en manuscritos del compositor, mientras ahora se nos ofrecen en arreglos de Hofman y Lachner. Es cierto que en los tiempos en que vieron la luz estos arreglos tenían un sentido: abrían mercado a la venta de las partituras y los aficionados (más que competentes, porque no todo el mundo está en condiciones de tocar estas obras) podían solazarse con versiones de ámbito doméstico, sin necesidad de la sinfónica de turno. En un momento en el que eso de la grabación no se había inventado, el tema tenía sin duda su fundamento. ¿Lo tiene hoy? Creo que no.

Por mucho que la orquestación de Chopin haya recibido bastantes bofetadas, es claramente mucho más interesante que la versión de quinteto de cuerda, y en el caso de Beethoven, magistral sinfonista, para qué les voy a contar. Hechas estas salvedades, Wong se desempeña con buen oficio y gusto, bien que sin especial encanto o atractivo. Pero como traducciones de versiones que, finalmente, no escapan a la categoría de curiosidad, no están mal. Salvo apremio irresistible del impulso curioso, creo más oportuno recomendar la versión tradicional. En el caso de Chopin hay múltiples alternativas, desde el joven Pollini (EMI) a la muy singular pero magnífica de Zimerman (DG), pasando por los imprescindibles Rubinstein (RCA) o Arrau (EMI). En los de Beethoven, Barenboim (DVD Euro Arts), Brendel (EMI, con Rattle), Gilels (con Szell, EMI), Kempff (DG) o Perahia (con Haitink, CBS) son opciones sobresalientes de absoluta garantía.

Rafael Ortega Basagoiti



EXCEPCIONAL scherzo

BRUCKNER:
Sinfonía nº 6. Staatskapelle Dresden.
Director: Christian Thielemann.
UNITEL-CMAJOR 738208. 1 DVD.

Excelente *Sexta*, en nuestra opinión la mejor de todas las versiones modernas publicadas hasta la fecha y que tiene perfecta validez aunque la comparemos con los grandes del pasado (Celibidache, Wand, Klemperer o Jochum). Thielemann ya nos había sorprendido con su fenomenal *Séptima* que abría su concierto de presentación en Dresde como titular de la orquesta, publicada en formato audio en un CD de Profil-Hänssler junto a la cantata de Wagner *El ágape de los apóstoles* y comentada desde estas páginas con todo entusiasmo por Guillermo Pérez de Juan. Pues bien, esta *Sexta* sigue aquellos pasos y el resultado es una versión coherente, poderosa, de milagroso sonido orquestal (nadie echará de menos aquí al alquimista Celibidache), de poética concentración (maravilloso Adagio), vasto aliento, claridad esencial y color romántico que nos retrotrae al también sorprendente Rudolf Kempe y al precioso sonido que extraía de esta misma orquesta.

Ni los más acendrados brucknerianos tendrán nada que reprochar a Thielemann, que aquí, en una de sus grandes horas, con probada eficiencia, ordenada libertad y magnífico logro instrumental en el enhebrado del difícil finale, logra brillar a la altura de los más grandes directores brucknerianos. Si a eso añadimos la perfecta toma sonora, que hace total justicia a la mágica Staatskapelle, así como la cuidada filmación, el resultado es el no-va-más en cuanto a belleza orquestal y coherencia en una sinfonía de Bruckner. Lástima que ya no esté con nosotros Ángel F. Mayo, que me reprendió en su momento con aquella frase lapidaria: "Estás muy equivocado con Thielemann". Aunque sea varios años después, sí, Ángel, efectivamente, estaba equivocado. Jamás supuse que este director llegaría al sublime nivel que ha desmostrado con esta *Sexta*, "la más descarada", como decía de ella su propio autor. No se la pierdan.

Enrique Pérez Adrián

CHERUBINI:
Misa de Requiem. Orquesta y Coro de la Academia de Santa Cecilia de Roma.
Director: Carlo Maria Giulini.
PROFIL HÄNSSLER PH 16056. 1 CD.

Arturo Toscanini rescató esta y otras partituras de Luigi Cherubini, contribuyendo a disipar la fama de polvoriento académico de su autor. Esta situación es hoy merecida y justificada porque Cherubini no sólo enseñó a algunos de los renovadores románticos de la música, sino que los alentó con su comedida verba a empeñarse en la tarea. Este *Requiem* se vale sólo del coro y la orquesta con la peculiaridad de que la masa vocal cobra un perfil de personaje: la humanidad que, a través de la liturgia latina y católica, se estremece ante la realidad de la muerte y reflexiona sobre el sentido de la vida por medio de la oración. Cherubini recoge la ciencia de la polifonía clásica y la une al melodismo dramático de la ópera, logrando alternar la severidad de la contemplación con el agitado trámite del *Dies irae* y del *Miserere* que pide al Cordero de Dios el eterno descanso. Es fácil advertir en varios pasajes lo que Rossini y Verdi han tomado de referencia para sus partituras piadosas y hasta pueden hallarse soluciones corales en la monumentalidad paralela de Berlioz.

La obra ha ido ganando versiones de referencia que enriquecen su memoria. La presente rescata la histórica y modélica de Giulini (1952) al frente de las competentes masas romanas de Santa Cecilia. En el mejor Giulini convergen los comparables conocimientos del repertorio germánico —especialmente Beethoven, aquí muy próximo a Cherubini— y la sensibilidad meridional del operista italiano. Tiene la severidad de color propia de los primeros y la expresividad apegada a la letras de la segunda. Hay una suerte de diálogo entre el coro y la orquesta que no sólo evoca la dualidad del contrapunto sino que dramatiza el trámite narrativo de la obra. En todo momento, voces e instrumentos dejan oír sus cantos, obedientes a la claridad de los planos y el detallismo de la lectura.

Blas Matamoro

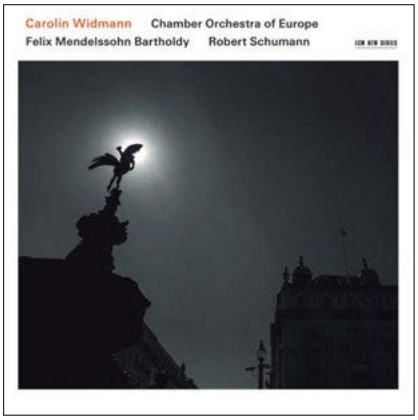
BEETHOVEN:
Sonatas opp. 54, 57 "Appassionata", 78, 79, 81 "Los adioses", 90, 101, 106 "Hammerklavier", 109, 110 y 111. JEAN-EFFLAM BAVOUZET, piano. CHANDOS 10925. 3 CD.

La discografía de integrales de las sonatas de Beethoven es muy extensa y está plagada de versiones sobresalientes, de forma que el aficionado, si algo tiene, es el dilema de resolver qué ciclo es preferible, y si el bolsillo se lo permite, incluso el de qué tres o cuatro ciclos son preferibles. Barenboim ha registrado el ciclo en tres ocasiones, todas ellas magníficas (el último en DVD para EMI es, para el firmante, especialísimo). Brendel nos dejó también un ciclo temprano con Vox y otro posterior para Philips, igualmente excelente. Kempff (DG, por duplicado), Arrau (Philips) o Gulda (Decca) son interpretaciones más que interesantes. Y no hablemos de las interpretaciones magistrales de Gilels o Richter. A cualquier nueva incorporación le han puesto el listón muy alto. No he tenido ocasión de escuchar los dos anteriores volúmenes de este ciclo del francés Bavouzet. Los resultados, en este álbum, son desde luego muy notables, probablemente porque Bavouzet es un excelente pianista, nada dado a la extravagancia ni a desenfundar novedades por aquello de diferenciarse de lo que hay porque sí.

Su ejecución, ya lo sabemos, es impecable, y aunque el sonido podría tener un color algo más aterciopelado en el forte, su capacidad de matización y su diferenciación dinámica son desde luego encomiables. Su Beethoven no es distante ni preciosista, pero tampoco excesivamente personal. Aquí no se incurre en la asepsia o la aproximación "autocontemplativa" de alguna interpretación beethoveniana comentada recientemente. Si tuviera que establecer algún paralelismo con alguno de los citados, diría que se encuentra más cerca de Brendel que de los demás, en una interpretación que tiende a la objetividad pero sin exceso de distancia. Cierto, no encontrarán la arrebatada tensión de Richter en la *Appassionata*, pero sí una lectura sobresaliente de la obra, de las mejores que hemos escuchado en disco últimamente (desde luego creo que más atractiva que la de Lewis, por ejemplo). Tampoco se alcanza el clima de interrogador misterio que consigue el legendario ucraniano en la *op. 111,* como tampoco la espeluznante recreación del tiempo lento de la *Hammerklavier* que nos regalaba hace no mucho Sokolov. Pero sus lecturas de las obras citadas son estupendas, y siempre dibujadas con exquisita claridad.

Creo que de las diez últimas sonatas del ciclo, que son las contenidas en este volumen, me quedaría con la *Appassionata,* los movimientos extremos de la *Hammerklavier* (en la que quizá se echa de menos la profundidad de Sokolov en el monumental *Adagio,* aunque el aquí escuchado está dibujado con pleno acierto), la *op. 109,* la consistencia del discurso en la impagable *op. 110,* una partitura magistral en la que Bavouzet consigue transmitir todo ese urgente anhelo que el último Beethoven volcaba en cada pentagrama. Y todo ello sin que el resto del álbum desmerezca en absoluto. Un álbum, pues, muy notable, que sin desplazar las alternativas citadas, sí ocupa un lugar más que distinguido entre las versiones más recientes, dicho esto con la salvedad de no haber escuchado los volúmenes precedentes.

Rafael Ortega Basagoiti

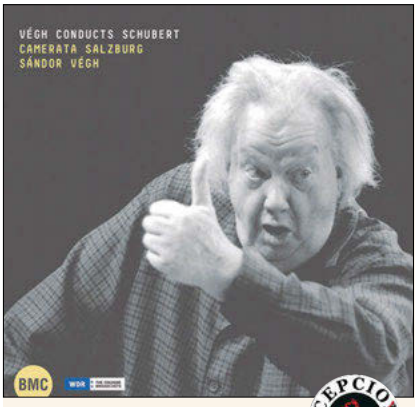


MENDELSSOHN:
Concierto para violín op. 64.
SCHUMANN:
Concierto para violín WoO 23. CAROLIN WIDMANN, violín. CHAMBER ORCHESTRA OF EUROPE. ECM NEW SERIES 2427. 1 CD.

En un solo recital, Carolin Widmann nos ofrece los conciertos para violín de Mendelssohn y Schumann. El primero, de 1844, de lo más conocido y bello del repertorio concertante, lo compuso Mendelssohn tres años antes de su muerte. El segundo, de 1853, también escrito tres años de morir el compositor, estuvo escondido durante un siglo por una cláusula con condición. Carolin Widmann es una de las damas del violín de nuestros días. Toca prácticamente todos los repertorios para violín solista, con o sin acompañamiento (atención a su *Sequenza 8* de Berio), y el CD que ahora comentamos es uno de los momentos más altos de su carrera reciente. Parece sentirse muy a gusto con la Orquesta de Cámara de Europa, sin director en este registro, y logra una hermosa interpretación del muy visitado concierto de Mendelssohn, en especial en el lírico, cantable movimiento central. Ahí llegan Widmann y el conjunto al momento más elevado del CD, seguido este movimiento de un saltarín pero menos destacado Allegro molto vivace que es, diríamos, hermano del Scherzo de *El sueño de una noche de verano*.

Hay que insistir en que el movimiento lento (marcado *Langsam*) del concierto de Schumann nos deja en suspenso y de nuevo deliciosamente doloridos. ¿Es que Widmann domina sobre todo las tensiones y poéticas de lo lento, lo cantábile, lo lírico? Podría aventurarse, tal vez, pero ese *Langsam* está unido al *Lebhaft*, movimiento entre rápido y retenido, no lento, pero sí mesurado, y ese parece ser nuevo dominio de Widmann… si no fuera porque ya se lo conocemos de otros registros, incluso de este mismo: el Allegro inicial de Mendelssohn y determinados momento del primer movimiento de este mismo concierto de Schumann. Sin duda Widmann imprime su personalidad, su criterio, su versión a la Orquesta de Cámara de Europa, que la sigue con eficacia y entusiasmo.

Santiago Martín Bermúdez



SCHUBERT:
Sinfonías nº 1-4. CAMERATA SALZBURG. DIRECTOR: SÁNDOR VÉGH. BMC CD 201. 2 CD.

Si tuviera que llevar un título este comentario podría ser "Portento estilístico", dado el esplendor formal y emocional que ese mágico camerista que fue el transilvano Sándor Végh transmite a una de las orquestas de formato clásico más famosas de la pasada centuria. Realizada esta grabación para la WDR Radio de Colonia un año antes de su muerte, contiene todas las esencias imaginables del primigenio pensamiento sinfónico del autor, destiladas de la más auténtica tradición interpretativa. La conjunción perfecta entre conductor e instrumento, más allá de la perfección formal, que también, se instala en ese ámbito trascendente en el que la música se tiene y se percibe como ese sustancial arte perteneciente al quadrivium de la cultura clásica sólo presente en plenitud en las obras que llegaron a convertirse en paradigma.

Schubert, maestro de la melodía y por ende del Lied, traslada al ámbito sinfónico ese misterio en el que la palabra se hace sonido y este en fonema, produciéndose entre ambos fenómenos una realidad consustancial de difícil equivalencia en el arte, que Végh traslada a la Camerata de Salzburgo con sabiduría propia de un genio de la recreación musical, aprehendida en su rica y dilatada experiencia de intérprete de cámara que le llevó a fundar uno de los más importantes cuartetos de cuerda del siglo XX, como fue su Cuarteto Végh (pensemos en su insuperable integral de los cuartetos de Beethoven realizada en la década de los setenta).

Una excelente toma de sonido a cargo de R. Nickel y B. Kox realza la soberbia versión de la *Cuarta sinfonía,* en la que Végh refleja cómo Schubert se instala en el romanticismo, hecho que le llevaría a marcar en sus dos últimas sinfonías el horizonte bruckneriano. Acceder a esta grabación supone un enriquecimiento de la experiencia que se puede tener de este compositor, de ahí mi recomendación absoluta.

José Antonio Cantón

SALVATORE ACCARDO, VIOLÍN.
Obras de Beethoven y Bruch. ORQUESTA DE LA GEWANDHAUS DE LEIPZIG. DIRECTOR: KURT MASUR. PENTATONE 5186 237. 1 CD.

Cuando alguien tiene un prejuicio musical y oye algo relacionado con el mismo lo más probable es que cada vez que lo haga en lugar de la música oiga su propio prejuicio. Ello viene a cuento porque hay melómanos, y acaso no sean pocos, que consideran las obras de Max Bruch aburridas, pasadas de moda y carentes de individualidad. Y si bien es cierto que el *Concierto para violín op. 26* es su composición más valorada, quienes así razonan lo hacen amoldando cada audición a sus prejuicios, sin cuestionarlos casi nunca para poder seguir confirmándolos. "¿Véis?, este músico es como yo decía, no tiene arreglo". El resultado es que dictámenes tan displicentes impiden disfrutar de las calidades melódicas y la eficacia estructural de piezas tan inspiradas como *Kol Nidrei*, la *Fantasía escocesa*, la *Romanza para viola y orquesta* o, incluso, la para algunos pesadota *Sinfonía nº 3*. Con el *Concierto para violín y orquesta op. 61* de Ludwig van Beethoven nadie se mete, claro está, por ser uno de los más redondos y equilibrados que existen en la historia de la música.

Salvatore Accardo, intérprete para algunos impertérrito, gasta más bien una serenidad olímpica, desdeñosa con las dificultades técnicas —que para él parecen no tener secretos—, de líneas bien definidas y elegantes y lustrosas sonoridades graves cuando hace vibrar la cuarta cuerda. Y sí, es un viejo marinero alegre al que vemos más en las travesías en calma chicha que durante las tempestades. En el fondo tiene la misma profesión que su padre: tallador de camafeos. En cuanto a Kurt Masur, uno siempre lo tuvo por un director seguro, algo pánfilo y de no excesiva fantasía, pero los prejuicios están para revisarlos, y aquí, en dos autores muy en su onda, me ha sorprendido para bien, haciendo sonar con gran belleza a la estupenda Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig.

Joaquín Martín de Sagarmínaga

BERNARD HAITINK, director.
Obras de Weber, Beethoven y Brahms. FRANK PETER ZIMMERMANN, VIOLÍN. STAATSKAPELLE DRESDEN. Director: BERNARD HAITINK. PROFIL 09036. 2 CD.

En el número 322 de SCHERZO, en octubre pasado, escribía nuestro fallecido compañero Pérez de Arteaga un estupendo artículo sobre el doble CD publicado por el sello Profil que recopilaba conciertos ofrecidos por Sinopoli al frente de la Staatskapelle de Dresde. Otro doble CD, el que motiva estas líneas, recoge el dirigido por Bernard Haitink a la misma orquesta en septiembre de 2002, poco después de ser nombrado sucesor de Sinopoli al frente de ella, tras el fallecimiento de este en 2001.

Se nos ofrece una ejecución impecable de las tres obras, pero carente, creo yo, de la intensidad que caracteriza a los grandes conciertos. La excepcional calidad tímbrica de la Staatskapelle Dresden refulge esplendorosa en *Oberón,* en la estupenda toma de sonido, clara, fiel y cálida, y resulta lo mejor del programa. En el *Concierto para violín y orquesta* de Beethoven fue solista el ya entonces muy cotizado Frank Peter Zimmermann. No es pequeña alabanza decir que su actuación fue técnicamente impecable en una obra tan comprometida como esta —la afinación es asunto crítico—. Pero además, el violinista ha de conseguir que la línea melódica, formada a menudo por escalas y arpegios de aspecto inocente, cobre el profundo sentido musical y la deslumbrante belleza musical que Beethoven le infundió. Ello requiere un encanto en el fraseo, una dulzura en la expresión y un toque de magia que Zimmermann no aporta, lo que le impide remontarse hasta donde llegaron, por caminos diversos, los más grandes: Oistrakh, Francescatti, Menuhin, Stern, Heifetz y, entre los aún vivos, Perlman.

Haitink no ayuda desde el podio, al adoptar un tempo más bien expeditivo, un punto inflexible, y una expresión muy contenida, a menudo seca, siguiendo una visión clásica de la obra, sin duda legítima y muy del gusto actual, pero que limita la creatividad del solista. Tanto en los dos episodios en modo menor de los movimientos extremos, en los que el violín canta a dúo con el fagot (a los 10' 30"., justo antes de la recapitulación en el inicial, y a los 2' 50" en el conclusivo) como en el Larghetto, es imposible eludir el recuerdo de los violinistas citados, que contaron en sus registros con la colaboración de los más grandes directores beethovenianos del siglo pasado (Furtwängler, Walter, Klemperer, Toscanini…) y otros también eminentes (Giulini, Bernstein, Cluytens, Münch…).

El concierto concluyó con la *Primera sinfonía* de Brahms. A finales de los años 60, Haitink grabó un ciclo sinfónico con la Concertgebouw muy alabado entonces por la espléndida ejecución orquestal y la no menos excepcional toma sonora. Pero ya entonces se apuntó que al director holandés parecía faltarle efusividad, calidez y lirismo —imprescindibles en la música de Brahms— que acaso vendrían con la madurez, lo que este registro no confirma. Y una *Primera* de Brahms un tanto impasible, que no arrebata, se queda a mitad de camino, por sólida que sea su construcción y excelente la ejecución orquestal. En suma, un concierto más admirable que emocionante, recomendable solo a medias. La publicación se engalana con un magnífico libreto en alemán e inglés, profusamente ilustrado.

Roberto Andrade

VLADIMIR SOLTAN, clarinete.
NIELSEN: Concierto para clarinete, op. 57. DEBUSSY: Primera Rapsodia para clarinete y orquesta. FRANÇAIX: Concierto para clarinete y orquesta. Orquesta Sinfónica de Hamburgo. Director: José Luis Gómez.
MDG 901 1964-6. 1 CD.

Aunque el comienzo recuerde un minué o una gavota, sobre ese tema el solista empieza a ejecutar una parte filigranesca que se prolonga endiabladamente en escalas y regulaciones increíbles en el concierto extremo de Carl Nielsen, que si bien fue tildado de escaso en belleza en su estreno en Copenhague en el año 1828, hoy aparece como brillante pieza para este instrumento. Hay alternancia y diálogo entre solista y orquesta, frases líricas, a pesar del retorcido artilugio instrumental que el compositor exige, cumpliendo lo propuesto por el autor danés de que el clarinete agote "no solamente su esencia salvaje y animal, sino también su manera particular de ser lírico".

También Debussy en su *Primera rapsodia* hace regulación melódica que combina con piruetas y escalas. Obviamente, el sosiego impera, pese a las agilidades pedidas al clarinete y otros componentes del grupo de viento. Más saltarín es Françaix en su *Concierto* estrenado en 1968. Inquieto y juguetón el solista en alternancia con la orquesta en el jocoso tema propuesto al iniciarse la obra, tema pintiparado para variarlo y parafrasearlo, repetido en su jocundia tanto por el solista como por la orquesta. Increíbles y melifluas modulaciones en la cadenza junto con las consiguientes escalas y picados que dan paso a un juego evanescente con la orquesta.

Nielsen apenas deja al solista un momento de reposo. Brumoso el Andantino, enhebrando el clarinete una dulce melopea arropada por la orquesta como telón de fondo. Y vuelve, en el tiempo último, el clima despreocupado, inquieto y travieso del primero para finalizar una obra amena y diversa. Lo es el disco, con la participación como solista asombroso del bielorruso Vladimir Soltan y el soporte y concurso en plena fusión, de la orquesta que comanda el venezolano José Luis Gómez. Grabación ejemplar en sonido y ambiente.

José Antonio García y García

REQUIEMS POUR LOUIS XVI & MARIE-ANTOINETTE
CHERUBINI: Requiem en Do menor. PLANTADE: Requiem en re menor.
Le Concert Spirituel. Director: Hervé Niquet.
ALPHA 251. 1 CD.

Siempre inquieto en la búsqueda de repertorio nuevo y con sus conjuntos ya bien acostumbrados a las creaciones posteriores al mundo del Barroco, Hervé Niquet reúne aquí un par de misas de difuntos de principios del siglo XIX. La de Cherubini es bien conocida: fue escrita en 1815 y estrenada el 21 de enero del año siguiente en memoria del rey Luis XVI, guillotinado un mismo 21 de enero de veintitrés años atrás. La del mucho menos conocido Charles-Henri Plantade (1764-1839) resulta en cambio una novedad. La obra fue escrita en fecha incierta, pero aunque se interpretaría en su momento, quedó inédita, y Plantade la recuperó y la rehízo para los actos que se celebraron en conmemoración de los 30 años de la ejecución de María Antonieta, en octubre de 1823. Lo original de la obra de Plantade es que conserva la sonoridad heredada de los antiguos motetes lullystas y ramistas, con una distribución vocal que deja una sola línea para las voces femeninas frente a las tres masculinas (tenores doblados, bajos). La obra incluye además algunos efectos cromáticos y tímbricos de gran poder expresivo. Todo un descubrimiento.

Niquet usa una orquesta de una treintena de miembros y un coro de veintiséis voces, consiguiendo que las texturas resulten siempre claras y el equilibrio no se resienta. La sonoridad tiene el tono mate y oscuro que requieren las obras. En el terreno expresivo, Niquet muestra claramente su estilo dejando unas interpretaciones intensas, dramáticas, con momentos (*Dies Irae* de Cherubini y *Sanctus* de Plantade pueden ser buenos ejemplos) de extraordinaria incisividad y un dinamismo permanente, que no deja caer la tensión en ningún momento. La pasión y el vigor no impiden que la luz se filtre por momentos de delicadísimo lirismo, como en el bello *Pie Jesu* de Cherubini.

Pablo J. Vayón

KATIA & MARIE LÈBEQUE, piano.
STRAVINSKI: Le Sacre du printemps. DEBUSSY: Six Epigraphes antiques.
DG 4814713. 1 CD.

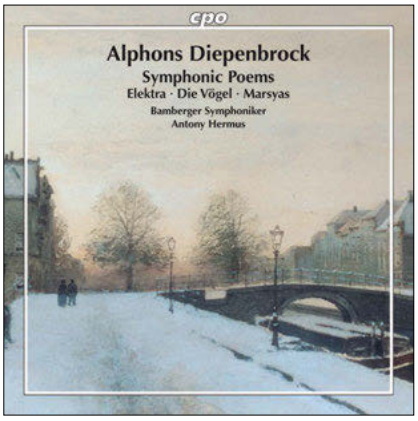
Ya en el año 2006 habían publicado las hermanas Katia y Marie Lèbeque (yo creo que, además, gracias a una producción propia) un interesante programa con piezas de Stravinski y Debussy. Lo grabaron en el IRCAM y añadieron un video promocional. Ahora, diez años más tarde, las dos pianistas completan aquel programa con nuevas piezas que faltaban en el anterior.

A diferencia de los *Tres movimientos de Petrushka,* cuya partitura lleva toda la genialidad de la adaptación por el autor, la reducción para dos pianos de *Le Sacre du printemps* es casi desconocida y quizás con razón. Se trata de la partitura de trabajo que Stravinski utilizó para los ensayos del ballet. Es, por tanto, un mero recordatorio y una reducción muy pragmática que elimina los detalles, ornamentos, etcétera. Las Lebèque han ampliado el espectro gracias a un segundo piano, pero el espacio orquestal de *Le Sacre du printemps* es imposible de reducir. O bien, sólo podría haberlo hecho el propio Stravinski. La pieza se escucha con placer porque permite ver algo así como la radiografía de una carnalidad sonora que todos conocemos de memoria y que una nueva perspectiva siempre resalta sus líneas maestras.

Todo lo contrario de los *Epígrafes antiguos* de Debussy, la pieza realmente notable del disco. Aquí las Lebèque desdoblan la partitura para cuatro manos en dos pianos, extendiendo así las texturas muy elegantes, muy "a la antigua", de Debussy. Ellas mismas explican en el libreto cómo de este modo evitan los aplastamientos debidos al solapamiento de los pedales. Es una composición sabia y poética que da muy bien en la pareja de teclados. Si la transcripción de *Le Sacre du printemps* es un salto mortal en el vacío, la de los *Epígrafes antiguos* es sólo un juego sobre la lona elástica y se deja oír con verdadero gusto.

Félix de Azúa

Siglos XX y XXI



DIEPENBROCK:

Elektra. De Vogels. Marsyas. Orquesta Sinfónica de Bamberg. Director: Antony Hermus. CPO 777 927-2. 1 CD.

Para quien todavía no conozca ninguna de las escasas partituras instrumentales del compositor Alphons Diepenbrock (1862-1921), este espléndido disco del sello CPO puede ser una revelación. Nacido y muerto en Ámsterdam, Diepenbrock constituye un nombre imprescindible en el renacer musical holandés del penúltimo cambio de siglo. Amigo de Gustav Mahler —dirigió su *Cuarta sinfonía* en el Concertgebouw—, disfrutó igualmente del respeto y la admiración de Strauss y Schoenberg. La literatura —y en particular los grandes románticos alemanes (Novalis, Hölderlin, Heine) y los simbolistas franceses (Baudelaire, Verlaine)— fueron constante fuente de inspiración para Diepenbrock, compositor autodidacta que, en palabras de Eduard Reiser, "creó un lenguaje musical que une de manera muy personal la polifonía vocal del siglo XVI a la armonía cromática de Richard Wagner y también, años más tarde, a los colores refinados descubiertos en Debussy".

La "comedia mitológica" *Marsyas* de Balthazar Verhagen inspiró a Diepenbrock a componer una sensual y refinada música escénica resumida como suite de concierto en 1910. Verhagen introdujo un tercer personaje, la ninfa Deiopea, amada por Apolo y Marsyas, a quienes Diepenbrock personaliza tímbricamente: a la ninfa por un leitmotiv en el violín; a los contendientes por las trompas y el arpa (Apolo) y la flauta (Marsyas). Tras la risueña obertura para *De Vogels* (1917), basada en Aristófanes, Diepenbrock concluía un año antes de su muerte su proyecto más anhelado: la música incidental para la *Electra* de Sófocles. En 1952 Eduard Reeser elaboró una suite en cuatro movimientos que contiene los principales temas de la acción: una música de impacto dramático y belleza melódica deslumbrantes que, para aquellos a los que la grabación de Hans Vonk (Chandos, 1989) pasara en su momento desapercibida, resulta inexcusable.

Juan Manuel Viana

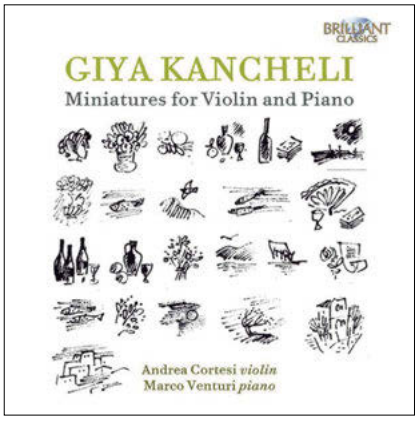
GINASTERA:

Panambí op. 1. Concierto para piano nº 2 op. 39. Xiayin Wang, piano. Manchester Chamber Choir. BBC Philharmonic. Director: Juanjo Mena. CHANDOS 10923. 1 CD.

Sentimiento nacionalista y permeabilidad con las influencias europeas desarrolladas tras la Segunda Guerra Mundial han venido definiendo la imagen de Alberto Ginastera, siempre considerado como el compositor más significativo de su generación. De su primera etapa de nacionalismo objetivo nace este hermoso y colorido ballet *Panambí op. 1*, cuya partitura se termina sin previsión de representación y es adaptada para un primer estreno como suite orquestal con la selección reordenada de cuatro movimientos. Tres años después del gran éxito de la suite, en 1940, se estrena el ballet en un contexto musical receptivo a las representaciones de tema indígena (Revueltas, Villa-Lobos…) que se alineaban con la necesidad de identidad de una Latinoamérica políticamente convulsa. Considerada expresamente por el compositor como inicio de su carrera, *Panambí* nos cuenta la historia de una princesa precolombina, inspirándose en la mitología de los indios guaraníes asentados a orillas de los ríos Paraná y Paraguay. Un americano (de los otros) en París, diríamos de Ginastera tras escuchar esta obra con abundantes reflejos de Debussy, Ravel y el Stravinski de la revolucionaria primavera. Valor añadido del presente registro es que por primera vez incluye el coro femenino del movimiento final, para dejarnos con el asombro de que alguna vez fuera prescindible.

Con la producción de sus tres óperas, Ginastera sigue impregnando de dramatismo al resto de su obra instrumental. Así el impresionante *Concierto para piano nº 2 op. 39*, ya enmarcado en su periodo neoexpresionista, nos presenta a un solista de pincel descarnado sobre un monumental lienzo orquestal. Sublime trabajo el de la pianista Xiayin Wang. Grandes intérpretes para un Ginastera en centenario y a proteger del exceso de reduccionismos de nuestra música, que no es más que otra forma de olvido.

José Antonio Tello Sáenz



KANCHELI:

Minitures for violin and piano. Andrea Cortesi, violín. Marco Venturi, piano. BRILLANT 95267. 1CD.

Sorprende la naturaleza íntima y descriptiva de este trabajo del compositor georgiano Giya Kancheli. El disco del sello Brilliants Classics reúne 18 piezas breves para violín y piano que, si bien, en un primer momento tienen un efecto epidérmico, su calado, pese a su escritura abreviada, es mayor. Música queda, fluida y animada en un ciclo de bagatelas que contradicen el carácter apesadumbrado y explosivo, sujeto a extremos anímicos, de sus obras orquestales. "A pesar de los avances, nuestro planeta está envuelto en sangrientas contradicciones. Y ningún progreso en el arte puede soportar la fuerza destructiva que anula con facilidad el frágil proceso de construcción. Yo escribo para mí, sin albergar ninguna ilusión en que la belleza salvará al mundo". Esta cita está extraída de uno de los discos grabados por Kancheli para el sello ECM.

Giya Kancheli (1935) vive, como dice, en su espacio interior. Su civilización cristiana en el Cáucaso, los bloques culturales que le rodean, hacen que su música se vea cargada de pesimismo y soledad. Este disco de miniaturas es una especie de epistolario bucólico-amoroso compartido en verano. Tiene una impronta afrancesada, impresionista pero también con la picardía de Boris Vian, donde caben formas clásicas, folclore, music hall, ragtime y, por su poder evocativo, cine. Son postales cargadas de sensibilidad y afectos que van de lo íntimo a lo luminoso evitando lo superficial. Es el descubrimiento de ese mensaje de escucha interior lo que da valor a estas pequeñas pero hermosas piezas: "Cuando una persona entra en una iglesia y aún no hay ningún servicio religioso, se produce un silencio especial. Yo quiero convertir ese silencio en música", manifiesta el compositor georgiano. Ajustada al ánimo y a la luz la interpretación del violinista Andrea Cortesi y del pianista Marco Venturi.

Jesús Gonzalo

BARTÓK:

Concierto para 2 pianos, percusión y orquesta. BABIN: Concierto nº 2 para 2 pianos y orquesta. DUO PIANO GENOVA & DIMITROV. ORQUESTA SINFÓNICA DE LA RADIO NACIONAL DE BULGARIA. Director: YORDAN KAMDZHALOV. CPO 555 001. 1 CD.

El *Concierto para dos pianos, percusión y orquesta* deriva de la *Sonata para dos pianos y percusión*, una de las más sorprendentes y poderosas obras de cámara del siglo pasado. Es acaso preferible la versión original, pero cuando oímos lecturas como esta nos entran las dudas. Es realmente grande, tensísimo, lo que consiguen los dos pianistas, el grupo de percusión y la Orquesta de Bulgaria dirigida por Yordan Kamdzhalov. La percutividad del piano, que tanto interesaba a Bartók, no se pierde: se mantiene el parentesco de percusión de teclado, percusión afinada y percusión de timbales y otros instrumentos, esa continuidad que consigue un efecto de impetuosidad imparable. Reforzado todo ello en el *Concierto*, sí, por la orquesta, pero solo hasta cierto punto. El original es plenamente reconocible. La interpretación de Genova, Dimitrov, Kamdzhalov y el conjunto es más que sobresaliente.

La obra de Babin es de 1957. Parece la creación de un músico que ha bebido en Bartók, Stravinski, Shostakovich o Prokofiev. No es una obra ancilar, sino una pieza de madurez. El Moderato es retrato de una desolación, como en Shostakovich, pero de manera muy distinta a la de Shostakovich. El Vivace siguiente nos recuerda, qué sé yo… sí, *El amor de las tres naranjas*, pero en su humor, en su agilidad, no en la letra. La percutividad no es solo bartokiana, porque las fuentes del entrevero entre golpes afinados y no afinados son múltiples. Bartok propuso su propia fuente, la integró en la música culta occidental. Y ahí quedó como ejemplo. El concierto de Babin es una obra de considerable interés, aunque sufre con la comparación de la magistral pieza de Bartók. El acoplamiento es excelente y da a conocer una obra importante junto a una de las que el compositor podría reclamar raíces. Los intérpretes, tanto el espléndido dúo Genova & Dimitrov como los percusionistas y la orquesta de Kamdzhalov están a la altura de la ambiciosa empresa.

Santiago Martín Bermúdez

EXCEPCIONAL scherzo

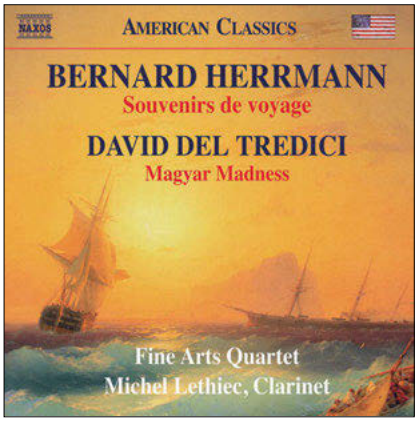
LIGETI:

Lontano. MURAIL: Le désenchantement du monde. BENJAMIN: Palimpsests. PIERRE-LAURENT AIMARD, piano. SYMPHONIE-ORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS. Director: GEORGE BENJAMIN. NEOS 11422. 1 CD.

El compositor y director George Benjamin firma la nítida y brillante dirección de estas tres piezas orquestales que, si bien muy distintas entre ellas, tienen como denominador común una actitud divergente de los rigores de un serialismo caído en horas bajas y la apertura hacia nuevos y más flexibles territorios y contenidos musicales sin perder de vista la perspectiva de una asentada tradición musical. Ligeti lo alcanzaba en 1967 con *Lontano,* todo un clásico, que si bien derivaba de *Atmosphères*, introduce el concepto de sonido-superficie a modo de pintura de sutiles variaciones, mezcla de timbres y constelaciones de micropolifonías. Su continuo sonoro lo acerca a criterios de la música electrónica pero por otro lado a la tradición romántica europea. Esa suave textura de olas de sonido de la superficie nos habla de su infancia con su exquisito y misterioso estatismo interno. Murail se desmarca en este estreno absoluto del exceso de análisis espectral si bien continúa su interés por el modelado del sonido y las resonancias instrumentales. *Le désenchantement du monde* tiene formato de concierto sinfónico para piano cuya envolvente estructura se sustenta en un sinfín de líricos episodios individuales y contrastadas variaciones en la interacción entre piano —en manos de Aimard— y orquesta con declaradas referencias al Liszt de la *Sonata* y del *Concierto para piano nº 2.*

Palimsests, del propio Benjamin, se compone de dos piezas de distinto planteamiento que fueron estrenadas en su día por Boulez. Su título, que parte de los pergaminos manuscritos, es una metáfora alusiva a las complejas teorías literarias y culturales y sus formas de lectura y apreciación; capas de sonido, transparencias, fragmentación, intertextualidad, interpenetración de motivos e invenciones diversas que ora colisionan, ora se desarrollan en direcciones dispares.

Manuel Luca de Tena



HERRMANN:

Souvenirs de voyage.

DEL TREDICI: Magyar Madness.

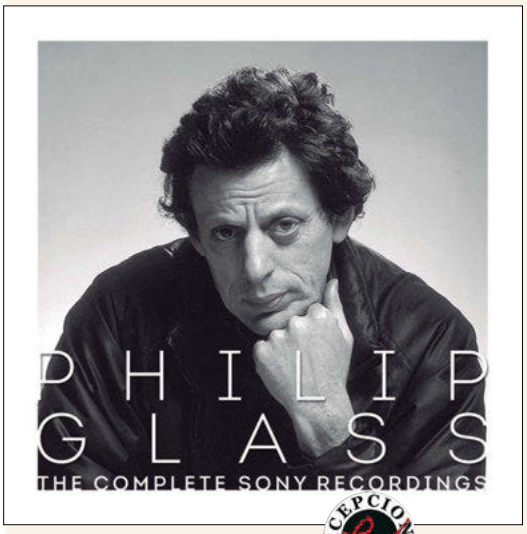
MICHEL LETHIEC, clarinete. FINE ARTS QUARTET. NAXOS. 8.559796. 1 CD.

Tengo para mí que muchos aficionados saben hasta qué punto la música de Bernard Herrmann ha contribuido al éxito de las películas de Alfred Hitchcock. *Psycho*, *Vértigo*, *North by Northwest* o *Marnie* son cimas de un género denostado durante el siglo XX, pero cada vez más reivindicado por los melómanos. Cuando Herrmann rompió con el director británico continuó componiendo para Truffaut o Scorsese, pero pudo dedicarse a su propia música tras ganar algo de libertad. Aquí se presenta su quinteto con clarinete, una pieza de resonancias mozartianas, del año 1967. Es una pieza encantadora cuyo título, *Souvenirs de voyage,* sugiere un periplo inglés, acompañado por las hermanas Brontë, William Turner y Ralph Vaughan Williams. Una bella acuarela a la que se regresa con placer y que tiene, en efecto, un sabor muy inglés, no sólo de Vaughan Williams, sino también de Benjamin Britten. En algunos fragmentos hay recuerdos de su excelente *Sinfonía.*

Ningún parecido con David Del Tredici, excepto en el género, este quinteto con clarinete tan poco frecuente. Aquí en cambio pasamos de secciones tonales a secciones atonales en una atmósfera general más tradicional que vanguardista. Es una pieza excéntrica, con un tercer movimiento tan extenso como los dos primeros juntos y un título aparte, *Grand Rondo à la Hongroise.* La obra fue concebida para el lucimiento del clarinetista David Krakauer, cliente de la obra, aquí brillantemente sustituido por Michel Lethiec. La grabación data de 2013 y es una primicia mundial.

Félix de Azúa

Tarta de cumpleaños



GLASS:
The Complete Sony Recordings.
PHILIP GLASS, teclados. PAUL ZUKOFSKY, violín. RAVI SHANKAR, voz. AMY DICKSON, saxofón. KRONOS QUARTET. MADRAS CHOIR & ORCHESTRA. THE PHILIP GLASS ENSEMBLE. THE NEW YORK CITY OPERA ORCHESTRA & CHORUS. THE STUTTGART STATE OPERA ORCHESTRA & CHORUS. VARIOS COROS. Directores musicales: MICHAEL RIESMAN, DENNIS RUSSELL DAVIES.
SONY 88985337612. 2016. 24 CD.

El pasado enero Philip Glass sopló las velas de su ochenta cumpleaños y Sony Classical le hizo un señor regalo: *The Complete Sony Recordings*. Un cofre limitado de quince álbumes que, a diferencia de la retrospectiva de Nonesuch —*Glass Box, a Nonesuch Retrospective*—, reúne la totalidad de sus grabaciones, editadas entre 1979 y 2002. Una *summa phonographica* compuesta, para ser más exactos, por seis álbumes CBS —*The Photographer* (1983), *Songs from Liquid Days* (1986), *Dance Pieces* (1987), *Dance nos. 1-5* (1988), *Solo Piano* (1989) y *Songs From The Trilogy* (1989)—, otros cuatro CBS de la subserie Masterworks —*Glassworks* (1982) y las tres óperas de la Trilogía: *Einstein on the Beach* (1979), *Satyagraha* (1985) y *Akhnaten* (1987)— y cinco Sony Classical propiamente dichos —*Passages* (1990), *Itaipú/The Canyon* (1993), *Organ Works* (1993), *Naqoyqatsi* (2002) y *Recent Recordings* (2016)—.

Para entender el valor de semejante cubo conviene hacer un poco de historia. En 1978, con motivo del estreno de la primera ópera minimalista, *Einstein on the Beach* (1976), el compositor de Brooklyn firma un contrato con CBS Records para grabarla en estudio y desde ese momento sus LP empiezan a prodigarse alegremente en las cajoneras de novedades. Sony Corporation absorbe CBS en 1989, pero el compositor se empeña en no firmar ningún contrato en exclusiva y esto le permite simultanear una aventura fonográfica con Nonesuch que se traduce en una veintena larga de grabaciones durante las décadas de los 80, 90 y 00. Con el cambio de siglo el ritmo de producción se incrementa y ramifica de manera nada minimalista y Glass funda una compañía autogestionada con más afán patrimonial que lucrativo. Hablamos de Orange Mountain Music [OMM], a través del cual lleva sacando todo lo habido y por haber desde dos mil y poco. Pero ni con esas el sello naranja ha conseguido eclipsar los potentes catálogos de Sony, CBS y Nonesuch, custodios de las joyas de la corona. Algo que tiene fácil explicación habida cuenta de que las mejores añadas creativas de Glass resultan coincidentes con las grabaciones de ambos sellos.

Si el interés del catálogo Nonesuch de Glass recae en los álbumes sinfónicos —*Sinfonías nº 2* y *3*—, las muchas bandas sonoras, el disco del Kronos Quartet y los ensayos estéticos *Music In Twelve Parts* y *Music In Similar Motion*, el de Sony cuenta con auténticos pesos pesados como las tres óperas de la Trilogía, el disco de poemas sinfónicos *Itaipú/The Canyon*, el transcultural *Passages* con Ravi Shankar y el seminal *Glassworks* del The Philip Glass Ensemble. Obras de referencia absoluta que ningún melómano debería pasar por alto y que, por supuesto, vienen incluidas en este *glass-cube*. O sea, que quien no haya tenido el placer de escuchar alguna de estas grabaciones no tiene excusa: solo por ellas merece la pena el desembolso. ¿Pero qué hacer si se dispone ya de todas las grabaciones originales? Pues bien, en el apartado de los contras ninguno de los álbumes, a excepción del díptico *bonus* de *Glassworks*, se presenta remasterizado. La reedición se limita a un lavado de cara: los artes originales se han formateado y los veinticuatro CD se presentan en formato *digisleeve* prensado en peliculado y de un blanco aséptico bonitamente contrastado por unos lomos coloreados de arco iris. Nada que objetar a la jibarización, pues las notas originales y los libretos de las óperas quedan a buen recaudo en un *booklet* de doscientas páginas y tapa dura que aporta un texto compendiador de Michael Hill más interesante por las citas referenciadas que por la información moliente. Aún así, la paquidérmica edición resulta bastante portátil —unos 13x13x10—. Solo le falta un asa y podríamos llevárnosla al parque si aún tuviéramos *discman*.

Y aunque Sony no ha tirado precisamente la casa por la ventana con el material extra, sí hay un par de golosinas pensadas para enganchar a los coleccionistas de bolsillo espléndido y oído inquisitivo. La primera es el álbum ¡triple! de *Glassworks*. *Glassworks* fue la primera obra-disco que Glass grabó para CBS Masterworks y el monográfico Glass más vendido de la compañía. Y además uno de los mejores discos conceptuales del compositor por su amable naturaleza propedéutica. Razones que bastan y sobran para entender que el productor Robert Russ haya redimensionado el universo *Glassworks* con dos discos adicionales: el primero consiste en la mezcla alternativa e inédita hasta el momento que el productor e ingeniero Kurt Munkacsi realizó en 1982 para reproductor de cassette compacto y el segundo incluye una entrevista de casi cincuenta minutos con el compositor realizada por Peter Gordon durante ese mismo año que aporta además una versión recortada de *Rubric*.

La segunda golosina, un recopilatorio-apéndice titulado "Recent Recordings", resulta menos apetecible a simple vista, pero si nos fijamos bien descubriremos al final del *tracklist* una grabación de estudio absolutamente inédita que no se anuncia como tal y que no es otra que la de *The Olympian: Lighting of the Torch and Closing*, pieza de tres minutos y pico para ensemble y coro que Glass compuso en 1984 para el encendido del pebetero durante la vigésimo tercera edición de los Juegos Olímpicos. El resto del disco son temas licenciados por otras discográficas —como los *bandasoneriles* de *Las horas*, *El show de Truman* o *Powaqqatsi*—, si bien la audición está dominada por el saxo de Amy Dickson y su adaptación del *Concierto para violín* publicada por Sony Classical así como por varios registros de Lautten Compagney y Wolfgang Katschner —editados en 2010 por Deutsche Harmonia Mundi.

No puede considerarse una antología bajo ningún concepto pero desde luego es una excelente carta de presentación para quien no tenga el gusto de haberse zambullido ya en el fascinante imaginario glassiano

En resumen: "The Complete Sony Recordings" no puede considerarse una antología bajo ningún concepto, pues la perspectiva que ofrece del vasto planeta Glass está lógicamente sesgada por el repertorio del sello, pero desde luego es una excelente carta de presentación para quien no tenga el gusto de haberse zambullido ya en el fascinante imaginario glassiano. A ellos y a los coleccionistas más *hardcore* solo puedo decirles que ya están tardando.

David Rodríguez Cerdán

LUC:

De aire y luz. Ensemble Kuraia. Sigma Project. Euskadiko Orkestra Sinfonikoa. Director: Andrea Cazzaniga. ORPHEUS 5642-8494. 1 CD.

Aunque nacida en la República Argentina, María Eugenia Luc se ha convertido, desde su traslado a Bilbao en 1993, en una de las dinamizadoras más destacadas de la vida musical contemporánea en el País Vasco, tanto en su faceta de compositora como en su calidad de directora artística del Ensemble Kuraia. Es justamente este conjunto, flanqueado por otras formaciones de ganado prestigio, el protagonista principal del presente monográfico que ha publicado el sello discográfico Orpheus, en el que se nos ofrecen páginas fechadas entre los años 2008 (*You*) y 2015 (la muy breve *Chang*), pertenecientes al ciclo, todavía en marcha, *De aire y luz* y que toman sus títulos e impulso creativo, como glosa con sumo acierto Mikel Chamizo en las notas informativas que acompañan al disco, de los estadios respiratorios del *Chi Kung* chino.

Pese a lo unitario de su origen y al desarrollo común de una poética sonora cercana a las consecuencias post-espectrales —sonoridades globales complejas, acusados contrastes entre atmósferas móviles y estáticas y convivencia entre líneas melódicas solistas y paisajes heterofónicas, como el diálogo entre flauta y clarinete bajo del último tercio de *Mian*—, las siete obras que conforman el registro que ahora comentamos ofrecen al oyente una bienvenida variedad: si *Jing* (2013) demuestra los frutos de profundidad tímbrica que Luc puede obtener de la orquesta, entre las piezas de cámara el Ensemble Kuraia subraya la especial transparencia y luminosidad tímbrica de *XI* (2009) frente a la inquietud inagural o progresiva de *Mian* (2011) o *Shen* (2012), en tanto el Sigma Project se luce en el cuarteto *Yun* (2012), una de las muestras más poderosas del catálogo de esta compositora argentina, merecedora sin la más mínima duda de una escucha atenta.

Germán Gan Quesada

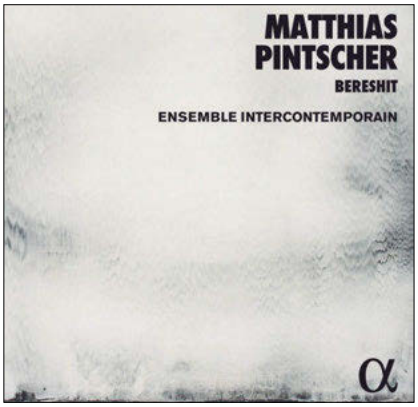
MAHLER:

Sinfonía nº 5 (arreglo para 17 instrumentos). Natalia Ensemble. COBRA 0055. 1 CD.

Siguiendo la estela abierta por Arnold Schönberg hace un siglo con la *Verein für misikalische Priatauffbührungen*, adaptando obras sinfónicas a formatos camerísiticos destinados a la escucha en ámbitos privados, el Natalia Ensemble ha realizado un arreglo de similares proporciones de la *Quinta sinfonía* de Mahler. No es la primera vez que esta sinfonía es objeto de una transcripción, pues ya existe la realizada en 2014 por Klaus Simon (quien también firma arreglos para la *Primera*, la *Cuarta* y la *Novena*), pero en esta ocasión son los miembros del propio conjunto español (dos violines, viola, violonchelo, contrabajo, flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, trompeta, timbales, dos percusionistas, arpa, piano y harmonio) los que han optado por una versión personal.

Es evidente que en este tipo de reducciones, tratándose de una obra sinfónica, se pierde algo tan esencial como la monumentalidad sonora, el impactante sonido derivado de una orquesta hipertrofiada que en momentos como la fanfarria dramática inicial de la *Trauermarsh* adquiere naturaleza de elemento esencial del discurso musical mahleriano. Pero también hay que señalar que con este orgánico reducido se consigue alcanzar esa claridad en los juegos temáticos entre secciones tan imprescindibles a la hora de descifrar el lenguaje de Mahler. Sobre todo si se hace con el cuidado y la calidad con que lo aborda el Natalia Ensemble, cuyos integrantes ejercen como auténticos solistas por el nivel de sus interpretaciones. Está muy bien resuelto el recurso al piano y al harmonio en los pasajes de mayor densidad sinfónica para otorgarle al sonido del grupo la contundencia y profundidad de esos momentos. Todo, sobre la base de una versión muy cuidada en el fraseo, con los tempi apropiados y con momentos tan brillantes como los pasajes fugados o tan delicados y transparentes como el *Adagietto*.

Andrés Moreno Mengíbar



PINTSCHER:

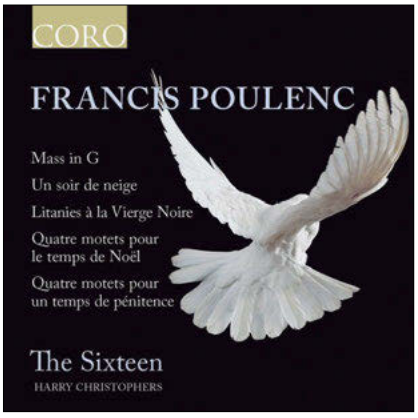
Bereshit. Uriel. Songs from Solomon's Garden. Éric-Maria Couturier, violonchelo. Dimitri Vassilakis, piano. Evan Huges, barítono. Ensemble InterContemporain. Director: Matthias Pintscher. ALPHA 218. 1 CD.

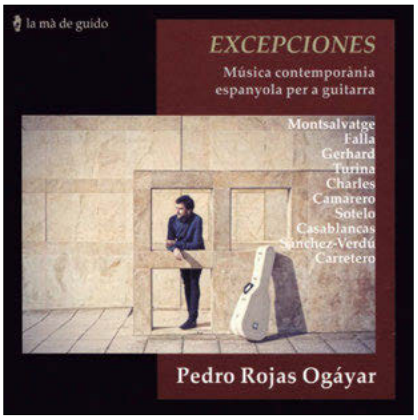
Desde 2013 Matthias Pintscher aborda las tareas de dirección del prestigioso Ensemble InterContemporain que fundara Pierre Boulez. Y en su doble calidad ve la luz este más que recomendable registro con tres obras vinculadas al universo poético de la cultura hebraica. Y así abre desde un horizonte de primordial silencio *Bereshit* escrita para una amplia plantilla instrumental. El sonido nace y hace crecer de modo paulatino los perfiles del lenguaje musical mediante la múltiple intervención de voces solistas, y durante este largo y complejo proceso se articula su tensión, su dramaturgia, su propio color dentro de un aura desde la que irradian los contornos, los gestos en un todo de aliento expresivo y refinado. No obstante, la palabra hebrea *Bereshit* señala el comienzo en la *Torah*; y es la escucha, según la tradición judía, la que nos conduce a un anhelado conocimiento interior.

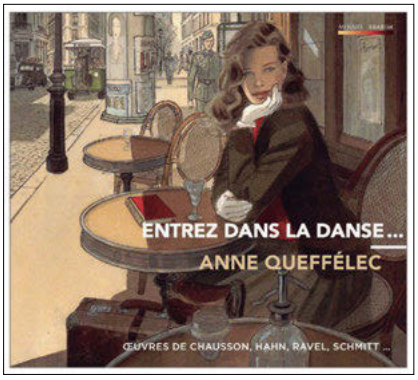
Uriel, para violonchelo y piano, alude no solo al ángel guardián de los planetas, el ángel de la luz y el conocimiento, sino también a la obra homónima de 1955 del pintor judío norteamericano Barnett Newman. La sobria paleta de color, que parece contener ecos de la Cábala, lleva a Pintscher a trazar un paralelo con su universo sonoro dando lugar a un intenso diálogo instrumental cargado de matices y cambiantes tempi en lo estático y lo dinámico durante el que se van destilando diferentes técnicas de ejecución.

En 2009 compone para barítono y orquesta de cámara *Songs from Solomon´s Garden*, pieza en la que la que el clima sonoro deviene envolvente y espiritual. Inmaterialidad, sutileza, percepción del matiz, arropan las palabras del segundo capítulo de *Megillah: shir hashirim (Cantar de los cantares)*, canto amoroso por. Poemas sobre lo oculto y lo visible en el amor en la voz de hermoso timbre del barítono Evan Huges cantados, más bien declamados, en hebreo.

Manuel Luca de Tena







POULENC:
Obras corales. THE SIXTEEN.
Director: HARRY CHRISTOPHERS.
CORO 16149. 1 CD.

Para valorar la obra coral de Francis Poulenc es necesario tener en cuenta dos hechos que dejaron en él una huella imborrable. Por un lado, hay que recordar el accidente de tráfico que sesgó la vida de su amigo Pierre-Octave Ferroud y que tanto le afectó. Hasta entonces su fe había permanecido ausente desde la infancia, sin embargo, pocos días después de recibir la fatal noticia, el compositor visitó el santuario de la Virgen Negra de Rocamadour, y desde ese día sus creencias religiosas se renovaron en él. La catarsis se materializó en las *Letanías a la Virgen Negra*, la primera obra religiosa que compuso y que completó en menos de una semana. El otro aspecto a tener en cuenta es su amistad con el poeta Paul Éluard y la influencia de su obra. De Éluard Poulenc afirmó: "A través de él he aprendido a expresar la parte más secreta de mí mismo". Son estas dos facetas, la espiritual y la humana, la inmaterial y la carnal, las que articulan toda su obra coral, en la que los límites entre ambas quedan desdibujados y el autor parece traspasarlos en cada frase, para después interrumpir el discurso y expresar sus dudas a través de la difícil y escarpada interválica, prosiguiendo más adelante como si nada hubiese ocurrido. El resultado son estas obras sublimes de estilo único e inconfundible, en las que se expresa tanto con tan poco.

La interpretación de The Sixteen es magistral, delicada hasta el extremo cuando así es necesario y descarnada y visceral cuando las dudas y las sombras se ciernen sobre el individuo. Es todo un deleite disfrutar de las frases cargadas de musicalidad, de la conducción del discurso musical, de los acordes perfectamente balanceados y afinados, siempre refulgentes, de los cuidados ataques y finales, de las desgarradas disonancias, del soberbio empaste y la pulcra afinación del coro, siempre admirable.

Urko Sangroniz

PEDRO ROJAS OGÁYAR, guitarra. *Obras de Montsalvatge, Falla, Gerhard, Turina, Charles, Camarero, Sotelo, Casablancas, Sánchez-Verdú y Carretero.* LA MÀ DE GUIDO 2135. 1 CD.

Debut discográfico de este joven guitarrista de Jaén, que presenta catorce piezas de diez autores escogidas a partir de una única condición, que sea obra compuesta ad hoc para la guitarra por compositores que no tocaban el instrumento. Este hecho, que puede parecer trivial, no lo es para las seis cuerdas, que vio pasar el siglo XX, el de su reivindicación como instrumento de concierto, a medio camino entre los guitarristas que componían repertorio y las transcripciones de obras pensadas para otro instrumento.

Montsalvatge, Falla, Gerhard, Turina, Charles, Camarero, Sotelo, Casablancas, Sánchez-Verdú y Carretero son la decena de convocados. Estilos, pues, bien diferenciados, en algunos casos a pesar de su contemporaneidad (cinco nacieron entre 1960-1968) en esta propuesta retablística. Lo más interesante, y donde deslumbra más el guitarrista, es en el repertorio menos escuchado (todo en realidad, menos Falla y Gerhard). Por ejemplo, los *Tres fados ilusorios* de Montsalvatge, de exigente ejecución y no correspondido lucimiento, que se han grabado muy poco.

La presentación de las piezas incide, exagerando un poco las tintas, en la poca atención prestada por la composición contemporánea al instrumento ("Excepciones" es el título), y en la presencia de lo popular cuando se ha acercado, aunque este hecho, apunto, se antoja casi anecdótico cuando el lenguaje del compositor se impone al motivo inicial. Resaltaría, en cambio, el formato miniaturesco que, salvo excepciones, se impone, fruto, quizá aquí sí, de escribir para un instrumento difícil e infrecuente. Por ello resaltamos el estreno de *Oud*, de Alberto Carretero, pieza de doce minutos que supone una muy interesante aportación, cuajada de efectos y de buena música. Que no sea la última de este autor para la guitarra (muchos compositores compusieron una, y no más), y que tenga tan buen traductor como este guitarrista, del que quedamos a la espera de lo siguiente.

Josemi Lorenzo Arribas

ANNE QUEFFÉLEC, pianista.
Obras de Mompou, Ravel, Debussy, Chabrier, Ropartz, Hahn, Schmitt, Poulenc, Massenet, Saint-Saëns, Satie, Pierné, Fauré, Franck y Chausson. MIRARE 320. 1 CD.

¡Únanse a la danza! Tal cosa sugiere el título, y allá nos lleva la música, un delicioso programa de la música francesa en el ámbito de la danza. Programa imaginativo y cuidadosamente hilado por Queffélec, que incluye como gota personal la *Canción y Danza nº 4* de Mompou, que a fuer, como mucha de su música, de resonancias francesas, las tiene personales para la refinada y veterana discípula de Alfred Brendel. Como ella misma señala, todos estos compositores tienen relación entre sí y confesaban admiración mutua. Alguno, como señala Queffélec del joven Poulenc, se crió devorando literalmente la música de Satie o Debussy. Y Queffélec nos lleva con su interpretación por las sugerentes páginas de Ravel (delicioso su *Vals noble y sentimental nº 2*) con magnetismo y sutileza, pero también transita con resultado sobresaliente por el exaltado júbilo de los menos habituales *Ronde* de Ropartz o *Ronde des letters boiteuses* (aquí acompañada por su hijo Gaspard Dehaene) de Schmitt, o por la refinada elegancia del *Menuet Antique* de Ravel. Queffélec despliega o todo un caleidoscopio de color y expresión, de ese ambiente irrepetible de la Francia del cambio de siglo, de los años 20, que nos lleva de danza en danza por la nostalgia, el entusiasmo, la alegría o la melancolía, siempre refinadas, siempre elegantes, siempre cautivadoras. Obras que, siendo muy interesantes, no son habituales (incluso las de Ravel o Debussy no son de las más escuchadas, con excepción de la *Pavana* del primero), lo que añade atractivo al asunto. Grabado en el Arsenal de Metz, con una toma nítida, solo tal vez excesivamente próxima, el disco es delicioso. Si les gusta la música francesa de este periodo, si les atrae la danza, no deben dejarlo pasar. Es de esos discos que por su diseño, por el programa escogido, por lo que dibujan y cómo lo hacen, uno no debe dejar de escuchar.

Rafael Ortega Basagoiti

El Dúo Rosa debuta discográficamente con "Return"

"Esta grabación nos ha permitido crecer mucho"

Léna Kollmeier y Stephany Ortega, una pianista belga y una soprano dominicana, son el Dúo Rosa, cuyo objetivo es aportar con su juventud "ideas para incentivar al público a que se acerque a la música clásica". Formado en 2013, acaba de publicar su primer disco, "Return", un viaje desde las melodías de Fauré y Debussy hasta las de Villa-Lobos y Piazzolla, pasando por las de Rodrigo, Granados y Falla. Se trata de un trabajo que ya han presentado en varias ciudades europeas y españolas, con el que debutarán este 8 de abril en el Carnegie Hall de Nueva York.

¿Cómo ha sido la experiencia de grabar su primer disco?

L. K.: Muy intensa y única. Nos ha permitido avanzar mucho como dúo y unirnos más. Es algo que nos ha hecho crecer: de estudiantes que acaban han terminado su máster, a sentirnos más profesionales.

¿Por qué "Return"? ¿Por qué un viaje desde la música luxemburguesa hasta la latinoamericana?

L. K.: No queríamos hacer un disco con obras de Schubert o una integral de Beethoven. La idea de hacer este viaje, que es la vida de Stephany, nos pareció algo original.

S. O.: Yo quería que estuvieran representados dos países importantes para mí, como son Luxemburgo y la República Dominicana.

Este trabajo empieza con una obra contemporánea del compositor luxemburgués Camille Kerger ¿Por qué?

S. O.: Pensamos que cerrar el disco con ella era difícil. Resultaba más ligero terminar con otras músicas. Cuando uno crea un programa de un concierto tiene que buscar un enlace dramático y reflexionar. Está bien que algo empiece tranquilamente, para ir emocionando más y más, y terminar con obras que hagan bailar.

Cuéntenos algo más sobre ella.

S. O.: Fue un encargo. Sabíamos que íbamos a hacer algo con Kerger. Hablamos de las diferentes ideas que teníamos sobre programas y fue él quien nos recomendó la del viaje. Se trata de una pieza que mezcla muchas referencias, ya que hay hasta un rap. Esta música representaba el alma del disco, ese compartir entre la música europea y latinoamericana gracias a compositores latinoamericanos que se fueron a estudiar a Europa.

El trabajo incluye bastantes piezas poco conocidas.

S. O.: Con este disco queríamos mostrar algo que fuera parte de nuestra alma, pero también ofrecer obras que no fueran demasiado conocidas. El objetivo de un artista es interpretar música que casi no se toca. Tampoco pretendíamos que nos pusieran un sello y nos compararan con otros grandes dúos, porque nosotras somos un dúo joven y tenemos que mostrar nuestra particular manera de hacer.

¿Cómo se las apañaron para hilar unas músicas tan dispares?

S. O.: Para el público podía resultar complicado tantos cambios de estilo. Por eso, tratamos de que cada canción sirviera de transición con la siguiente. Por ejemplo, cuando estamos en Francia, la última canción es de Camille Saint-Saëns, pero suena completamente española porque en ese tiempo este músico se inspiró en España. Era la mejor manera de pasar a los compositores españoles, ya que así el cambio resultaba menos brusco. Todas tienen un estilo propio, ya sea impresionista o romántico. Las armonías fueron mezclando muy bien... No nos parece que haya mucho choque entre ellas.

Helena Núñez Guasch

DÚO ROSA.

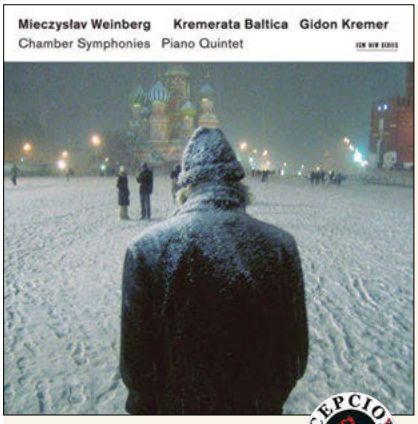
Obras de Kerber, Chausson, Debussy, Duparc, Fauré, Saint- Saëns, Granados, Rodrigo, Falla, Obradors, Piazzolla, Villa-Lobos, Grever, Lecuona, Rivera y Solano.
ETCETERA 1573. 1 CD.

El disco de presentación del Dúo Rosa, formado por la soprano Stephany Ortega y la pianista Léna Kollmeier, se plantea como un viaje de ida y vuelta entre las tradiciones lingüísticas y musicales en las que cobraron forma la voz y los criterios estéticos de la joven lírico-ligera, nacida en República Dominicana y formada en Bélgica. No existe, pues, un relato temático o una convergencia estilística entre las obras, que recorren unos doscientos años de canciones en lenguas francesa y española, y yuxtaponen composición contemporánea (de la mano de Camille Kerger, con una obras específicamente creada para el disco), canción española de corte nacionalista, *mélodie* francesa y piezas latinoamericanas.

Ortega posee un agudo penetrante y luminoso, cuya ductilidad y facilidad se muestran en muchos momentos del disco, aunque destaca especialmente la cadencia de *Descúbrase el pensamiento* de Granados. Léna Kollmeier no solamente escucha bien, sino que promueve lúcidas ideas musicales para compartir a dúo. Ambas destacan en las piezas que exigen velocidad, movimiento y vivas reacciones, como *Les Lilas* de Debussy, *Sérenade Toscane* de Fauré o *Guitares et mandolines* de Saint-Säens. Mención aparte merece la extraordinaria pieza *Aller-retour*, sin duda lo mejor del disco, que Kerger escribe para el lucimiento de ambas intérpretes, con recursos como el *Sprechgesang*, sonoridades abiertas, notas apoyadas que luego descienden bruscamente en afinación, golpes percutivos en la caja del piano y numerosos cambios agógicos y rítmicos de gran interés.

Más allá de una toma de sonido algo seca, el trabajo del dúo se resiente algo en las piezas lentas, líricas o contemplativas (*Adela* de Rodrigo, *Extase* de Duparc). De la misma forma, las raíces latinoamericanas de la joven soprano no terminan de oírse en la pronunciación de un castellano poco comprensible fonética y emocionalmente.

Elisa Rapado Jambrina



La grandeza de Weinberg se descubre en las dos últimas décadas. Se impone de manera inevitable, y el disco es esencial para ello

WEINBERG:
Sinfonías de cámara opp. 145, 147, 151 y 153. Quinteto con piano op. 44 (arr. para piano, orquesta de cuerda y percusión).
YULIANNA AVDEEVA, piano. GIDON KREMER, violín. KREMERATA BALTICA. Director: GIDON KREMER. ECM 481 46 04. 2 CD.

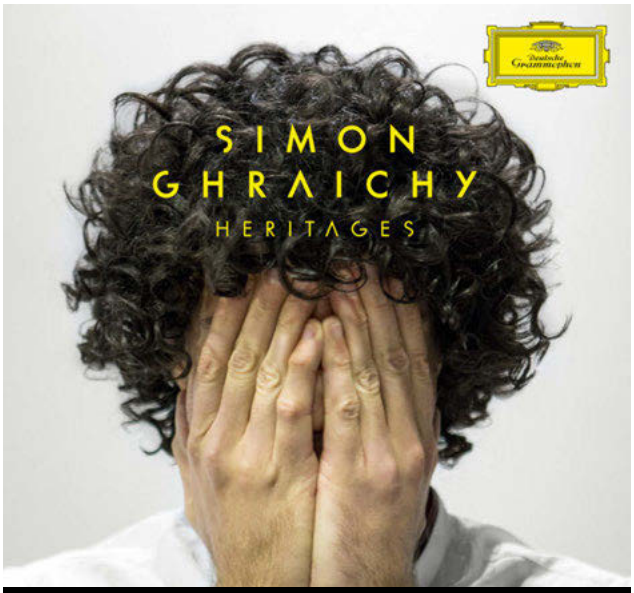
Las cuatro sinfonías de cámara de Weinberg son otras tantas obras maestras. Están fechadas muy tarde, en los últimos años de la vida del compositor, entre 1986 y 1992, y son posteriores a sus sinfonías para orquesta, que ya eran unas veinte antes de la primera de las de cámara: "Estas sinfonías nuevas no son diferentes ni en longitud ni en carácter de la *Segunda*, la *Séptima* o la *Décima*, que también fueron compuestas para conjuntos de cámaras", declaraba hacia 1988 el propio compositor. Ahora bien, las dos primeras son arreglos de cuartetos de cuerda, género en el que también fue pródigo. Y la tercera le debe bastante a otro.

Este magnífico artista al que tanto se hizo sufrir en la Unión Soviética era, sí, discípulo de Shostakovich, era el favorito tal vez, pero su amplia y generosa obra deja ver una personalidad acusada, propia, aunque reconozcamos en sus obras la sombra del maestro, al que siguió siempre y al que no copió en sus obras conocidas (las que sirvieron de ejercicio pudieron ser copias, para eso son ejercicios). Hay algo entre Weinberg y Barshai a la hora de componer estas sinfonías tan intensas, tan bellas, tan dolorosas a menudo: Barshai, como es sabido, convirtió en sinfonías de cámara algunos cuartetos de cuerda de Shostakovich.

En Weinberg hasta las alegrías resultan ariscas: el Andante de la *Primera*, el Allegro de la *Segunda*, el Andantino de la *Tercera*… El *Quinteto con piano* de muchos años antes, 1944, sirve de contraste, de distancia para comprender quién es Weinberg. Además, lo que oímos es un arreglo para piano, orquesta de cuerda y percusión, obra de Andre Pushkarev y Gidon Kremer. Atención al año, pero no pierdan de vista que es un arreglo muy posterior. Después de todo, como en las sinfonías de cámara: lo anterior visto al cabo de los años, solo que en este caso los ojos son ajenos, aunque Kremer haya sido muy cercano a Weinberg.

La grandeza de Weinberg (Mieczyslav Weinberg, o Moishe Veinberg, judío polaco que en el momento del reparto de Polonia entre el III Reich y la URSS se marchó con los rusos) se descubre en los últimos años, en las dos últimas décadas. Tarde en llegar del todo, pero se impone de manera inevitable, y el disco es esencial para ello. No olvidemos el estreno de su sobrecogedora ópera *La pasajera* en Bregenz, cuya toma visual se comentó en esta revista. Con este disco doble la gloria esquiva da un paso más para que sea conocida y reconocida. Un espléndido artista, Gidon Kremer, dirige y hasta en parte completa una de las obras elegidas. El CD se grabó en Viena y Riga. Hay que señalar el importante cometido de la joven directora lituana Mirga Grazinyté-Tyla (1986) en la *Cuarta sinfonía de cámara*. Un doble CD de insuperable y dolorosa belleza.

Santiago Martín Bermúdez



SIMON GHRAICHY

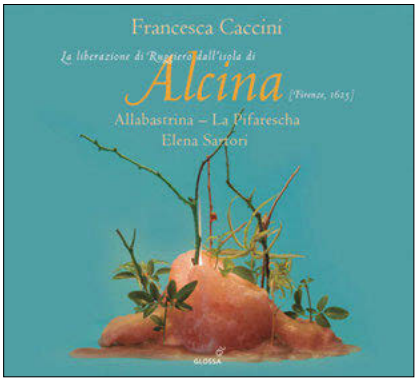
HERITAGES

El pianista francés de origen libanés y mexicano Simon Ghraichy se está convirtiendo en una de las figuras más imprescindibles de la música clásica del siglo XXI. Es apreciado no sólo por sus fieles seguidores - su virtuosismo es irreprochable - sino también por un público mucho menos experimentado que ha sido seducido por su carisma y su personalidad libre de cualquier complejo.

Tras haber firmado con Deutsche Grammophon el año pasado, Simon Ghraichy presentará su primer álbum titulado 'Heritages'. Con un carácter intrínsecamente pictórico, Simon Ghraichy propone un viaje para los oyentes. La grabación ofrece obras de compositores españoles (Isaac Albeniz, Manuel de Falla, Enrique Granados), latinoamericanos (Villa-Lobos, Arturo Márquez, Ernesto Lecuona, etc), así como compositores de Francia o Norteamérica (Debussy, Gottschalk).

deutschegrammophon.com
universalmusic.es
www.fnac.es

Ópera y vocal



La importancia de la florentina Francesca Caccini no se explica sin tres factores: su pertenencia a un linaje musical; la presencia de las y los Medici, familia comitente; y la existencia de un amplio grupo de mujeres artistas, con muchas músicas entre ellas

FRANCESCA CACCINI:
Alcina. Elena Biscuola, Mauro Borgioni, Gabriella Martellacci, Francesca Lombardi Mazzulli, Emanuela Galli, Raffaele Giordani, Yiannis Vassilakis. Allabastrina. La Pifarescha. Directora: Elena Sartori. GLOSSA 923902. 1 CD.

Es muy difícil que a una compositora se le encargue una ópera y se represente. Pasa ahora y pasaba antes. A fin de cuentas, el género sigue siendo el ápice del canon musical en occidente. Por lo mismo se explica que las ocupaciones musicales más devaluadas estén a reventar de mujeres. Nada nuevo bajo el patriarcado. Viene muy a cuento esta novedad discográfica de Glossa para establecer un hilo entre la ópera de hoy y esas óperas italianas casi seminales, las que fundaron el género. El título completo de esta obra es *La liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina*, isla de la que, por supuesto, acaba liberado el apuesto mozo a pesar de las malas artes de Alcina (bruja mala), neutralizada por Melissa, maga buena. Se abandonaba el tema clásico de diosas, héroes y sujetos míticos de la Antigüedad por personajes de la literatura contemporánea. El libreto lo firmó Fernando Saracinelli, para cuya inspiración utilizó cinco cantos del *Orlando furioso* de Ariosto. La música, de la compositora Francesca Caccini, es ciento diez años anterior que la homónima ópera de Haendel, porque estamos en 1625, cuando no parece que en la alta sociedad de las repúblicas italianas de entonces fuera especialmente relevante que una mujer firmase una *commedia in musica*.

La importancia de la florentina Francesca Caccini no se explica sin tres factores: su pertenencia a un linaje musical; la presencia de las y los Medici, familia comitente; y la existencia de un amplio grupo de mujeres artistas, con muchas músicas entre ellas. Francesca fue hija del compositor Giulio Caccini y la cantante Lucia Gagnolanti, ambos al servicio de los Medici. Su hermana Settimia también fue cantante, al igual que la segunda esposa de Giulio, con la que casó cuando enviudó. La propia Francesca contrajo matrimonio con otro músico de la corte medicea. Es una característica común a las músicas de este tiempo: prácticamente todas nacieron en familias dedicadas a la música. Las grandes familias benefactoras y mecenas fueron otra constante de las ciudades-estado italianas. Pugnaron por ver quién destacaba más en el patrocinio de las artes, y particularmente en las artes musicales femeninas, composición incluida. Así, los linajes Este en Ferrara, Orsini en Roma, Gonzaga en Mantua o Medici en Florencia posibilitaron que hoy Italia sea, en cuanto a compositoras renacentistas y barrocas, un escenario sin igual. Francesca Caccini pretendió rivalizar en Florencia con el famoso *Concerto delle donne* de Ferrara, plataforma excepcional para el desarrollo de las mujeres músicas. Su educación fue excepcional. Estudió latín, griego, retórica, matemáticas, astronomía y geometría. La música la aprendió como pasatiempo, para agradar a su padre, tañó los instrumentos al uso, siguiendo al tratadista Francesco da Barberino (arpa, laúd, clave y guitarra), y compuso. Solo se conserva *Il primo libro delle musiche* (Florencia, 1618), dedicado al Cardenal de Medici, y esta ópera.

Se acercaba el Carnaval de 1625 y la boda del príncipe polaco Wladyslaw con la hija de la archiduquesa María Magdalena de Austria, protectora de Francesca y esposa del gran duque Cosme II de Medici. Para celebrarlo, se encargó la obra.

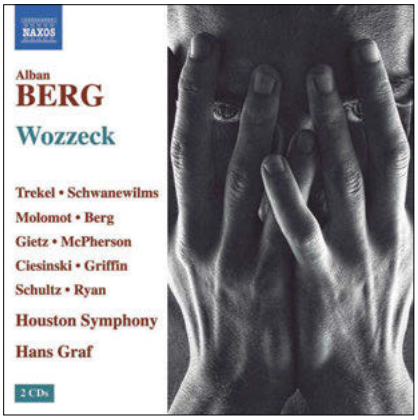
ELENA SARTORI

Caccini escribió una ópera que descarga el protagonismo en los registros medios de las voces, barítono (*Ruggiero*, Mauro Borgioni), mezzo (*Alcina*, Elena Biscuola) y contralto (*Melissa*, Gabriella Martellacci), con papeles muy secundarios para sopranos y tenores. No hay capones ni bajos. La andrógina y moralista Melissa se presenta en Do mayor. La provocativa Alcina, por el contrario, se caracteriza con unos recitativos cromáticos que hacen mucho más seductora, también, sus intervenciones. Del continuo e instrumentos de música programática se encarga Allabastrina, conjunto que parece creado ad hoc para esta producción, y de los ministriles, La Pifarescha, con experiencia previa en estas lides. La propia directora, Elena Sartori, ya tenía en su haber un disco sobre Giulio Caccini. La improvisación de dos *balli*, uno, el que abre la última escena se hace a partir de la melodía de *Il cavalier di Spagna*, con eficaz acompañamiento de castañuelas. La grabación está salpicada de grandes momentos, como esas flautas discantando en *O bei pensieri volate;* la soprano Emmanuela Galli, fantástica en el papel de Nunzia, o el hábil oficio demostrado en las diferentes formas de hacer el continuo, en función del personaje al que se acompañe. Todo ello, musicando unas descompensadísimas escenas (la segunda no llega a los cuatro minutos, la tercera, un diálogo de Melissa, apenas rebasa el minuto y medio, y otro, la cuarta y última).

La negociación sobre los roles de género estaba presente en estas mujeres cultísimas, muy bien educadas, brillantes… a las que, *qua* mujeres, no se les dejó alcanzar el espacio al que sí accedieron sus hermanos varones. "¿Tuvieron las mujeres Renacimiento?", se preguntó agudamente la historiadora Joan Kelly en un denso e imprescindible artículo publicado ¡hace ahora justo cuarenta años! No sabemos qué pensarían del particular ni Caccini ni María Magdalena de Austria. Pero esta encargó la obra a una mujer que la llevó a término. Hechos son amores.

Elena Mendoza, que fue la primera mujer en obtener el Premio Nacional de Música en su faceta de composición en 2010 (hubo que premiar antes a 29 señores), afirmó que la concesión confirmaba "que merece la pena la lucha feminista para que se nos otorgue el espacio que merecemos". Para muchos, serán declaraciones "corporativas". Corporativas, de un colectivo que supone más de la mitad de la humanidad, cuya lucha no es lineal y acumulativa, sino llena de retrocesos. No es esta la primera grabación mundial (Musicae Antiquae Collegium Varsoviense bajo la dirección de Wladyslaw Klosiewicz firmó otra, difícil de localizar), pero como si lo fuera, a efectos de accesibilidad. Es, además, una muy buena versión. ¡A disfrutarla!

Josemi Lorenzo Arribas

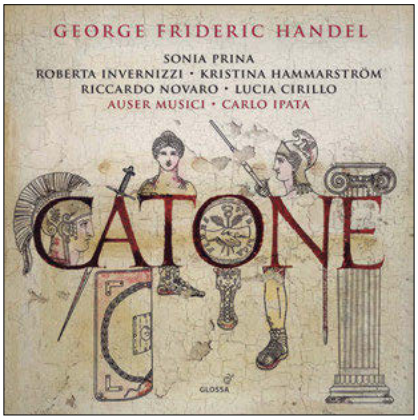


BERG:
Wozzeck. Roman Trekel, Anne Schwanewilms, Marc Molomot, Nathan Berg, Gordon Gietz, Robert McPherson, Katherine Cielinski. Coro de niños de la Houston Grand Opera. Chorus of Students and Alumni, Shepherd School of Music, Rice University. Houston Symphony. Director: Hans Graf. NAXOS 8.660390-91. 1 CD.

Houston es una plaza importante en cuanto a interpretación e incluso creación operística. Dentro de esa creatividad e inquietud interpretativas hay que situar este registro de 2013, que causó no poca sensación en el país. Roman Trekel, barítono con amplia carrera liederística, consigue un *Wozzeck* más lírico de lo habitual, pero su propuesta se constituye en una excelente creación. A la soprano Anne Schwanewwilms le sucede lo contrario: su voz lírica y su tinte infantil (que se notan sobre todo en sus solos) la obligan a dramatizar para conseguir una Marie adecuada. Ambos protagonistas son, en lo vocal, lo más conseguido de este CD. A ello hay que añadir la espléndida, recogida, tensa lectura de Hans Graf, que sin embargo fluye como lo más natural. Atención a la poderosa y delicada manera de resolver la escena de la humillación en la calle (el doctor trata de humillar al Capitán, ambos humillan a Wozzeck). Atención, también, a las dos escenas de la cantina, culminaciones dramáticas de crisis y catástrofe.

Los dos protagonistas y Hans Graf, junto a la Houston Symphony, consiguen una nueva referencia de este título del que ya no esperábamos milagros en soporte audio. Este casi lo es, aunque los cometidos secundarios dejen que desear. Desde las primeras líneas vemos que Molomot apenas cumple con el Capitán. Lamentablemete, algo así les pasa al Andrés de McPherson y al Doctor de Berg. Cumple mejor su cometido el tenor Gietz como Tambor Mayor. En cualquier caso, un CD sorprendente y de un valor extraordinario. Que podría haber sido excelente, pero que debió de serlo en vivo, allá en los conciertos o representaciones de Houston. Pero en formato audio hay demasiadas referencias extraordinarias que no admiten replica. Una cosa no quita la otra, desde luego, y este *Wozzeck* merece figurar en una discoteca exigente de compositores vieneses. Espléndido.

Santiago Martín Bermúdez



HAENDEL:
Catone. Sonia Prina, Riccardo Novaro, Roberta Invernizzi, Kristina Hammarström, Lucia Cirillo. Auser Musici. Director: Carlo Ipata.
GLOSSA 923511. 2 CD.

De la muy documentada producción musical de Georg Friedrich Haendel lo menos conocido son los pastiches operísticos que, obligado por la coyuntura empresarial, tuvo que ensamblar. Fueron un total de catorce, elaborados principalmente con arias de otros compositores, aunque también el sajón ponía a veces algo de su cosecha. Datan de los años 20 y 30, de cuando, en colaboración con el amoral empresario suizo John James Heidegger, era el responsable de la Royal Academy of Music en el King's Theatre del Haymarket. Había que satisfacer la enorme demanda del público londinense y, si no había una ópera disponible para estrenar, se recurría a esta práctica de corta y pega.

De los catorce pastiches haendelianos, hemos tenido la oportunidad de conocer en los últimos años algunos gracias a grabaciones discográficas: *Giove in Argo* (la de Mattias Beckert y la de Alan Curtis) y *Oreste* (la de George Petrou y la de Tobbias Horn). En 2012, el Händel Festspiele Halle recuperó varios fragmentos de *Genserico* y realizó una grabación para los abonados del festival. Y en 2016, Opera Settecento sacó a la luz *Elpidia*. Como ya hiciera con *Giove in Argo,* Glossa edita ahora otro de aquellos pastiches haendelianos: *Catone*. Es el fruto de una coproducción del antes mencionado festival de Halle con el de Opera Barga y con la Fondazione Teatro de Pisa. Se trata de una toma sonora en directo efectuada en la Konzerthalle Ulrichskirche de la ciudad sajona los días 26, 27 y 28 de mayo del pasado año. El sonido es realmente magnífico y se ha eliminado cualquier ruido superfluo.

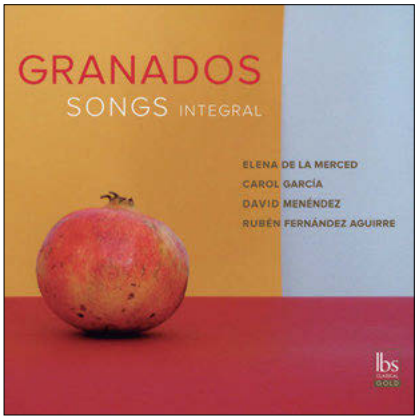
Al comienzo de la temporada operística 1732-33, Haendel elabora un pastiche cuya base es una ópera que probablemente conoció durante el viaje que realizó en 1729 a Italia con objeto de contratar nuevos cantantes para la compañía de la Royal Academy. La ópera en cuestión era *Catone in Utica,* con música del compositor pullés Leonardo Leo y con libreto de Metastasio. Había sido estrenada el 26 de diciembre del año anterior en el veneciano teatro de San Giovanni Grisostomo, con Farinelli en el papel protagonista. Para completarla, Haendel recurrió a arias de cuatro óperas de Hasse (*Dalisa, Ulderica, Demetrio* y *Euristero*), tres de Porpora (*Siface, Germanico* y *Poro*), tres de Vivaldi (*Ipermestra, Orlando* y una que no se ha podido identificar por hallarse extraviada) y una de Vinci (la espectacular *Vo solcando un mar crudele* con que finaliza el primer acto de *Artaserse,* la cual fue incluida en el pastiche a petición de la soprano Anna Maria Strada del Po; esta aria hemos podido descubrirla recientemente en la antológica lectura de Franco Fagioli para Virgin, aunque aquí, en la voz de Lucia Cirillo, no tiene nada que envidiarle).

La calidad de la música, sin la más mínima excepción, es altísima. Ahí también se ve no solo el buen oído que tenía Haendel, sino su afinado sentido empresarial

La calidad de la música, sin la más mínima excepción, es altísima. Ahí también se ve no solo el buen oído que tenía Haendel, sino su afinado sentido empresarial. En el reparto figuraban los reputados Senesino (Catone), la antes mencionada Anna Maria Strada del Po (Marzia) y Antonio Montagnana (Cesare). Pero el público londinense no supo apreciarlo, por lo cual *Catone* hubo de retirarse después de solo cinco representaciones, todas ellas en el mes de noviembre de 1732.

La lectura que firma Carlo Ipata, al frente de su orquesta, Auser Musici, es excelente en todos los sentidos. Hasta Sonia Prina, en el rol principal, está bastante menos lamentable de lo que en ella es habitual, gracias a que renuncia en buena medida a esos ridículos gorgoritos y portamentos a los que nos tiene acostumbrados. Estamos ante un título que no puede faltar en la discoteca de todo haendeliano… aunque paradójicamente la música de Haendel brille por su ausencia.

Eduardo Torrico



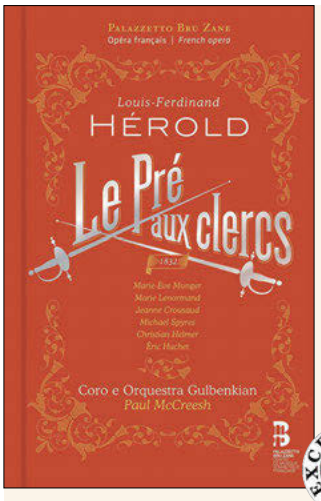
GRANADOS:

Canciones (integral). ELENA DE LA MERCED, CAROL GARCÍA, DAVID MENÉNDEZ. RUBÉN FERNÁNDEZ AGUIRRE, piano. IBS CLASSICAL 122916. 2 CD.

Varios aspectos hay que tener en cuenta de esta grabación de las cuarenta canciones que compuso Enrique Granados, las cuales constituyen un más que interesante corpus en el que queda reflejada la personalidad del compositor como creador que, partiendo del popular estilo de la música de salón, llegó con voz propia al género lírico dramático, del que su ópera *Goyescas* es el máximo exponente. En primer lugar hay que resaltar el que se han grabado por vez primera ocho canciones, que se destacan en el comentario contenido en el libreto que acompaña a los discos, con lo que ello significa de primicia fonográfica. En segundo, la elección de cantantes realizada por Rubén Fernández Aguirre —alma de este trabajo— en su constante inquietud por descubrir y revalorizar esta obra, atento siempre a los consejos recibidos de una autoridad en esta faceta vocal del músico ilerdense como es el también compositor catalán Manuel García Morante, quien llegó a conocer a la soprano Conchita Badía, discípula de Granados. Por último, el atractivo resultado conjunto de la grabación por la homogeneidad estética transmitida desde el teclado, donde está siempre presente el particular pianismo del autor como sustancial eje musical de estas canciones.

En cuanto a las voces, hay que destacar la expresiva emisión vocal de Carol García, con un bello sostenimiento de las notas medias que le da una estimable redondez a su canto, como se puede percibir en la canción francesa Magnon. Elena de la Merced muestra una voz sugerente, siguiendo con una adecuada dicción el texto de cada una de las canciones amatorias. Por su parte, el barítono David Menéndez destaca en *Vita nuova,* donde Rubén Fernández Aguirre destila su declamatorio sonido, que se convierte en elemento esencial de este interesante trabajo fonográfico, realizado y editado con estimable esmero por la discográfica granadina IBS Classical.

José Antonio Cantón



HÉROLD:

Le Pré aux Clercs. MARIE-EVE MUNGER, MARIE LENORMAND, JEANNE CROUSAUD, MICHAEL SPYRES, ERIC HUCHET, CHRISTIAN HELMER, EMILIANO GONZÁLEZ-TORO, LEANDRO CESAR, MANUEL REBELO, HUGO BATISTA, NUNO FONSECA. CORO Y ORQUESTA DE LA FUNDACIÓN GULBENKIAN DE LISBOA.
Director: PAUL MCCREESH.
EDICIONES SINGULARES 1025. 2 CD.

La música de Hérold es una verdadera delicia, alegre y refrescante, llena de charme. *Y así lo entiende la batuta ágil y desenvuelta de Paul McCreesh*

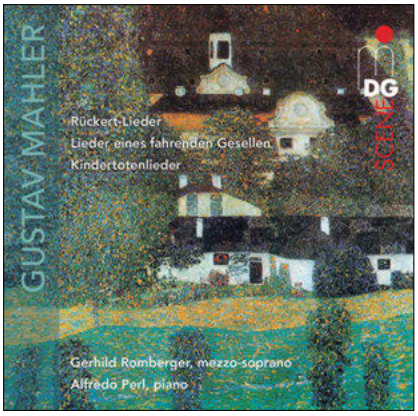
Le Pré aux Clercs (El prado de los clérigos) es una de las más célebres óperas cómicas de su tiempo. Fue compuesta por Louis-Ferdinand Hérold sobre un libreto de François-Antoine-Eugène de Planard, basado a su vez en la *Crónica de los tiempos de Carlos X* de Prosper Mérimée, y estrenada en la Sala de la Bolsa de la capital francesa el 15 de diciembre de 1832. Sin embargo, parece ser que después de la primera representación, la soprano prevista, Madame Casimir, se negó —posiblemente, por cuestiones económicas—, a cantar en las demás funciones, y fue sustituida por la señorita Julie Dorus-Gras, una de las estrellas de la Ópera de París, que fue solicitada por el propio compositor para aceptar en tan solo cinco días el papel de Isabelle. Posiblemente, este incidente exacerbó aún más la precaria salud del músico, que moriría cinco semanas después de la creación.

De hecho, es la última ópera que terminó Hérold, aunque tuvo mucho éxito, llegando a inaugurar la nueva Sala Favart en 1840, y alcanzaría las mil representaciones antes de 1871. En tiempos recientes, en cambio, han sido más raras las producciones, aunque fue recuperada en marzo de 2015 precisamente en la Opéra-Comique de la capital gala, en este mismo proyecto realizado conjuntamente con la Fundación Calouste Gulbenkian de Lisboa y el Festival de Wexford, en Irlanda (tan volcado en la recuperación de nuevos títulos y en dar oportunidades a nuevos valores), con la inestimable ayuda del Palazetto Bru Zane (¡qué haríamos sin esta gente!) y que ahora nos presenta este álbum de Ediciones Singulares, como siempre, tan cuidado en su edición, registrado en el Gran Auditorio de la institución lisboeta durante sendos conciertos celebrados el 7 y el 8 de abril de 2015.

La acción transcurre en 1572, y tiene como trasfondo la terrible masacre ocurrida en París en la Noche de San Bartolomé, y que tan bien conocemos por la ópera de Giacomo Meyerbeer *Los hugonotes* y la novela de Alexandre Dumas padre *La Reina Margot*. La ópera de Hérold, por supuesto, no es tan sangrienta, aunque en ella vuelva a aparecer la citada monarca, siempre tan conciliadora (y coqueta), y exista ese enfrentamiento entre distintas facciones. En la casa de campo de Nicette, se prepara la boda de la joven, ahijada de la reina, con el rico Girot, dueño del famoso prado, un lugar de París bien conocido por las citas amorosas y los duelos. Marguerite de Valois, la mujer de Enrique IV, rey de Navarra, y hermana de Enrique III, rey de Francia, hospedado en el Louvre como símbolo de la paz entre los dos soberanos, ha venido acompañada por la condesa del Béarn, Isabelle de Montbal. El rey de Navarra, por su parte, ha enviado al Barón de Mergy, un joven y apuesto caballero, para acompañar a su mujer y a su dama de compañía. Como era de esperar, Isabelle y Mergy se enamoran de inmediato, y la propia reina se muestra dispuesta a hacer todo lo posible para que fructifique esta relación. Pero también aparece el tercero en discordia, el rudo espadachín Comminges, coronel y favorito del rey de Francia. Tras múltiples avatares y enredos, Isabelle y Mergy podrán casarse e huirán felices a Navarra.

La música de Hérold es una verdadera delicia, alegre y refrescante, llena de brío y de *charme*, como corresponde a una de las joyas indiscutibles del género. Y así lo entiende la batuta ágil y desenvuelta de Paul McCreesh, siempre atenta a conseguir el sabor más auténtico, ya sea en la música antigua y barroca o en estos pentagramas. Bajo su mando se lucen la Orquesta y el Coro de la Fundación Gulbenkian, algunos de cuyos componentes asumen muy acertadamente pequeñas partes. Las dos sopranos rivalizan en flexibilidad, intención y estilo: Marie-Eve Munger como Isabelle y Marie Lenormand como Margot. La primera tiene a su cargo un aria muy lucida al comienzo del acto II, sin duda uno de los números más destacados de esta efervescente pieza, en la que evoca los felices días de su juventud, y que da paso a un brillante terceto de los protagonistas. Jeanne Crousaud es una encantadora Nicette. Para el papel de Mergy se ha contado nada menos que con Michel Spyres, uno de los más grandes tenores belcantistas de hoy, un dechado de buen gusto en la línea de canto con espectaculares agudos. Emiliano González-Toro sabe dar todo su carácter al rival Comminges.

Rafael Banús Irusta



MAHLER:
Rückert-Lieder. Lieder Eines Fahrenden Gesellen. Kindertotenlieder.
GERHILD ROMBERGER, mezzosoprano. ALFREDO PERL, piano. MDG 9031972. 1 SACD.

El primer trabajo discográfico como dúo de la mezzosoprano Gerhild Romberger y el pianista y director chileno Alfredo Perl toma la forma de un homenaje mahleriano. La música elegida no podría ser más hermosa y ambiciosa: Los cinco lieder sobre textos de Rückert, los *Lieder eines fahrenden Gesellen* y los *Kindertotenlieder*. El timbre oscuro de la mezzo destaca sobre todo en las piezas que se desenvuelven en la zona central y grave, realzando así los lieder más profundos y de contenido filosófico, como *Um Mitternacht, Ich bin der Welt abhanden gekommen* o *Die zwei blauen Augen von meinem Schazt*. Sin embargo, este peso vocal condiciona algunas decisiones respecto a la velocidad en piezas que podrían ser más ligeras de carácter, como *Blicke mir nicht in die Lieder* o *Ging heut' morgen über's Feld*. Romberger busca en ciertas ocasiones sonoridades suaves y apianadas en el agudo renunciando a la corporeización del propio timbre, por lo que el resultado no es tan perfecto como en la zona grave y más natural para la voz. En todo caso, esto sucede sobre todo en los momentos en los que elige afrontar las notas agudas respecto a las alternativas para mezzos y barítonos que el propio Mahler consigna en la partitura de los *Lieder eines fahrenden Geselle*.

El contenido poético de los *Kindertotenlieder* lo convierte en un ciclo muy, pues se corre el peligro de que el dolor ante la pérdida de los niños deje de parecer creíble y resulte artificialmente trágico. Conscientes de que el color de la propia voz densifica el drama, Perl y Romberger no caen en ese error, trasluciendo cuidadosamente los momentos en los que el protagonista se distrae con los elementos naturales que contrastan con la intensidad de su duelo. En las elecciones de tempi y sus contrastes, se evidencia la mano de un director que trasluce al piano cuanto desearía obtener de una orquesta.

Elisa Rapado Jambrina

La gran baza de este registro es la presencia de Anna Netrebko, que se encuentra, a sus 44 años, en plena madurez, vocal y artística

PUCCINI:
Manon Lescaut. ANNA NETREBKO, YUSIF EYVAZOV, ARMANDO PIÑA, CARLOS CHAUSSON, BENJAMÍN BERNHEIM, ERIK ANSTINE, PATRICK VOGEL, SZILVIA VÖRÖS, SIMON SHIBAMBU. CORO DE CONCIERTOS DE LA STAATSOPER DE VIENA. ORQUESTA DE LA RADIO DE MUNICH. Director: MARCO ARMILIATO. DG 479 6828. 2 CD.

Como era de esperar, la gran baza de este registro es la presencia de Anna Netrebko, que se encuentra, a sus 44 años, en plena madurez, vocal y artística. La actuación que se recoge proviene de un concierto salzburgués, levemente escenificado, del verano pasado, que tuvo lugar pocas semanas después de que la soprano se luciera en la Elsa de *Lohengrin* en la Ópera de Dresde, donde pudimos apreciar su gran estado de forma, que parece haberse estabilizado tras su matrimonio con el tenor de Azerbaijan Yusif Eyvazov, diez años más joven que ella.

La Manon pucciniana no es una dramática, sino una lírica plena o una lírico-spinto, tipo vocal que es en el que creemos se sitúa ahora mismo la cantante austro-rusa, pese a que suele frecuentar otras partes de mayor sustancia y entidad, de un verismo más definido o pertenecientes al acervo verdiano más comprometido, como Lady Macbeth. Netrebko tiene la ventaja para encarnar a esta cortesana que viene de provincias, protagonista de la historia basada en la novela del abate Prévost, que posee un instrumento escasamente agresivo, de tímbrica ruda o áspera, como el de cantantes que a veces han incorporado a la dama. El de ella tiene cuerpo, redondez, sonoridad satinada, emisión muelle y adecuada, igualdad y extensión.

Los agudos, bien puestos, no pierden tersura y la especial sensualidad que emana del instrumento, nunca forzado, aunque provisto de acentos bien observados, contribuye a la obtención de una imagen sonora y humana muy ajustada del personaje. Nada de gritos ni exageraciones, exclamaciones del más desaforado verismo, sino lirismo-dramático de buena ley. Sobre esta base, la soprano acierta a delinear con convicción y belleza, de forma en parte introvertida, la gran aria del cuarto acto, *Sola, perduta, abbandonata*, que es expuesta casi con elegancia aunque con el drama aflorando en cada sílaba. Esa elegancia con la que sirve también la espirituosa pero sensual página *In quelle trine morbide*.

Sin duda la soprano es la gran estrella, pues todo lo demás está por debajo. Lo está el tenor Eyvazov, amigo de la frase estentórea, aunque no hay que negar que en ocasiones busca aplicadamente, sin mucho éxito, el lirismo, como en su primera aria, *Donna non vidi mai*. Pero, aunque los agudos son restallantes, firmes y sonoros, tiene otro problema: el timbre no es atractivo y aparece velado, con sonoridades nasales, en una buena parte de la tesitura. Esa circunstancia hace que nos recuerde vagamente, salvando distancias, al gran e histórico Aureliano Pertile. Valiente, eso no se le puede negar, está el cantante de Azerbaiyán en *Guardate!*, cuando clama para que le dejen acompañar al exilio a Manon y alcanza el si natural agudo. El timbre de Armando Piña como Lescaut tampoco es precisamente grato. Carlos Chausson da la perfecta imagen del adinerado Geronte.

ANNA NETREBKO
Dario Acosta

El Coro y la Orquesta siguen con atención, justeza, contundencia y pasajeros atisbos de finura, la batuta solvente y segura, elocuente en ocasiones, de Marco Armiliato, veterano conocedor de la literatura pucciniana, que concierta con habilidad y obtiene resultados incluso brillantes y un punto exteriores. Espléndida toma sonora.

Arturo Reverter

MEYERBEER:
Canciones (vol. 2). Sivan Rotem, soprano. Jonathan Zak, piano. Danny Erdman clarinete, Hillel Zori, violonchelo. NAXOS 8.573696. 1 CD.

Extraña un poco que un compositor asociado a obras de gigantesca envergadura teatral, como es la Grand-opéra, haya frecuentado el territorio más íntimo y sencillo como es la canción de cámara. Ya hace años la insigne Julia Varady nos había informado de este recóndito capítulo meyerbeeriano grabando una suculenta versión de *Gli amori di Teolinda*. Tampoco es absoluta novedad, discográficamente hablando, el repertorio cancioneril del autor de *Hugonotes:* existen previos ejemplos de Suzanne Danco, Adelaida Negri, Anna Caterina Antonacci, Anne Sofie von Otter, Manuela Custer, Thomas Hampson y otros más (sobre todo, Ning Liang, que en 1994 dedicó un disco entero a este repertorio).

En el segundo volumen Naxos, también protagonizado por Rotem y Zak, vuelve el compositor a dar cuenta de su rica y variada imaginación en temas de diferente contenido y con base poética en francés, alemán e italiano. Todas, de bastante sencillez, para voz y teclado. Entre los inéditos destaca la balada para la comedia *Murillo,* donde el compositor crea un clima hispano dándole ritmo de bolero. Ya se sabe que durante el Diecinueve (y el Veinte, *Tiefland* de d'Albert es de 1903), para los compositores europeos España se movía exclusivamente a este ritmo.

Con un guiño indudable a su coetáneo Rossini esta breve página es encantadora, como lo son la mayoría de las canciones que integran del registro. Canciones que no necesitan un instrumento vocal muy extenso (salvo esporádicos agudos), el buen trabajo de la solista, voz lírica de centro robusto y límpido y una dicción intencionada, se beneficia con la necesaria interrelación del ajustado acompañamiento del veterano pianista. Para el bellísimo *Hinterlied* —donde es inevitable recordar *El pastor en la roca* de Schubert—, se une al teclado el mórbido y evocador del clarinete de Erdman, y para *Près de toi,* el no menos suave y acariciante del violonchelo de Zori.

Fernando Fraga

Musicalmente, lo mejor es el foso: Riccardo Chailly, que ya había estrenado escénicamente en Ámsterdam el final escrito por Berio con idéntico equipo escénico ofrece una lectura tan brillante como atenta al más mínimo detalle, sin poner nunca en peligro la vocalidad ni el lucimiento de los solistas

PUCCINI:
Turandot. Nina Stemme, Aleksandrs Antonenko, Maria Agresta, Alexander Tsymbalyuk. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala. Director: Riccardo Chailly. Director de escena: Nikolaus Lehnhoff. DECCA 0289 074 3937 2. 1 DVD.

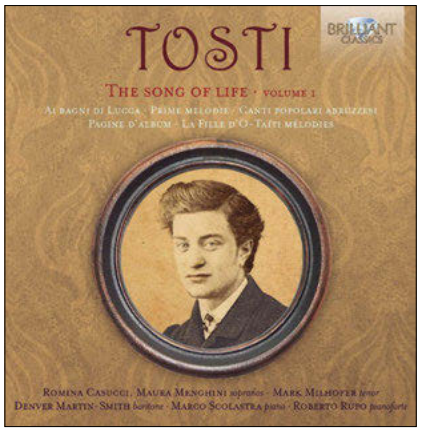
Con esta lectura, hay varias *Turandot* en el catálogo visual para todos los gustos, desde la de Zeffirelli en la misma Scala a las más estrambóticas como la vienesa de Pountney que se hace eco, como la presente, del final escrito por Luciano Berio. Un remate innecesario con una orquestación más asociada al improvisado rematador que al autor original de la obra. Berio retoma muchos temas también utilizados por Alfano; cuando da rienda suelta a una voz más propia, los resultados, válgame Dios, son bastante indignos de Puccini. Eso sí, acaba la obra de una manera más humana. En vez del triunfalismo de Alfano con el tema de Calaf a grito pelado en boca del coro, Berio prefiere una conclusión más íntima y ambigua, teniendo en cuenta que la felicidad de esa pareja se apoya en el sacrificio y en la muerte de la infeliz Liù.

El montaje de Lehnhoff (quien moriría poco después), más comedido que de costumbre, se desarrolla en un mismo espacio (concebido por Raimund Bauer), que va ampliando o reduciendo según las necesidades de la acción, con un vestuario asimismo atractivo y muy original en el caso de la protagonista titular (Andrea Schmidt-Sutterer), astutamente iluminado (Duane Schuler), una colaboración que evita monotonías. Rico de colores, mejor reglado el movimiento del coro (cuando no lo mantiene quieto) y comparsería que el de los solistas, dan como resultado un espectáculo disfrutable y poco agresivo, siempre respetando el contenido de la obra. Un recurso malogrado fue el prescindir durante el acto II de las presencias de Timur y Liù, por lo que la aparición de esta para su única frase quedó un tanto forzada.

Musicalmente, lo mejor es el foso: Chailly, que ya había estrenado escénicamente el final beriano en Ámsterdam con idéntico equipo escénico ofrece una lectura tan brillante como atenta al más mínimo detalle, sin poner nunca en peligro la vocalidad ni el lucimiento de los solistas. El coro de Bruno Casoni, a la altura de su prestigio. Stemme, hace una Turandot tradicional, es decir, agresiva y enérgica, voluminosa y directa; sabe plegar decibelios para el dúo final donde se muestra más femenina y vulnerable. Un incómodo desliz en el *In questa reggia* (se le quiebra una nota ostentosamente) no empaña una labor globalmente muy notable. Antonenko tiene la voz potente y generosa capaz de medirse, como en realidad ha de ser, con su compañera sopranil, amplia de registro (da el Do alternativo) y suntuosa de color. Calaf no permite muchas sutilezas canoras lo cual obra en favor del cantante letón que en esta ocasión domina mejor un vibrato a menudo algo rebelde. Maria Agresta es una cantante de gran clase que parece destacar mejor en otros territorios operísticos; pasa un tanto por encima de la parte hasta llegar a la escena de la muerte de Liù, absolutamente conmovedora, inatacable desde cualquier aspecto juzgable. Los tres ministros (Angelo Veccia, Roberto Covatta y Blagoj Nacoski) empastan bien vocalmente entre sí y sacan jugo teatral a su compartida labor. Carlo Bosi, siempre un comprimario de lujo, está aquí extrañamente un poco fuera de lugar. Tsymbalyuk aprovecha su lamento final para dar cuenta de los medios atractivos de los que dispone.

Esta función, motivada por los fastos de la Expo milanesa de 2015, viene bien captada por las cámaras de Patrizia Carmine, tan experimentada en este oficio como Tiziano Mancini, dos buenos profesionales que parecen tener la exclusiva italiana de este oficio.

Fernando Fraga



El interés del documento (el presente y los futuros) es suficiente para recomendarlo, máxime cuando los variados intérpretes reunidos colman en general las expectativas, aunque no tengan las robustas voces a las que estamos acostumbrados

ROSSINI:
Arias L'Italiana in Algeri, Tancredi, La pietra del paragone, Semiramide, Matilde di Shabran, La gazza ladra e Il Barbiere di Siviglia. Marie-Nicole Lemieux, contralto. Patrizia Ciofi, Julien Veronèse. Choeur de l'Opéra National de Montpellier. Orchestre National de Montpellier Languedoc-Rousillon. Director: Enrique Mazzola. ERATO 0190295953263. 1 CD.

Marie-Nicole Lemieux es una cantante expansiva, de opulentos medios y una personalidad arrolladora. Y así es también su Rossini, como anteriormente lo han sido sus personajes barrocos (como el Polinesso de *Ariodante* y el protagonista del *Orlando* de Haendel) o su Quickly en el *Falstaff* verdiano. Y recientemente hasta se ha atrevido con Carmen. Esta mujer explosiva, exuberante, nos presenta ahora una variada galería de papeles rossinianos, recogidos en sendos conciertos celebrados en la Opéra Berlioz-Le Corum de Montpellier, en diciembre de 2015. Su Rossini es como ella, volcánico y expansivo. No busquemos en él purezas estilísticas que no vienen al caso. Tampoco el dominio de las agilidades de muchos, aunque se defiende con mucha inteligencia y habilidad, arrimando, como suele decirse, el ascua a su sardina. Su Isabella de *L'Italiana in Algeri,* que da título al disco con ese afirmativo "Sì, sì, sì, sí" de la cavatina de entrada, tiene una marcada y evidente sensualidad y femineidad, un poco a lo Ewa Podles. En los roles masculinos nos ha hecho pensar más bien en una Daniela Barcellona. Su Rosina del *Barbiere di Siviglia*, en cambio, es un poco matronil.

La participación de la soprano Patrizia Ciofi como Amenaide y Ninetta en los preciosos dúos de *Tancredi* y *La gazza ladra* es un pequeño lujo. Muy correcto el bajo Julien Veronèse en la lucida página que Clarice, travestida como su hermano, canta en el acto II de *La pietra del paragone*. Se cierra el disco con un curioso arreglo del apócrifo *Duetto buffo di due gatti*, lleno de humor, imaginamos que con las dos voces a cargo de la propia artista, que está en todo el recital muy bien secundada por el Coro de la Ópera y la Orquesta Nacional del Languedoc-Rousillon al mando de Enrique. Un Rossini sin duda diferente, con indudable personalidad. Y una vocalidad arrolladora, volcánica.

Rafael Banús Irusta

TOSTI:
The Song of a Life (vol. 1). Romina Casucci, Maura Menghini, Valentina Mastrangelo, Monica Bacelli, Nunzio Fazzini, David Sotgiu, Mark Milhofer, Denver Marti-Smith. Marco Scolatra, Roberto Ruppo, Isabella Crisante, Antonio Ballista, piano.
BRILLIANT CLASSICS 95201. 5 CD.

Según una consistente publicación (*Il canto de una vita* de Francesco Sanviatale, EDT 1996), Francesco Paolo Tosti, entre aproximadamente 1860 (con 14 años) y 1916 (año de su muerte), compuso un cuantioso número de canciones en francés, inglés y, sobre todo, italiano por las que ha pasado a la posteridad. Le han dado perenne popularidad, orillando otras composiciones suyas. Puede, y eso es un riesgo de quien escribe (dada la estima que, por ejemplo, disfrutan *Marechiare* o *L'ultima canzone* y algunas más), que sea *Ideale* la más frecuentada de todas desde que la difundiera Caruso en 1904, y luego cantada por tenores de diferentes personalidades, aunque también se tentaran por ella castrados (Moreschi), sopranos (Regina Pacini, Olivero), barítonos (Battistini, Stracciari, Gobbi, Warren, Bruson, Pons) o bajos (Clabassi, Pertusi, Colombara).

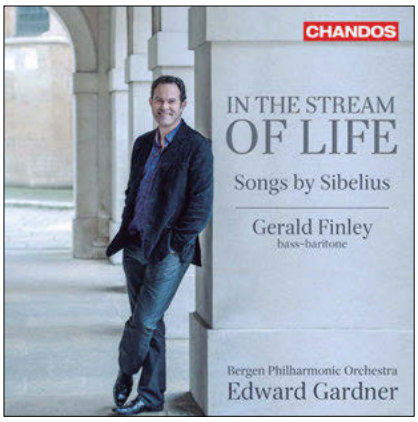
Brilliant emprende la tarea de publicar todo ese catálogo cancioneril y ya ha lanzado este primer volumen (alrededor de seis horas de duración), motivado por el centenario de la muerte del compositor. El interés del documento (el presente y los futuros) es suficiente para recomendarlo, máxime cuando los variados intérpretes reunidos colman en general las expectativas, aunque no tengan las robustas voces a las que estamos acostumbrados. La entrega comienza, precisamente, con el inicial *L'augurio*, un *stornello* (un tipo de canción popular de la Toscana italiana), dedicado al padre Giuseppe, y continúa con *Ai bagni di Lucca* (1874), para completarse la entrega con las canciones compuestas en 1885, todas ellas catalogadas competentemente según trabajo de Sanvitale.

Sin entrar de lleno en la calidad de estas composiciones, donde a partir de las iniciales la sencillez no está reñida con el encanto y en las que paulatinamente se va descubriendo mayor imaginación compositiva y refinamiento, conviene sin embargo dar cuenta de que una buena parte de la colección la integran páginas poco conocidas, lo que aumenta el valor del producto. Pero ya aquí aparecen dos temas conocidísimos: *Aprile* y la ya citada *Ideale*, escritas el mismo 1882. Las dos cantadas con exquisito gusto. La primera por David Sotgiu, armonioso tenor de quien se había perdido algo la pista desde su grabación de *Tutti in maschera* de Pedrotti; la segunda, en íntima y plateada versión de Menghini, una soprano de medios livianos que aporta el mayor peso de su labor en una delicada y complaciente musicalidad.

Por su lado, los cantantes encargados de la parte más primigenia del corpus y, de hecho, los más involucrados en esta tarea (ocupan los dos primeros discos), son Fazzini, tenor lírico-ligero de agradables medios, quien se sitúa en buena compañía con el sopranismo cálido y fino, y una cantante asimismo lírico-ligera cual es Casucci. La también algo liviana voz de Valentina Mastrangelo está manejada con atento cuidado a la dicción y al desarrollo melódico, características que se captan de inmediato en el vals *En Hamac!*, que cuenta con texto de D'Annunzio. La cantante comparte CD con el único barítono del equipo, Martin-Smith, igualmente detallado en el canto y en el matiz, protagonista elegante sobre todo de las seis canciones *La fille d'O-Taiti,* con poesías de Victor Hugo. Sin embargo, en el quinto CD la pareja Bacelli-Milhofer despertará sin duda los más francos entusiasmos. Ella es una recitalista de enorme calidad y él un intérprete sensibilísimo, extraordinarios los dos juntos, por ejemplo, en *Allons.*

Aplicada cooperación desde el teclado de los cuatro acompañantes, bien sosteniendo las voces o en un más complicado diálogo con ellas. Aunque de la interpretación global de estas canciones puede que emerja, intermitentemente, una especie de ejecuciones que suenen algo escolares o superficiales, en otros momentos aumenta la inspiración y aportan el necesario complemento estético que complementa el ya destacado valor en sí de la entrega: el de dar a conocer al completo la ingente obra de madurez de músico tan sugestivo.

Fernando Fraga

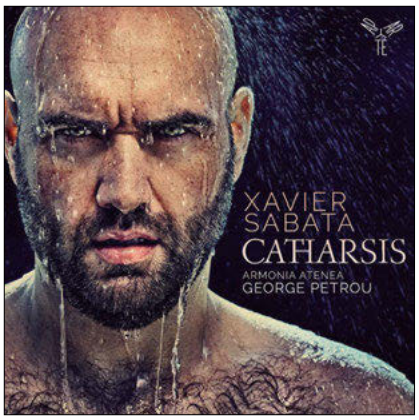


SIBELIUS:
In the Stream of Life (canciones orquestadas). GERALD FINLEY, barítono-bajo. BERGEN PHILHARMONIC ORCHESTRA. Director: EDWARD GARDNER. CHANDOS 5178. 1 SACD.

Del más de un centenar de canciones que compuso Sibelius, sólo unas pocas llegaron a ser orquestadas por el autor. Sin embargo, casi todas poseen ese carácter épico, heroico, típico del finlandés, y ese gran estilo parece exigir un acompañamiento amplio y espacioso. Este interesante compacto nos presenta algunas muy bellas orquestaciones. La más interesante es la del ciclo que da título al disco y que viene a ser *El río de la vida*. Son siete canciones elegidas y orquestadas por el magnífico Rautavaara teniendo presente la tonalidad y el color del cantante, Gerald Finley, amigo suyo. Es un ciclo modélico que sin duda será adoptado para el repertorio habitual. También las otras (de Jussi Jalas, Ivar Hellman y Pekka Helasvuo) son convincentes, aunque destacamos las de Rautavaara y la muy bella *Diamante en la nieve de marzo* porque Hellman no subraya, no pone énfasis, acompaña muy suavemente este emocionante poema sin exigir protagonismo.

A las canciones las acompañan tres piezas orquestales de gran interés. La poco conocida *Romance op.42*, de 1904, una de las pocas piezas del disco que no es turbulenta, angustiosa o trágica. Le sigue *La hija de Pohjuola*, uno de sus principales ejercicios poéticos. Leyenda dolida, oscura, lúgubre, y una de sus orquestaciones más densas y bellas. *Las Oceánidas,* que pasa por ser *La Mer* de Finlandia, es desde luego un maravilloso poema sinfónico cuyo motivo, la tremenda mar nórdica, está, sin embargo, muy lejos del soleado mar de Debussy. El programa es inteligente y original. Pone en primer plano a un cantante, Finlay, de espectro grave y expresión dramática, voz ideal para este repertorio turbulento e incluso feroz. Y también a una orquesta, la de Bergen, una de las más antiguas del mundo (fue fundada en 1765), incomparable en este registro.

Félix de Azúa



XAVIER SABATA, contratenor.
Arias de Orlandini, Conti, Torri, Vivaldi, Haendel, Hasse, Ariosti, Caldara y Sarro. ARMONIA ATENEA. Director: GEORGE PETROU. APARTÉ 143. 1 CD.

Catharsis" es el tercer proyecto en solitario Xavier Sabata, en el que de nuevo aparece acompañado por George Petrou y Armonia Atenea. Para este recital de arias del *Settecento*, el contratenor avianés ha huido de la tendencia generalizada de agruparlas en torno a un compositor o a alguno de aquellos castrati que dominaron los teatros de toda Europa. El hilo conductor es, como su propio nombre indica, algo tan dramatúrgico como la catarsis, pero no en el sentido de purificación que tenía en el teatro griego, a la que los actores llegaban a través de una confrontación con el destino, sino como voluntad de conmover al espectador por medio de la belleza de la música. Son arias de óperas —y de algún oratorio— de Orlandini (*Adelaide*), Conti (*Griselda*), Torri (*Griselda*), Vivaldi (*Il Farnace*), Haendel (*Admeto*), Hasse (*La conversione di Sant'Agostino*), Ariosti (*Caio Marzio Coriolano*), Caldara (*Temistocle*) y Sarro (*Il Valdemaro*), la mitad de las cuales no se habían grabado nunca. Los diferentes periodos, nacionalidades y, por ende, estilos confieren a este disco una gran variedad.

Sabata es hoy por uno de los más brillantes contratenores que podemos encontrar. Al contrario de lo que hacen otros compañeros de cuerda, lo suyo no es una vacua pirotecnia enfocada a atrapar a un público por lo general no demasiado habituado al repertorio barroco. Por supuesto que en su interpretación hay mucho de aparato efectista, pero también mucha hondura, a la que solo se puede acceder con mucha formación (la técnica vocal de Sabata es envidiable), con no menos sentido escénico y con una gran información de lo que se canta y de cómo se cantaba en aquel tiempo. La excelente labor de Sabata es posible gracias a que director y orquesta (también espectaculares) ponen todo de su parte para el lucimiento del cantante. La lectura de la vivaldiana *Gelido in ogni vena* pone la piel de gallina.

Eduardo Torrico

AIDA GARIFULLINA, soprano.
Arias de óperas. Canciones. ORQUESTA SINFÓNICA DE LA ORF. Director: CORNELIUS MEISTER. DECCA 478 8305. 1 CD.

Presentación discográfica de Aida Garifullina, soprano tártara de categoría lírico-ligera, una cantante más del infalible concurso Operalia de Plácido Domingo, con carrera preferentemente vienesa, ya que en la capital austriaca comenzó con la Elvira rossiniana y allí ha ascendido también a la Juliette de Gounod que acaba de cantar con Juan Diego Flórez. Antes se la pudo ver en las pantallas cinematográficas, pues era Lily Pons en el filme *Florence Foster Jenkins,* protagonizado por la magnífica Meryl Streep. Precisamente en ese filme cantaba un poco de la llamada "aria de las campanillas" de *Lakmé*, que al completo esta grabada en este disco. Adecuada oportunidad para exhibir sus posibles: voz bien resuelta y emitida, técnica vocal irreprochable, timbre penetrante y uniforme, agudos limpios y seguros (la página, sin embargo no está cantada en la tonalidad originaria), en una lectura algo rutinaria.

Más a gusto en el repertorio ruso que en el francés (el vals de Juliette es simplemente correcto), lo mejor llega cuando la soprano interpreta a la enigmática reina de Shematka, muy bella la voz y buena la coloratura o *Vocalise* de Rachmaninov pese a que la joven cantante no pueda rivalizar con otras colegas (Moffo, Swenson, Inessa Galante…), en página proclive al aburrimiento sino encuentra una traductora imaginativa. El programa está confeccionado con arias de óperas como *Roméo et Juliette*, *Lakmé*, *Sadko*, *La doncella de nieve*, *Mazeppa o El gallo de oro*, además de canciones de Rachmaninov, Rimski-Korsakov y Chaikovski, así como populares y tradicionales. Bien acompañada por Meister y una orquesta competente, uno de los mejores cortes del disco es le nana de Maria de *Mazeppa,* hermosísima la inspiración chaikovskiana, bien valorada por la bella cantante con un color vocal que evoca de inmediato el estado mental de tan infeliz heroína.

Fernando Fraga

El Wagner prohibido

WAGNER:
La prohibición de amar. Manuela Uhl, Christopher Maltman, Peter Lodahl, Ilker Arcayürek, Ante Jerkunika. Coro y Orquesta del Teatro Real. Dirección Musical: Ivor Bolton. Dirección de escena: Kasper Holten.
OPUS ARTE 1191. 1 DVD.

Holten evita tomarse a Wagner en serio, edificando un espectáculo fresco, hilarante, por momentos irreverente, lleno de colorido, con un pulso teatral que no desfallece

En la Navidad de 1866 Wagner regaló el manuscrito de su segunda ópera, *La prohibición de amar* (1836), a su mecenas, el rey Luis II de Baviera. Acompañaba el obsequio una nota autojustificativa: "Una vez me equivoqué, y ahora expío felizmente mi culpa. ¿Cómo podría ser absuelto de esta juvenil transgresión? Humildemente pongo esta obra a sus pies, y que su clemencia me redima". Wagner se basó en *Medida por medida*, de Shakespeare, trasladando la acción de Viena a Palermo y añadiendo unas gotas del subversivo amor libre que nuestro compositor bebió en *Ardinghello y las islas afortunadas*, de Wilhelm Heinse, y propugnaba el grupo *Junges Deutschland*. Tras el estreno en Magdeburgo, el 29 de marzo de 1836, la ópera, cóctel de influencias italianas y francesas que le confieren el carácter chispeante, la "cosquilleante agitación" ausente de su producción posterior, desapareció de los teatros alemanes hasta 1923. Empeñados en construir y difundir un relato idealizado que lleva, en una breve y lógica trayectoria, de la ópera romántica al drama musical, camino en el que no encajan las tres primeras óperas, la abnegada Cosima y el wagnerismo más recalcitrante ocultaron los *innobles* orígenes, expulsando del canon a *Las hadas*, *La prohibición de amar* y *Rienzi*, y proscribiéndolas en el Festival de Bayreuth.

Algo ha cambiado, siquiera marginalmente, en tiempos recientes, tiempos de (re)descubimientos, revivals y revisiones. La pasada temporada el Teatro Real programó *La prohibición de amar* y *Parsifal*. Alfa (o beta) y omega. La "juvenil transgresión" se sostuvo como obra de indudable mérito (Wagner contaba poco más de veinte años), y mostró una faceta oculta del compositor: es muy divertida. Hace honor al subtítulo de "Gran Ópera Cómica". La clave, como señalaba Chris Walton en las estupendas notas del programa de mano del Teatro Real ("Sexo no, gracias, somos alemanes"), donde se estrenó esta producción, es ver la ópera por lo que es, no por lo que no es. Es exactamente lo que hizo el director de escena, Kasper Holten, ex director artístico del Covent Garden, que coprodujo el montaje con el Teatro Real y el Colón de Buenos Aires. Por fortuna se grabaron dos funciones madrileñas (3 y 5 de marzo de 2016), material con el que se ha editado el presente DVD, que supone la primera aparición de *La prohibición de amar* en soporte audiovisual.

Holten evita tomarse a Wagner en serio (y hace muy bien, al menos en *La prohibición de amar*), edificando un espectáculo fresco, hilarante, por momentos irreverente, lleno de colorido, con un pulso teatral que no desfallece. Para lograr semejante ritmo ha habido que meter bastante tijera a la partitura, cosa que se agradece y que beneficia a la obra. El minucioso trabajo de dirección de actores es extraordinario, y está lleno de hallazgos y guiños que recompensan al espectador atento. Ya desde la obertura las cartas están sobre la mesa: un enorme rostro proyectado de Wagner hace divertidas muecas sincronizadas con la música. El antipático personaje del puritano gobernador Friedrich se presenta como lo que es, una caricatura. Su personalidad dual (Friedrich es una suerte de Dr. Jekyll y Mr. Hyde paródico, un puritano falso e íntimamente lascivo) queda descarnadamente expuesta en el segundo acto. Basta contemplar el mobiliario y los accesorios de su reducida habitación, casi una celda monacal: un llamativo frigorífico rojo, una jarra de cerveza bávara, un espejo y el retrato de una afable ancianita (la madre). ¿Se puede decir más con menos? Terrible en apariencia, débil e inseguro en realidad, Friedrich es un pobre hombre, sexualmente reprimido, que sueña con su futuro encuentro con Isabella abrazado a su osito de peluche. La novicia Mariana, esposa repudiada por Friedrich, es una bulímica que mata el tiempo comiendo patatas fritas. El carnaval es una genialidad. Enmascarados, ocultando su identidad, desfilan los personajes de la obra disfrazados de personajes wagnerianos: Friedrich va ataviado de Lohengrin; la voluble y seductora Dorella, de Venus; Luzio es Sigfrido, con cuerno y todo; Isabella y Mariana visten de Elsa. Hay también un Wotan, un Amfortas, guibichungos… Y Brighella, el jefe de policía, es Brunilda. La aparición final de la wagneriana Angela Merkel, con sus acompañantes repartiendo euros y billetes de Lufthansa, pone la guinda a esta desternillante astracanada.

Si en lo visual estamos ante un espectáculo vistoso, absorbente, el apartado musical se mantiene en un nivel de funcional corrección. Ivor Bolton, director musical del Teatro Real, dirige con más nervio que refinamiento. Mantiene el ambiente caldeado, con un dinamismo en sintonía con la escena. Los tempi son generalmente juiciosos, excepto en el rossiniano concertante que cierra el primer acto, excesivamente rápido. La toma de sonido, muy cercana, hace un flaco favor a la orquesta, destacando sus carencias. En especial de la cuerda, de sonido pobre, sin lustre, sin empaste.

El reparto está encabezado por un excelente Christopher Maltman, Friedrich histriónico y versátil, y Manuela Uhl, de voz estridente y legato justo, que lastraron su gran aria del primer acto. A similar altura rayan Ante Jerkunika, Brighella de imponente presencia vocal, y María Miró, Mariana algo sosa que defiende muy bien su aria del segundo acto. Los tenores, Peter Lodahl (Luzio) e Ilker Arcayürek (Claudio), son claramente insuficientes. Ponen el énfasis en lo bufo, y como actores son convincentes, pero sus papeles también hay que cantarlos. Mucho mejor están María Hinojosa, divertida Dorella, Francisco Vas (Pontio Pilato) e Isaac Galán (Danieli), así como el resto de comprimarios, impecables todos.

La carpetilla incluye las mencionadas notas de Chris Walton del programa de mano del Teatro Real… en inglés, francés y alemán. No es de recibo que, habiéndose grabado en España, con cuerpos estables locales, Opus Arte no haya incluido subtítulos en español (los hay en inglés, francés, alemán, japonés y coreano). Las discográficas siguen despreciando a la segunda lengua más hablada del planeta. Quizá si se vendieran mil copias en las Islas Fiyi habría subtítulos en fiyiano. En fin, veamos el DVD por lo que es (por lo que hay) antes que por lo que no es (lo que no hay). Merece la pena.

Miguel Ángel González Barrio

LIBROS

En el horror de Theresienstadt

XAVIER GÜELL:
Los prisioneros del paraíso.
GALAXIA GUTENBERG. Barcelona (2017). 320 págs.

Tras el primer breve, impactante y sin embargo objetivado primer capítulo, el tiempo vuelve atrás. En apenas una página, se muestra el itinerario de Otto Zucker, judío que ahora es vicedecano de Theresienstadt, antaño cercano nada menos que a Heydrich, que le salvó en varias ocasiones. El asesinato de Heydrich le dejó en precario. Y ante la miseria del campo, requiere la ayuda de otros dos prisioneros, Ulmann y Krása. "Nosotros, los judíos, a pesar de las terribles circunstancias en las que nos encontramos, tenemos que demostrar al mundo que el arte, la cultura y sobre todo la música son las únicas vías que nos salvarán de la barbarie y la irracionalidad" (pags. 12-13). La situación de los niños es desesperada, mueren a montones ante la indiferencia de los alemanes y otros soldados y agentes de las naciones amigas. El *Freizeitgestaltung* puede ser la solución: animar el tiempo libre (¡!) con teatro, música, ópera. "El Tercer Reich tiene necesariamente que mejorar su imagen ante la opinión pública internacional (…) Y esa tapadera pretendo que sea Theresienstadt".

"Nosotros, los judíos, a pesar de las terribles circunstancias en las que nos encontramos, tenemos que demostrar al mundo que el arte, la cultura y sobre todo la música son las únicas vías que nos salvarán de la barbarie y la irracionalidad"

Xavier Güell construye una bella novela sobre el fenómeno de Terezín o Theresienstadt, que hemos tratado a menudo en SCHERZO, que a Sebald le sirvió para la búsqueda que Jacques Austerlitz hace de su origen; o a Juan Mayorga para su pieza teatral *Himmelweg*. Un campo que se presenta al exterior como modélico, en especial en la visita de los inopes (o más que eso) miembros de la Cruz Roja que lo visitan cuando ya se ha producido el desembarco en Normandía, cuando avanza el Ejército Rojo desde el este, cuando en lugar de huir o rendirse los alemanes se dedican con mayor empeño a asesinar judíos y otros civiles en toda Europa Central: el prurito del deber cumplido. Así, todos los miembros de la orquesta y los grupos artísticos de Theresienstadt son enviados a Auschwitz una vez terminada la farsa.

Desfilan por este relato espléndidamente documentado personajes reales, todos ellos con las vidas rotas por el solo hecho de ser judíos, por negárseles su categoría y derechos de ciudadano nacido en tal, país (en este caso, la mayoría son checoslovacos). Como los miembros del comité judío del campo, Zucker o Benjamin Murmelstein, maltratado por la memoria histórica y reivindicado por Güell: "Donde empieza Theresienstadt comienza la mentira. Nadie se puede librar de ella; es una maldición. Theresienstadt es la ciudad del *como si*", dice Murmelstein en la pag. 115*)*. También desfilan los músicos Hans Krása (protagonista, puede decirse, de esta novela), Viktor Ullmann, Pavel Haas, Gideon Klein, David Grünfeld, Walter Windholz, incluso Karel Ancerl; el teatrista Peter Kien, el actor y director Kurt Gerron (hombre robusto, imponente —ver su papel de mago en *El ángel azul*— que empezó a rodar el documental que él llamaba *Prisioneros del paraíso* y que los nazis titulaban *Hitler regala una ciudad a los judíos* (destruyeron el material y sobreviven por ahí unos veinte minutos del metraje).

Y también, claro, siniestros personajes como Mengele, Ecihmann o el comandante del campo, Siegfried Seidl (hay un espléndido retrato de este personaje en pags. 16-19). Es un músico frustrado, rechazado por Schoenberg, al que desde entonces odia; a él y a su *Nueva Música*. Seidl ya no era comandante de ese campo en 1944, pero Güell se toma la libertad de hacerle permanecer allí y concederle una muerte cuya dignidad no merecía el tipejo, que fue ajusticiado en 1947. Ahora bien, la libertad mayor se la toma Güell con la esposa de Seidl, que se llamaba Elisabeth, pero que tenía otro apellido y otro pedigrí distinto al de esta heroína, que se enamora de Krása, al que admira desde siempre. Es una historia de amor más que improbable que incluso nos lleva a una escena de intimidad sexual imposible. Esta mujer es una idealización de la que están enamorados tanto Krása como Güell. Lo que no impide que Güell muestre la suciedad que ella soporta y que no esquiva. ¿La hace eso más valiente, más heroica: haber sido amante de un tal Mengele y ceder ante un tal Eichmann? Mengele es su colega, porque Elisabeth estudia la mejora de la raza (es una de sus *suciedades*).

Permítanme ocuparme con más amplitud de este bello libro en la bitácora *Comedia*, de www.scherzo.es. Sus muchos detalles, su riqueza, lo merecen. No sin olvidar antes un detalle sobre Theresienstadt: las cifras de supervivientes en comparación con los prisioneros son escalofriantes, sobre todo las infantiles.

Santiago Martín Bermúdez

WALTER AARON CLARK:
Enrique Granados. Poeta del piano. Biografía. BOILEAU. Barcelona (2016). 269 págs.

Alicia de Larrocha siempre defendió la necesidad de un estudio exhaustivo de la vida y obra del Enrique Granados. El propio diccionario Grove lamentaba la falta de ese biografía, mientras que estudiosos como Douglas Riva (una de las personas que más y mejor han trabajado sobre la figura del compositor de Lérida), habían llegado a comentar que hacía falta una biografía del compositor "desesperadamente". Este libro del musicólogo Walter Aaron Clark podría ser la respuesta a este muro de las lamentaciones. Su reedición (el original es de 2011) ha coincidido además en el tiempo con la recuperación de la figura y la obra del compositor a través de conciertos, jornadas y ediciones discográficas. El libro quiere referirse a Granados y a su música de aroma más persistente que fuerte, pero sin dejar de aludir ni a su época ni a la impresión que causó en quienes le rodearon o conocieron.

Comienza como comienzan todas las biografías: con un paisaje y una boda. Tras ello, y fugazmente, sus primeras lecciones, el primer concierto, la aventura parisina (en la que se nos evitan las fatigas balzaquianas de quien se abre paso en la capital). Unas pocas páginas más y ya encontramos a Granados casado. Luego, poco a poco, la llegada de la fama. En la descripción detallada de las obras, el autor nos saca del embeleso novelesco y nos sumerge en minuciosidades musicológicas. Adornado en cada capítulo con una marea de notas y fotos, aborda también con medida ambición su faceta como profesor, director, organizador de conciertos, y su contribución a la vida cultural barcelonesa. Y lo hace intercalándolo con reflexiones sobre la Renaixença o el Modernismo catalán, o sobre la suerte que su música ha corrido. El resultado por tanto es complejo y amalgamado. El autor, obviamente, ha optado por "contar" a Granados así, y no cabe reproche ante lo que es una decisión de construcción. En cualquier caso, incluso aquellos a quienes desconcierte la estructura deberían rendirse ante la cantidad de materiales que Clark ha sabido sintetizar y ante el gran libro de consulta permanente que se tiene en las manos.

Daniel Muñoz de Julián

STEVEN ISSERLIS:
Por qué a Haendel se le movía tanto la peluca. ANTONIO MACHADO (Colección Musicalia Scherzo). Madrid (2017). 336 págs.

En 2015, el destacado violonchelista Steven Isserlis sorprendía al mundillo musical con la publicación de *Por qué Beethoven tiró el estofado*, un recorrido desenfadado y descaradamente didáctico por las vidas de seis grandes compositores. Descubrimos entonces que Isserlis podía ser a la divulgación musical lo que Bill Bryson a la científica. Ahora, con *Por qué a Haendel se le movía tanto la peluca*, repite fórmula (¿por qué no iba a hacerlo?) con otra tanda de seis compositores, sin apartarse un ápice del formato.

Como en el caso anterior, Isserlis no quiere escribir un hito de la literatura musical, sino algo mucho más serio: un libro que pueda servir de iniciación a la música. En el libro se incluye una "advertencia para padres", lo que delata ya sus intenciones, y así sus destinatarios ideales son bien los lectores infantiles, bien la parte infantil que hay en todo lector. Los capítulos finalizan con calurosas recomendaciones de las mejores creaciones de cada genio y, tras todo lo leído, el protomelómano sin duda se precipitará a escucharlas dando quizás comienzo a una relación amorosa con la música que, a poco que se descuide, durará toda su vida.

Estamos por tanto ante un libro ligero, travieso y cómplice con quien lo lee, en el que la voz de un amigo va perfilando, de chascarrillo en chascarrillo y de forma un tanto anárquica, los avatares vitales de Haendel, Haydn, Schubert, Chaikovski, Dvorak y Fauré. El resultado es altamente adictivo y disfrutable, porque bajo su aparente levedad reposa una evidente pasión hacia la obra de sus protagonistas, y la pasión es siempre infecciosa.

La edición española se las ve y se las desea por traducir todas las bromas semánticas, y sin duda aporta mucho de cosecha propia (expresiones como "ni chicha ni limoná" o "la cofradía de la Virgen del Puño" no parecen las más propias de un violonchelista londinense), pero el propio Isserlis dice sentirse satisfecho con ella. En conclusión, un libro del que harán bien en alejarse todos aquellos que asimilan música con solemnidad.

Daniel Muñoz de Julián

Maestro
FRANCISCO
VALERO-
TERRIBAS
de gira por Valencia,
Madrid y Baleares

11/04
Valencia
Palau de la Música
Orquesta de Valencia
Dvorák, Strauss, Falla y Granados

21/04
Madrid
Teatro Monumental
O. S. de RTVE
Copland, Ponce y Bizet

30/04
Palma
Es Baluard
O.S. Illes Balears
Stravinsky

www.valeroterribas.com

Teatro Auditorio San Lorenzo de El Escorial

M Ú S I C A Y D A N Z A

Festival de Verano

junio · agosto de 2017

21 DE JUNIO – 20.00 H
PITTSBURGH YOUTH SYMPHONY ORCHESTRA
Francesco Lecce-Chong, director.
Obras de H. Ishizaki, M. Gould, R. Strauss y P. I. Chaikovsky

25 DE JUNIO – 19.00 H
BALLET NACIONAL DE CUBA
Alicia Alonso, directora
LA MAGIA DE LA DANZA
El lago de los cisnes, La Bella Durmiente, Coppélia, Don Quijote, Giselle...

30 DE JUNIO – 20.00 H
CARMEN
BALLET VÍCTOR ULLATE
Comunidad de Madrid / Joven Orquesta de la Comunidad de Madrid.
Manuel Coves, director. **Pre-estreno**

1 DE JULIO - 20.00 H
SINFONÍA N.° 9, de L. VAN BEETHOVEN
Orquesta Sinfónica Verum
Ruth Iniesta, soprano / Carol García, mezzosoprano / Alejandro del Cerro, tenor
Isaac Galán, barítono
José Ramón Encinar, director

2 DE JULIO – 19.00 H
JOVEN ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID
Martín Jorge, director.
Obras de W. Walton, J. Rodrigo, I. Stravinski, R. Chapí y G. Giménez

7 Y 8 DE JULIO – 20.00 H
/ 9 DE JULIO - 19.00 H
***BASTIÁN Y BASTIANA,* de W.A. MOZART**
Pequeños Cantores de la Jorcam
Carlos Marín, piano / Ana González, directora musical / Marina Bollaín, directora de escena

15 DE JULIO – 20.00 H
SPANISH BRASS: BRASS BRASS BRASS
Concierto familiar

16 DE JULIO – 19.00 H
ASTOR PIAZZOLLA: LE GRAND TANGO
Domenico Codiscopi, piano
Esteban Ocaña, piano

20 Y 22 DE JULIO – 20.00 H
LAS BODAS DE FÍGARO, de W. A. MOZART
Lucas Meachem, Carmela Remigio, Simón Orfila, Clara Mouritz, Marina Rodríguez Cusí, Valeriano Lanchas, Juan Antonio Sanabria, Fernando Latorre, Belén Roig / **Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid:** Yi Chen Li, directora musical / Giorgio Ferrara, director de escena / Dante Ferretti y Francesca Lo Schiavo, escenografía / Maurizio Galante, vestuario.
Producción de Spoleto Festival dei 2Mondi

21 DE JULIO – 20.00 H
CONCIERTO PROFESORES CURSOS INTERNACIONALES MATISSE

28 DE JULIO – 20.00 H
***TENORIO*, DE TOMÁS MARCO**
Ópera de cámara, libreto basado en *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, versión concierto. Coro y grupo Modus Novus.
Raquel Lojendio, soprano / Juan Antonio Sanabria, tenor / Alfredo García, barítono / Santiago Serrate, director.

Proyecto realizado con la Ayuda Fundación BBVA a Investigadores y Creadores Culturales 2016

29 DE JULIO – 20.00 H
RUBÉN TALÓN, PIANO
Obras de L. van Beethoven, F. Chopin y M. de Falla

30 DE JULIO – 19.00 H
CON RAÍCES. 75 ANIVERSARIO JOSÉ NIETO
Mestizaje jazz-pop/flamenco
Solistas Orquesta Sinfónica del Mediterráneo
José Porcel, bailaor
Juan A. Ramírez, director musical y artístico

1 DE AGOSTO – 20.00 H
LA FURA DELS BAUS
FREE BACH 212
Cantata escénica para orquesta barroca, electrónica y solistas
Divina Mysteria, Codirección, idea y guion: Miki Espuma y David Cid / Dirección musical: Pavel Amilcar, Thor Jorgen y Miki Espuma

4 DE AGOSTO – 20.00 H
Entre cándidos bellos accidentes
CONCERTO 1700
Aurora Peña, soprano. Obras de J. de Nebra, V. Basset y D. Pérez de Camino

5 DE AGOSTO – 20.00 H
Sinfonías de salón
NATALIA ENSEMBLE
Obras de J. C. Arriaga y L. van Beethoven

Clece

Con la colaboración:

San Lorenzo de El Escorial

fest clásica

Patrimonio Nacional

VENTA ENTRADAS
teatroauditorioescorial.es

Lucas Cranach el Viejo, *Retrato de Martín Lutero*. 1528. Fortaleza de Coburgo.

LA REFORMA LUTERANA EN LA MÚSICA (I)

Se cumple en octubre de este año el quinto centenario de un hecho que en principio parecía alejado de lo musical, pero cuyas implicaciones tuvieron una enorme influencia en la música: la presentación de las famosas 95 tesis Martín Lutero que supondrían el inicio de la Reforma protestante.

Los dos siglos posteriores verían cambios sociales, políticos y religiosos —guerras incluidas— que se reflejarían en la música no sólo en el hecho de la creación de un repertorio ad hoc para la nueva liturgia, sino también, como veremos en el último artículo de este dosier, en cuestiones que afectarían al músico luterano en el ejercicio de su disciplina, incluso fuera de la iglesia. Abordamos aquí algunas de las muchas implicaciones que la doctrina luterana supondrá para la música en ese tiempo.

Sin embargo, no podríamos obviar que la influencia de Lutero llega mucho más allá de las zonas acogidas a esta iglesia reformada: las reacciones se sucederán en otras regiones, bien por oposición o bien por imitación, y condicionarán de nuevo el discurrir de la música en cada lugar. Pero este es un tema también extenso que merecerá su propio dosier, el de la Contrarreforma, el mes próximo.

Nacho Rodríguez
Coordinador del dosier

Disputatio pro declaratione virtutis indulgentiarum

Se cumplen 500 años de las 95 tesis de Lutero que dieron origen a la Reforma protestante

Esteban Hernández

El 31 de octubre de 1517 se colgaron en la puerta de la iglesia del castillo de la localidad de Wittenberg 95 tesis en relación a la utilidad (*virtutis*) de las indulgencias "comerciadas" por la Iglesia de Roma. Previo aporte dinerario, cualquier feligrés podía de este modo obtener el perdón de sus pecados (también los ajenos), o simplemente garantizarse un cómodo paso "del purgatorio al cielo", e incluso el de aquellos que ya se encontraban por esos lares. Dejando de un lado si fue realmente Martin Luther (1483-1546) o sus discípulos quienes idearon ese significativo gesto —de tradición por otra parte universitaria—, lo cierto es que la unidad religiosa que el cristianismo había logrado mantener hasta la fecha sufrió, a partir de entonces, una abrupta ruptura, dando en cierto modo lugar al nacimiento de los movimientos reformistas protestantes encabezados por el propio Lutero, Johannes Calvino (1509-1564) y Enrique VIII (1491-1547). De los tres mencionados, el más determinante en el campo musical fue sin duda el movimiento luterano, dando una vuelta de tuerca a la presencia y al rol de la música en la liturgia, considerada "entre los dones más bellos y delicados de Dios", a través del papel activo de los fieles en las celebraciones mediante un repertorio compuesto ad hoc.

Es de rigor señalar que, en Alemania, más allá de la Reforma, la música sacra no podríamos decir que tuvo un desarrollo relevante, permaneciendo en gran medida los principios formulados por la escuela flamenca. Quizás el hecho más destacable fue la adaptabilidad a la que sometieron su obra muchos de sus compositores, aprovechando las partes comunes en la liturgia del catolicismo y el luteranismo (*Kyrie*, *Gloria*, en casos *Credo* y *Agnus Dei,* en lo que a la misa concernía), hecho que permitió a los editores publicar antologías que podríamos tildar de mixtas, tanto en lo referente a sus autores como a sus confesiones.

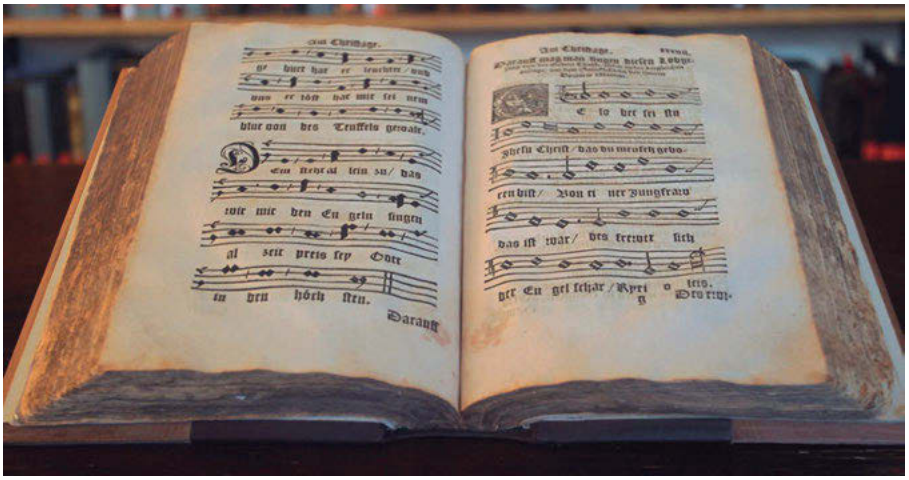
De esa patente pluralidad germana era por ejemplo adalid la escuela de Heinrich Isaac, con alumnos en los dos bandos, el protestante, como Balthasar Harzer o Sixtus Dietrich y el católico, como Jacob Regnart o Johannes Haehnel. Aunque si tuviésemos que destacar a alguien en particular, por la calidad que atesora, nos decantaríamos por Ludwig Senfl (1489/91-1543), quien si bien no llegó nunca a abrazar el protestantismo (quizás por su mayor vinculación laboral con la católica Baviera) mantuvo una nutrida correspondencia tanto con el propio Lutero como con baluartes del movimiento reformista, en particular con el duque Alberto de Prusia.

El reformador y la música

La Reforma "no tenía en su ánimo abolir completamente todo culto a Dios", sino que se centraría en plasmar nuevas reglas para la liturgia en aras de "purificarla" (*Formula Missae*, 1523), provocando de forma consciente —y meditada— efectos colaterales que nos llevarían a una completa revolución en el concepto de música sacra, con un objetivo primordial: la búsqueda de una nueva forma de comunicación, más próxima, entre los fieles y Dios. Lo cierto es que quizás ningún "agitador" como Lutero se había posicionado antes de forma tan clara en favor de la música. Su rol se encumbraría por parte del protestantismo como fundamental a la hora de transmitir el mensaje de la Reforma, con especial énfasis en el papel de la himnodia.

Las intervenciones que los reformistas acometieron gozaron, en su gran mayoría, de una justificación basada en las sagradas escrituras, incluso aquella más polémica, la utilización de las lenguas vulgares en el culto, motivo por el que no dudaban en sacar a colación las palabras de Pablo (1 Cor. 14:19): "En la iglesia prefiero hablar cinco palabras con mi entendimiento, para enseñar también a otros, que diez mil palabras en lengua desconocida". No comunicar era, tanto para el apóstol como para el protestantismo, quedarse con un "entendimiento sin fruto" (v. 14).

Ningún "agitador" como Lutero se había posicionado antes de forma tan clara en favor de la música. Su rol se encumbraría por parte del protestantismo como fundamental a la hora de transmitir el mensaje de la Reforma



Gesangbuch de 1545, villancico "Gelobet seist du, Jesu Christ", de Martin Luther (1524). Foto: dpa.

Amén del sostén hallado en las propias escrituras, la música en la Reforma partía sin duda con una notable ventaja respecto a los otros movimientos reformistas: los conocimientos musicales de su principal instigador y su consiguiente tenaz crítica contra aquellos "visionarios que menospreciaban la música", en clara alusión a los calvinis-

Martín Lutero colgando sus 95 tesis en la iglesia del castillo de Wittenberg en 1517. (Pintura de Ferdinand Pauwels, 1872).

tas. El periodo de estudio en Erfurt de Martin Lutero (1501-1505) no estuvo en efecto exento de una inmersión en la praxis musical, no solo en lo que respecta a la interpretación (en particular la flauta y el laúd), sino al concreto estudio de la práctica del contrapunto, todo ello aderezado por el propio convencimiento de raíz agustiniana de que "quien canta, reza dos veces" (*Bis orat, qui cantat*)

Estudios recientes han puesto además de manifiesto la deuda filosófica de Lutero para con el humanista Johannes de Muris y sus sucesores, un paso más para entender por qué el reformador señaló en sus *Tischreden* (*Conversaciones de sobremesa*) como "tras la teología" otorgaba sin duda "el puesto más importante y el máximo honor a la música". Sus numerosos textos respecto al papel de la música en la Reforma son dignos de citar, desde los *Vorrede Martini Luther* (*Geistliches Gesangbuchlein*, 1524), a la prefación *Encomion musices* a las *Symphoniae jucundae* (1538), publicados ambos en Wittemberg, o la más tardía *Vorrede d. Mart. Luth.* de los *Geistliche Lieder* (Leipzig, 1545). De su lectura global se puede extraer cómo Lutero adenda al conocido valor espiritual de la música aquel no menos importante pedagógico. La música se presenta de este modo como una herramienta fundamental —ya utilizada por la iglesia primitiva— para enseñar y transmitir la palabra de Dios, a la par de otros lenguajes artísticos. Una de las primeras y más determinantes reflexiones que extrajeron fue que la comunidad no solo debía acompañar los cantos y, por qué no, disfrutar con ellos (*das Güte mit Lust*), sino que debería ser también capaz de producirlos, tal y como de hecho empezaron a hacer desde Wittemberg.

Es precisamente en el citado *Encomion musices* (1538) donde Lutero expresa de forma más contundente su pensamiento en torno a la música, otorgándole una capacidad de comunicación sin duda superior a la de cualquier otro lenguaje, amén de señalar su valor tanto espiritual como también terapéutico. Por ello Lutero proclama el aprendizaje de la música como fundamental en los primeros años de formación del individuo por ser "nobilis, salutaris, laeta creatura", plasmando en verso todas sus virtudes en su conocido poema intitulado *Frau Musica* —una especie de versión poética de su *Encomion musices*—, publicado como preámbulo a la obra teórica *Lob und Preis der lobliclien Kunst Musica* de Johann Walter (Wittemberg, 1538), su primer colaborador en el campo musical.

Primeros pasos de la himnonia luterana

El prefacio de los *Geistliche Lieder* (Wittemberg, 1529) se podría considerar como la primera piedra de la himnodia luterana, pues en él se muestran los márgenes por los que debe trascurrir su "producción", conscientes de las tempranas desviaciones que se habían producido. Al igual que la nueva liturgia necesitaba de buenos teólogos, Lutero era consciente de que los nuevos cantos para la iglesia necesitaban de la intervención de óptimos poetas y músicos.

La negativa inicial del teólogo Georg Burckhardt, quién sin embargo más adelante contribuiría a la redacción de los principios del luteranismo (*Confesión de Augsburgo*, 1530), fue la que propició que fuese el mismo Lutero quien se ocupase de aquellos primeros textos. Más fortuna tuvo sin embargo en el ámbito musical, encontrando rápido respaldo en el citado Johann Walter (1496-1570), conocido colaborador de Conrad Rupsch (1475-1530), por aquel entonces *Kapellmeister* de príncipe elector Federico. Walter, considerado además artífice de la pasión responsorial protestante, se convertiría en uno de los más fervientes seguidores de Lutero, siendo autor de todos los himnarios publicados desde 1524 hasta 1551.

Uno era el objetivo: posibilitar el canto comunitario. En el ámbito literario no se excluían por ende asonancias, aliteraciones... casi todo tenía una posible justificación si se realizaba en aras de facilitar el discurso, la comprensión y una rítmica que invitase a la comunidad al canto, mostrando Lutero en este último aspecto una particular preferencia por el yámbico (BL) y el trocaico (LB). Desde el punto de vista musical el modelo elegido fue el de la forma estrófica (*Barform*) —no por azar aquella también preferida por los trovadores alemanes— formada por dos estrofas (*Stolle* y *Gegenstolle*) y una estrofa final contrastante (*Abgesang*), resultando por ende una forma AAB en la que prevalecería

el canto silábico y un preponderante aferro al fraseo del texto.

El canto litúrgico coral, en principio llamado *Kirchenlied* o *Kirchengesang*, fue enseguida puesto a disposición de la comunidad a través de los denominados *Gesangbuch* o *Geistliche Lieder* (*Cantos espirituales*), cuya impresión fue llevada en no pocas ocasiones por el mismo Lutero, empezando cinco únicos folios impresos en Wittemberg en 1523 —con cuatro textos propios de Lutero—, el *Achtliederbuch* (Jobst Gutcknecht, 1524), los *Geistliche Lieder* (Joseph Klug, 1529) —en los que aparece su célebre *Ein' feste Burg ist unser Gott*—, hasta el último compuesto en vida del reformador, los *Geistliche Lieder* (Valenti Babst, 1545)

***Orgel oder Instrument Tabulatur* (Leipzig, 1571) de Elias Nikolaus Ammerbach, arriba, y *Tabulatura Nova* (Hamburgo, 1624) de Samuel Scheidt, a la derecha.**

Martín Lutero es reconocido autor del texto y la melodía de 36 de los lieder que aparecieron en aquellas primeras décadas. Si tuviésemos que señalar sus características generales diríamos que, en todos los casos, siguió el consueto sistema modal, prestando particular atención al *ethos*, pudiéndose además comprobar como en aquellos lieder que expresaban la fe utilizaba el jónico, el frigio en aquellos que aludían al pecado o invocaban la ayuda divina y el dórico o el hipodórico en los de índole meditativa. Por poner un ejemplo, su primer lied publicado, *Ach Gott vom Himmel sich darein* (*Oh Dios, mira desde el cielo*, 1524), responde a un canto de invocación (en hipofrigio, transportado a La) cuya melodía obedece a una reelaboración de una conocida canción profana de principios del siglo XV que llevaba por título *Begierlich in dem Herzen mein* (*Los lujuriosos deseos de mi corazón*). Esta misma melodía será utilizada por Johann Sebastian Bach en la homónima cantata *BWV 2*, por Heinrich Schutz en su *Op. V*, o incluso por Mozart en su celebérrima *Die Zauberflöte* (acto 2, escena 28).

Los puentes que la música luterana con la teoría de los afectos (*Affektenlehre*) propia del barroco son fáciles de trazar si reflexionamos entorno en torno a lo apenas señalado. La producción himnódica *cinquecentista* de Lutero tenía también en su esencia la intención de mover los afectos. Esa misma intención de *delectare* y *movêre* es la que encontraremos a principios del XVII en la obra de reconocidos compositores luteranos, como el citado Heinrich Schütz, quien, si bien su obra estaría condicionada por ser más bien un compositor "de corte", no duda en utilizar textos bíblicos en aras de instruir (*docêre*), siguiendo los principios reformistas. Un ejemplo de ello son los veintiséis *Psalmen Davidis* (Dresde, 1619), con una notable influencia de quien fue su maestro en Venecia, Giovanni Gabrielli, en los que Schütz apuesta por la inteligibilidad del texto a través del *stylus recitativus*.

La evolución del coral luterano irá en consonancia, como es menester, con los importantes cambios estilísticos que presenciaremos a principios del barroco. De este modo, la melodía en principio confiada al *Tenor* se desplazará al *Superius,* en símil correspondencia con el desarrollo de la monodia acompañada que se dará en esos primeros años del siglo XVII. Su nueva ubicación haría que el coral fuese sin duda más reconocible y facilitaría por tanto la participación de la comunidad, algo que el mismo Walther habría presagiado en sus últimos himnarios (*Gesangbuch*, 1551) con puntuales desplazamientos.

Del órgano a los conciertos espirituales

Lutero no era contrario a la producción polifónica que, aunque de forma algo más tardía respecto a la producción himnódica, también empezó desarrollarse. Particular relevancia tuvieron por ejemplo las primeras publicaciones de Loys Bourgeois en Lyon, *Cinquante Psaumes, 4 parties, en contrepoint ègal, consonnant au verbe* (1547) o también ese mismo año *Le premier libre de Pseaulmes de David* . No obstante, el verdadero protagonista del desarrollo polifónico en esas primeras décadas sería el órgano, instrumento por antonomasia de la liturgia protestante. Las primeras reglas eclesiásticas dictadas en Wittenberg (1536) pusieron ya de manifiesto la obligatoriedad de la alternancia del órgano y el coro en la ejecución del *Kyrie* y del *Gloria*, así como la ejecución de interludios antes del sermón, tras las lecturas. A pesar de esta temprana referencia pasarán casi cuarenta años hasta que encontremos un primer texto específico de raíz íntegramente luterana para el instrumento, el *Orgel oder Instrument Tabulatur* (Leipzig, 1571) de Elias Nikolaus Ammerbach, y otros casi cincuenta para que viese la luz la *Tabulatura Nova* de Samuel Scheidt (Hamburgo, 1624), el texto que podríamos considerar definitivo para que nos proporcione toda la información necesaria sobre la utilización del órgano en la liturgia.

El canto litúrgico coral fue enseguida puesto a disposición de la comunidad a través de los denominados Gesangbuch *o* Geistliche Lieder (Cantos espirituales)*, cuya impresión fue llevada en no pocas ocasiones por el mismo Lutero*

De sus tres partes, las dos primeras contendrán variaciones sobre temas profanos y melodías corales, mientras las última presentará el anuario litúrgico del organista, mostrando los primeros avances decisivos de la técnica organística aplicada al desarrollo del coral. Si pensamos de manera concreta en la armonización del coral para órgano, no encontraremos su definitivo desarrollo hasta prácticamente mediados del siglo XVII con títulos como el que el propio Samuel Scheidt propondría en Görlitz (1650), *Hundert geistlicher Lieder und Psalmen Herrn Doctoris Martini Lutheri und anderer gottseligen Männer*, un compendio de 100 corales para "tocar y cantar con la iglesia y comunidad cristiana en el órgano, y también en casa".

Un compositor de referencia, que precediese la maestría de Johann Sebastian Bach en estas lindes, sería sin duda Dietrich Buxtehude (1637-1707), a quien el proprio maestro de Eisenach había escuchado en la *Marienkirche* de Lübeck, donde Buxtehude ejerció de *Kapellmeister* tras el deceso de su predecesor —y suegro— Franz Tunder, creador de la denominada *Abendmusik* (*Música de tarde*). Será precisamente Buxtehude, autor también de los conocidos *Geistliche Konzert (Conciertos espirituales)*, quien consolide esta nueva tradición con sus *Abendspiele* en los que durante cinco domingos antes de Navidad, a las 5 de la tarde, tendría lugar un concierto en el que se interpretaría una cantata con la participación de la comunidad —y gracias a su financiación externa, con la de enteras orquestas—, formando un ciclo bíblico unitario, en lo que se presenta como un claro precedente al oratorio protestante, cuyo máximo exponente será seguramente el *Weihnachtsoratorium* (BWV 248) del padre de los Bach.

Los citados *Geistliche Konzerte* —también referidos como *Motetten*— no serán sino la versión *seicentesca* de las denominadas cantatas en el siglo XVIII, destinadas fundamentalmente a aquel espacio musical que precedía al sermón y que se centraría en buena medida la atención de la producción de los músicos protestantes. Sus primeros desarrollos presentarán en buena parte una estructura concertante, haciendo también a menudo referencia al modelo italiano de la *seconda pratica*, particularmente representado por las *Sacrae Symphoniae* (1597, 1615) de Giovanni Gabrieli, quien como señalamos entrará de lleno en el espíritu compositivo germano de la mano de Heinrich Schütz, un ejemplo que muestra como en la historia de la música siempre se termina de alguna manera cerrando los círculos abiertos. ●

Esteban Hernández Castelló es doctor del Instituto de Musicología Histórica de la Universidad de Hamburgo

BIBLIOGRAFÍA:

Konrad Küster, *Musik im Namen Luthers: Kulturtraditionen seit der Reformation* (Bärenreiter Verlag, Kassel, 2016).

J. Andreas Loewe, *Musica est optimum: Martin Luther's Theory of Music*. Music & Letters (2013) 94 (4), 573-605.

Robin A. Leaver, *Luther's Liturgical Music: Principles and Implications*, Lutheran Quarterly Books 6 (Grand Rapids IL, Eerdmans, 2007).

Christopher Brown, *Singing the Gospel: Lutheran Hymns and the Success of the Reformation* (Harvard University Press, Cambridge, 2005).

Robin A. Leaver, *The Lutheran Reformation*. Ian Fenlon, ed., *The Renaissance from the 1470s to the End of the Sixteenth Century* (Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1989), 263-285.

scherzo

c/ Cartagena 10, 1ºc - 28028 MADRID
Tel. 91.356 76 22 - Fax 91.726 18 64
E-mail: suscripciones@scherzo.es - www.scherzo.es

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

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

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

El importe de la suscripción anual será:
España: 75 € / Europa: 110 € / Resto de paises: 130 €
El precio de los números atrasados es de 7,50 €

OFERTA PARA NUEVOS SUSCRIPTORES EN PAPEL:
Le regalamos dos entradas para uno de nuestros conciertos del Ciclo de Grandes Intérpretes (excepto los extraordinarios)

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

Deseo suscribirme, hasta nuevo aviso, a la revista SCHERZO por períodos renovables de un año natural (11 números) comenzando a partir del mes de .....nº.....
El importe lo abonaré de la siguiente forma:

❑ **Transferencia bancaria a la c/c IBAN ES30 2100 2416 93 0200152229 de La Caixa, a nombre de SCHERZO EDITORIAL, S.L.**
❑ **Cheque a nombre de SCHERZO EDITORIAL, S.L.**
❑ **Giro postal.**
❑ **VISA. Nº: .....**
Caduca ... /... /... Firma.....
❑ **Con cargo a cuenta corriente IBAN ....**
....

Tratamiento automatizado de datos personales.- Los datos recabados formán parte de los ficheros de la empresa, y son necesarios para la formalización de las suscripciones, su facturación y seguimiento posterior. Los datos se tratarán y protegerán según la 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 Sociedad sita en Madrid, calle Cartagena nº 10 1º C, 28028 Madrid.

Las cuatro grandes "S": Schütz, Schein, Scheidt … y Praetorius

Su verdadero nombre era Schultze, aunque haya sido recordado en su versión latinizada

Nacho Rodríguez

El proceso de conformación de la nueva liturgia, y de una música apropiada para ella, no fue algo inmediato, como por otro lado era de esperar. Pero sí inevitable: nuevas formas requieren nuevas piezas, y la importancia dada por Lutero a la comprensión del texto sagrado hará ilógico el uso del latín, trasladando los cantos al idioma local y elaborando un nuevo himnario. Más aún si tenemos en cuenta el aprecio que tenía el reformador a la famosa frase de San Agustín que dice: "Cantar es rezar dos veces".

Así pues, era necesaria nueva música. Pero, ¿en qué modelos basarse? Inevitablemente se partirá de las fuentes que hasta el momento habían surtido a la anterior religión católica. Y dentro de estas, la que en ese cambio de siglo estaba cobrando una mayor fuerza y novedad, tanto por su espectacularidad (muestra de poder económico y político) como por la búsqueda cada vez más consciente de la expresión del texto. La comprensión por el oyente era fundamental en el legado de Lutero.

Nuevas formas requieren nuevas piezas, y la importancia dada por Lutero a la comprensión del texto sagrado hará ilógico el uso del latín, trasladando los cantos al idioma local y elaborando un nuevo himnario

No es esta otra que la Venecia del momento. La línea que conduce de Willaert a Monteverdi, pasando por ambos Gabrielli, presenta las dos virtudes. Gran gusto por el uso de *cori spezzati* (coros divididos en, dos, tres o, incluso, cuatro secciones) y un creciente aporte instrumental. Y en otro sentido, la influencia del madrigal profano y sus recursos expresivos y retóricos. Pero no debemos obviar la importancia y calidad de la imprenta musical en esta ciudad, que fue concluyente también a la hora de ayudar a expandir el estilo local.

Otra clara influencia fue Ludovico Viadana: son numerosas las copias en Alemania de sus *Cento concerti ecclesiastici*. Cien conciertos sacros de una a cuatro voces con acompañamiento para el órgano, publicados, cómo no, en Venecia en 1602. Obras novedosas en su escritura vocal, heredera de la música profana del momento, y en su uso del bajo continuo, y distanciadas así de la mayor ortodoxia de la escuela próxima al papado.

Este es el contexto musical que servirá de base a estos nuevos compositores, si bien habrá otro elemento que condicionará la evolución de la música en esta región, en este caso de modo trágico: la terrible Guerra de los 30 años (1618-1648).

Michael Praetorius

Probablemente el primero de los grandes compositores de esta naciente escuela, y un perfecto ejemplo de esta importación y adaptación del estilo del norte de Italia, sea Michael Praetorius (1571-1621). Su verdadero nombre era Michael Schultze, aunque curiosamente haya sido recordado con la versión latinizada de su apellido, pese a ser en buena medida el decano de la gran música Luterana. Pero no solo ha pasado a la posteridad como compositor: su trabajo como teórico es absolutamente imprescindible. Su *Syntagma Musicum* es una fuente inagotable de información, tanto para el lector de su época como para los intérpretes actuales interesados en los albores del siglo XVII.

Llega a publicar tres de los cuatro volúmenes previstos. Su fama de docto se manifiesta en la enorme información vertida: un extensivo repaso de los instrumentos musicales de su tiempo, acompañado de unas ilustraciones de enorme interés por su detalle; un diccionario con los principales términos y formas musicales; cuestiones básicas de notación; un estudio de las músicas anteriores y, lo que quizá sea más importante para nosotros en este momento, una detallada descripción de los usos de la música en la liturgia luterana, que conocía además en gran profundidad por ser hijo de pastor protestante, y mostrar él mismo un importante interés en la doctrina.

Volviendo a su música, es probable que sea Praetorius (Michael, pues hay toda una serie de coetáneos que comparten apellido) el primero en asociar definitivamente el esplendor del nuevo estilo veneciano a la liturgia protestante. Desde la publicación en 1605 del primero de los nueve volúmenes de sus *Musae Sioniae*, hasta su fascinante *Polyhymnia caduceatrix et panegirica* de 1619, o la sorprendente *Puericinium* de 1621, su última publicación, la influencia de Gabrielli está presente en la escritura para numerosas voces agrupadas en diferentes coros, en ocasiones algunos con la indicación de ser puramente instrumen-

tales. Y con una tendencia a la búsqueda de efectos de respuestas entre los mismos y frecuentes movimientos homofónicos que facilitan la comprensión del texto, sin abandonar el contrapunto en momentos apropiados. A modo de ejemplo, entre las 40 obras que conforman la *Polyhymnia caduceatrix* encontramos formaciones variadas de entre 2 y 21 voces. Y una misma pieza, como es el caso del *Christ unser Herr,* puede ir variando entre... ¡2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12 y 16 voces!

Uniendo las indicaciones de instrumentación que ofrece Praetorius en algunas composiciones con aquellas practicas que describe en su *Syntagma Musicum* y su exhaustiva descripción de los instrumentos disponibles, podemos fácilmente imaginar el inmenso brillo y juego de colores presente en su música y su sobrecogedora grandiosidad. Lo que hace aún más irónico que durante muchos años se le haya recordado por una obra tan atípica en su producción como son las sencillas danzas de la colección de *Terpsichore*, única música profana que nos dejó, y tan alejada del esplendor de su obra litúrgica.

Su prematura muerte, en 1621, le libró de asistir a la terrible sangría que la guerra de los 30 años ocasionó, con lo que sus composiciones marcan una foto fija del esplendor que rodeó al centenario de la reforma luterana. A modo de ejemplo, disponemos de una descripción de las fuerzas instrumentales y vocales que intervinieron en la celebración de dicho centenario en Dresde en 1617: 11 instrumentistas, 11 cantantes (adultos), 3 organistas, 4 laudistas, un tiorbista, 5 sopranos (niños), alternancia de todo tipo de maravillosos instrumentos, 2 órganos, 2 regales y 3 claves. Una auténtica demostración de poder y optimismo, en el que la música era, más que un adorno, un elemento imprescindible.

Heinrich Schütz

Sólo 14 años más joven que Praetorius era Heinrich Schütz (1585-1672), si bien en este caso fue tremendamente longevo: 89 años, que le permitieron —o más bien condenaron— a vivir por completo la guerra que se llevó por delante a la tercera parte de la población de su tierra y, según las zonas, hasta el 60% de los varones, y que trajo miserias que se perpetuaron años después de firmada la paz. Tal vez no resulte casual que mientras la música más conocida de Praetorius es la navideña, tan festiva, sean algunas de sus piezas fúnebres, como las hermosísimas *Musikalische Exequien,* las que más veces hayan sido revisitadas en el caso de Schütz.

Es casi un tópico decir que ha sido el más grande de los compositores alemanes anteriores a Bach. Y probablemente sea cierto. Fue uno de los que tuvieron la ocasión de irse a estudiar el nuevo estilo veneciano a su origen, siendo discípulo de Giovanni Gabrielli entre 1609 y 1613, año de la muerte de este compositor italiano. Precisamente el mismo año en que un brillante Monteverdi acudiría a sustituir al difunto.

El joven veinteañero supo empaparse en profundidad de todas las novedades musicales y asimilar el estilo italianizante mejor que ninguno de sus coterráneos, salvo quizá Schein, a pesar de que éste nunca salió de Alemania. Bien lo demuestra su primera publicación: una colección de madrigales italianos editada en 1611 en Venecia. No escribió mucha música profana más, aunque sí una ópera perdida que probablemente fue la primera en Alemania. Dato que es significativo, como lo es que fueran madrigales precisamente sus primeras obras, pues si en algo destacará Schütz por encima de Praetorius es en la perfecta unión entre el esplendor de la música de estos primeros años de siglo en Alemania y la capacidad retórica y de comunicación para transmitir con total profundidad los textos cantados. Todo ello imbuido del espíritu de trascendencia y comprensión que emana del concepto luterano de *sola scriptura*, la interpretación personal y meditada de la biblia como única fuente de la verdad. Una perfecta simbiosis entre la vitalidad italiana y la profundidad alemana como pocas veces se volverá a dar.

Solo ocasionalmente escribirá motetes latinos (como su *Op. 4,* de 1625, *Cantiones Sacrae*, una interesantísima combinación entre el concepto clásico de motete y la expresión madrigalística). Su estilo propio aparece ya en su *Op. 2*, los *Psalmen Davidis*, publicados en Dresde en 1619, que dejan ver el genio e imaginación del autor para conseguir aportar profundidad al mismo estilo exuberante que Praetorius desarrollaba simultáneamente: nada resulta gratuito aquí, ningún gesto musical es simplemente efectista y el carácter de cada uno de los salmos musicados es perfectamente dibujado. No en vano cuenta ya con 34 años y muestra una perfecta madurez. Por fortuna, si podemos considerar tardío este inicio, tendrá aún muchos años para poder seguir avanzando y dejándonos algunas de las más asombrosas colecciones musicales jamás escritas.

Esta más amplia y profunda integración del estilo italiano en su versión madrigalística y monódica dará lugar bien pronto a piezas como la *Historia de la Resurrección* (*Op.3,* 1623), donde la alternancia entre un evangelista solista (acompañado por un consort de gambas), dúos y otros números de conjuntos y coros estará preparando ya el camino para las pasiones de Johann Sebastian Bach, conjugando las herencias venecianas y de los conciertos de Viadana en un lenguaje ya totalmente personal e inconfundible.

Una segunda visita a Venecia entre 1628 y 1629, en la que no es de descartar que se encontrara con el otro gran coloso, Monteverdi, le permitirá perfeccionar esta capacidad de moverse con igual maestría en las texturas más grandes y más sencillas. Lo que le será tristemente útil cuando la Guerra de los Treinta Años reduzca al mínimo las antaño esplendorosas capillas musicales, haciendo necesario un repertorio mucho más contenido en despliegue de medios, pero de calidad y expresivo. Este será el origen de coleccio-

nes como los *Kleine Geistliche Konzerte (Pequeños conciertos sacros)*, que aparecerán en dos partes, en 1636 y 1639. Un compendio de piezas entre una y cinco voces con bajo continuo, en todas las combinaciones imaginables, para abastecer de música a las iglesias en las que no se podía contar más que con un mínimo número de intérpretes. El genio de *Saggitarius*, como él mismo latinizaba en ocasiones su apellido, hace de la necesidad virtud y crea una serie de obras que con todo derecho se han ganado el estatus de maestras en su capacidad de retórica, expresividad y variedad a partir de mínimos recursos.

El año de 1636 será también el que verá publicarse otra de las obras emblemáticas de Schütz, las *Musikalische Exequiem*, compuestas el año anterior para el funeral de Heinrich II de Reuss-Gera. Una obra de una muy especial belleza, donde se puede apreciar el estilo funerario de Schütz, asociado a la visión menos trágica que el protestantismo ofrece de la muerte. Está escrita en forma de concierto, en el cual se alternan solos, dúos y tríos con pasajes corales, y que culmina con un par de motetes finales a doble coro destacables. El uno, por su carácter brillante; el otro, por su sobrecogedora belleza, donde uno de los coros está formado por dos serafines y el alma que estas acogen en el paraíso (dos sopranos y un barítono), con el texto "felices los muertos que mueren en el Señor", mientras el coro principal entona en alemán el *Nunc dimmitis* (*Señor, deja partir a tu siervo en paz*). No es de extrañar esta serena luminosidad en la música de Schütz relacionada con la muerte: la debacle que asolaba Alemania con guerras y pestes hacía que el alma del creyente anhelara ese eterno descanso que suponía la entrada en el Reino de los Cielos. Irónicamente, y por fortuna para nosotros, para Schütz ese momento tardo muchos más en llegar de lo habitual.

Años más tarde volvería a componer obras de mayor esplendor, retomando de nuevo el estilo policoral, hasta llegar a una de sus obras más emotivas: su *Schwannengesang* (*Canto del cisme*), de 1671, y que él mismo, con ya 86 años, numerará como *Opus ultimum*. Una extensa y exquisita elaboración en forma de 11 motetes a doble coro de uno de los más extensos salmos, el *119*, un texto lleno de esperanza de quien revisa su vida y confía en que la misericordia le sea otorgada, complementados con dos piezas sobre dos de los textos más brillantes de ensalzamiento a Dios: el *Salmo 100* y el *Magnificat*. La profunda y confiada despedida (esta vez, sí) de un hombre de intensa fe, y que reflejó en su música como nadie el espíritu del luteranismo.

Johann Hermann Schein

Larga fue la vida de Schütz; breve la de Johann Hermann Schein (1586-1630). El primero visitó dos veces la admirada Venecia; el segundo nunca abandonó Alemania, si bien asimiló como ninguno el estilo italiano. Schütz compuso principalmente música religiosa; el otro escribió por igual música sacra y profana. De hecho, la intención de Schein era llevar hasta el extremo las posibilidades expresivas del madrigalismo, aplicado a su lengua germana. Y sin ninguna duda, lo logró.

La colección *Israelis Brünnlein* (*Las fuentes de Israel*), de 1623 —solo por la cual ya merecía figurar entre los más grandes del período— es una auténtica joya en ese sentido. Una colección de 25 madrigales espirituales sobre textos del Antiguo Testamento escritos a 5 voces, más uno último a 6. Música religiosa, pero no pensada para el uso en la liturgia, sino para la devoción doméstica, algo tan inherente al espíritu de la Reforma.

El uso de la retórica expresiva en estas piezas es tan sólo comparable a las mejores obras de Marenzio o Monteverdi. Los giros armónicos o melódicos adaptados al significado de las palabras o al sentido profundo del texto, la riqueza de colores y texturas, la continua imaginación, la perfecta adaptación a la prosodia, hacen de cada una de estas piezas una clase maestra de música poética en el sentido más estricto de la expresión.

No es de extrañar la serena luminosidad en la música de Schütz relacionada con la muerte: la debacle que asolaba Alemania con guerras y pestes hacía que el alma del creyente anhelara ese eterno descanso que suponía la entrada en el Reino de los Cielos

Por ejemplo, el tercero, *Die mit Tränen säen* (*Los que siembran con lágrimas*), con ese tema inicial infinito y retorcido, que refleja el agotador y desolado trabajo de esos campesinos, y su contraste con el momento de la recolección, casi una danza, de una luminosidad apabullante (*Werden mit Freuden ernten*, es decir, *Cosecharán con alegría*). O el décimo, *Da Jakob*, con el inicio desgarrador de los últimos momentos de vida de Jacob, la perfecta descripción de su último suspiro (*Und verschied*) o el increíblemente moderno y doloroso llanto de su hijo sobre el cadáver ya de su padre (*Und weinet über ihn*). Nadie debería perderse esta música.

Además de todos estos rasgos, heredados y adaptados del estilo italiano, hay una perfección en el equilibrio formal de las composiciones, en su estructuración, que asociamos habitualmente con el carácter alemán. Quizá sea esta la más perfecta combinación de ambos mundos.

Sería injusto no fijarse en sus demás colecciones, necesariamente escasas, debido a su prematura muerte. Su estilo es generalmente más próximo al madrigal o a los conciertos de Viadana, con su uso de entre 2 y 6 voces más un bajo continuo, como en los *Opella Nova*, dos colecciones de conciertos sacros de 1618 y 1626. Sin embargo, en su *Cymbalum Sionium,* de 1615, incluye piezas a 8, 10 o 12 partes al más típico estilo veneciano, si bien repletos de sus habituales audacias armónicas y expresivas.

Falta, sin embargo, en estas páginas, la referencia a un elemento imprescindible

en la música del período: el órgano. También en la música católica ha sido desde muy antiguo un instrumento omnipresente en la liturgia. Pero el desarrollo que recibe en el norte de Europa, tanto en la construcción de instrumentos en sí como en su repertorio, es, sin más, fascinante. Y en el caso de la literatura organística, es interesante constatar como la herencia es nórdica, a diferencia de la música vocal, que se había alejado pronto del contrapunto flamenco para acercarse a los modelos italianos que hemos comentado.

Samuel Scheidt

De entre los grandes compositores organistas asociados al movimiento reformista de Lutero que empezaremos a encontrar, cabe considerar a Samuel Scheidt como el primero en lograr una madurez plena. Nacido en Halle en 1587, será en esta misma ciudad donde muera en 1654, y parece que apenas haya salido de ella, salvo para tres años de estudio en Ámsterdam. Pese a su lejanía con la tan mencionada Italia, sus publicaciones de música vocal, como las *Cantiones Sacrae,* de 1620, o los *Concerti Sacri,* de 1622, muestran un estilo similar al de los autores mencionados previamente, y, si bien son muchas veces olvidadas al lado de los tres colosos con los que convivió, son música de calidad elevada que merecería una mayor atención.

Sin embargo, no cabe duda que su principal aportación fue la de su música para órgano, en la cual se muestra como un continuador y renovador de las prácticas musicales más contrapuntísticas del norte, especialmente de los vecinos flamencos. Obra de gran extensión, los tres volúmenes de su colección *Tabulatura Nova* (1623-1624), son un compendio de diferentes formas musicales, desde danzas y toccatas, a fugas y piezas de destino litúrgico, especialmente aquellas basadas en corales, himnos o magníficat, siendo quizá estas una de las más interesantes aportaciones a la música protestante, y configurando el modelo desde el que se irán desarrollando los preludios de coral, básicos en el repertorio organístico posterior.

Se aprecia claramente en muchas de sus piezas, pero en especial en las construidas a modo de variaciones sobre melodías preexistentes, la influencia de su maestro, el holandés Sweelinck (el estilo del cual a su vez hay quien relaciona con el español Antonio de Cabezón, y la influencia que dejó en su visita a los Países Bajos acompañando a Felipe II). Sus ricas elaboraciones de un tema por medio del tratamiento con patrones de acompañamiento claramente definidos en variaciones diferenciadas se volverá un procedimiento característico de la música organística alemana, donde estos patrones irán adquiriendo cada vez mayor importancia, y dejando de ser elementos decorativos para constituirse en elementos retóricos que comentan y amplían la idea de la melodía principal.

Scheidt es otro casos en el que la influencia de la Guerra de los Treinta Años ha sido tristemente visible. No solo se queda prácticamente sin salario entre 1625 y 1638 debido a las penurias económicas en su Halle natal, sino que todos sus hijos mueren en 1636 en una de las plagas que asoló la zona en aquel entonces. Su permanencia en la ciudad se verá recompensada en 1638, cuando la situación económica por fin permita de nuevo otorgarle en su puesto de *Kapellmeister*, y legar nuevas obras, aunque de mucho más modestas dimensiones. Su *Görlitzer Tabulaturbuch,* de 1650, será una colección de 100 corales armonizados a 4 voces, al estilo de los corales con los que Johann Sebastian Bach acabará sus cantatas, pero con un destino claramente teclístico, probablemente doméstico. Piezas de enorme sencillez, pero gran encanto, y que en realidad están muy cercanas al espíritu de intimidad y oración personal que el luteranismo promulga.

Comprobamos así como no son solo las ideas reformistas de Lutero, sino también la realidad política y social la que marca el devenir del estilo musical. La Guerra de los Treinta Años, bajo la apariencia de una cuestión de religión, esconde muchos intereses de todo tipo, como tantas guerras en todas las épocas. Es imposible separar la música de la sociedad en la que se produce, aunque el gran autor siempre sabrá crear lo más rico en cada circunstancia, y nuestros cuatro grandes genios de este capítulo, son buena prueba de ello. ●

Nacho Rodríguez es director de Los Afectos Diversos y Profesor en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

BIBLIOGRAFÍA:

Johnston, Gregory Scott: *Johann Hermann Schein and Musica Poetica: A Study of the Application of Musical-rhetorical Figures in the Spiritual Madrigals of the Israelsbrünnlein (1623)*. University of British Columbia, 1982.

Varwig, Bettina: *Histories of Heinrich Schütz*. Cambridge University Press, 2011.

Cantagrel, Gilles: *De Schütz a Bach. La musique du baroque en Allemagne*. Fayard, 2008.

Haar, James: *European Music, 1520-1640*. Boydell & Brewer Ltd, 2014.

Smallman, Basil: *The music of Heinrich Schütz, 1585-1672*. Mayflower Enterprises, 1985.

Richter, Gert: *Samuel Scheidt*. Händel-Haus Halle, 1989.

Braun, Werner: *Die Musik des 17. Jahrhunderts*. Athenaion, 1981.

Gudewill, Kurt; Haase, Hans: *Michael Praetorius Creutzbergensis. 1571[?]-1621*. Möseler, 1971.

El coral protestante en la música vocal y organística del siglo XVII

Todavía hoy se pueden encontrar obras de Lutero que son cantadas por los fieles

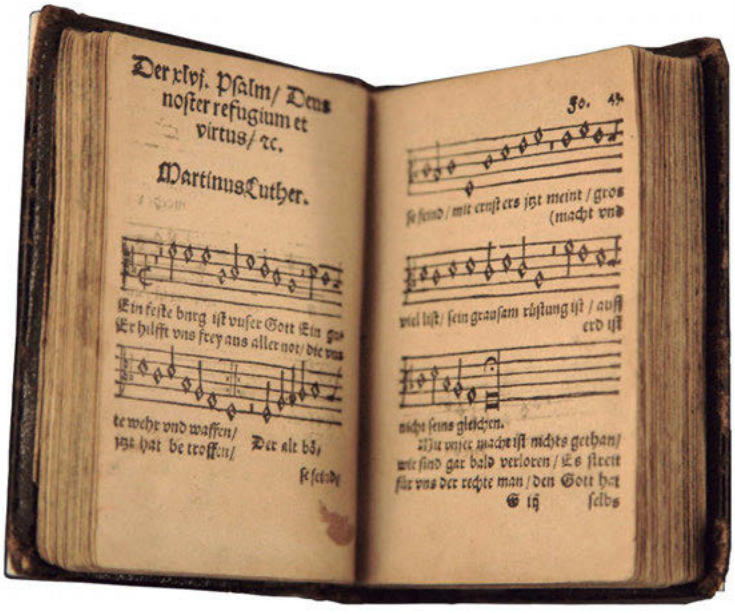
Andreas Weil

Una de las grandes aportaciones de Martín Lutero fue la institucionalización de que toda la congregación cantara los himnos —que denominamos genéricamente "corales"— como parte integrante de la liturgia protestante. Será mérito de Lutero la traducción y edición de himnos latinos, así como la versificación y musicalización de sus propios corales, lo cual le consagrará como insigne teólogo, poeta y músico. En uno de los primeros cantorales, publicado bajo la supervisión del propio Lutero en 1529, se pueden encontrar corales escritos por él mismo que aún hoy en día son cantados por los fieles protestantes. Por ejemplo, *Ein feste Burg ist unser Gott; Der Tag, der ist so freudenreich* o *Christ lag in Todesbanden*. La enorme popularidad y el uso generalizado de los corales supuso que fuesen, desde el inicio de la Reforma, el basamento de composiciones para coro —con o sin instrumentos— y para órgano.

Desarrollo de las composición vocales

A lo largo del siglo XVI surgieron obras vocales para todas las posibles formaciones musicales, desde arreglos a dos voces para las situaciones más simples hasta complicados motetes para múltiples voces y diversos coros, incluso con conjuntos profesionales. Lutero compartía amistad con el compositor Johann Walter, quien reclutaba para sus coros a feligreses deseosos de cantar y a cantantes profesionales. Y así surgió la figura del cantor.

En torno a 1600, los compositores alemanes toman prestada la práctica del bajo continuo de los italianos, teniendo el órgano un cometido de acompañamiento en la música vocal. Este cometido se fue extendiendo a otros instrumentos, que recibirán tanto el papel de acompañantes como el de elementos con parte propia en el conjunto. Pero en 1618 estalla la Guerra de los Treinta Años, la cual lleva a esta cultura coral prácticamente a un punto muerto. Para poder mantener la música vocal, los compositores tendrán que escribir para formaciones más pequeñas. Con el uso del bajo continuo y con la utilización de cantantes solistas —entre uno y cuatro— nace una nueva forma musical: el "concierto sacro". Y este concierto sacro, que irá adquiriendo una estructura en varias secciones, el que dará lugar a lo largo del siglo XVII a la cantata en varios movimientos. Inicialmente, las cantatas estarán escritas para una única voz y continuo, pero posteriormente irán incluyendo otros instrumentos. A partir de 1650, la cantata crecerá con la presencia del coro. La forma de la cantata en lengua alemana experimentará en ciudades grandes como Hamburgo y Lübeck un desarrollo que culminará con el nacimiento del oratorio.



Segunda edición del himno de Martín Lutero *Ein feste Burg ist unser Gott*. Lutherhaus museum, Wittenberg. Foto: Paul T. McCain.

El desarrollo del órgano

Lutero comienza siendo escéptico sobre el rol del órgano, básicamente porque rechaza todo aquello que tenga que ver con el culto litúrgico en Iglesia Católica Romana. Esto incluye, además del órgano, la indumentaria del clero, el incienso, el culto a los santos y otras muchas más cuestiones. Sin embargo, esta actitud crítica en cuanto al órgano se torna pronto en una disposición positiva por cuanto Lutero otorga a la música instrumental cualidades terapéuticas. A un organista, afectado por melancolía, le escribe: "Toca de nuevo las teclas, y canta con ellas, hasta que los pensamientos cedan". Pero todavía habrán de pasar varias décadas, dentro del servicio litúrgico protestante, para la consolidación del organista como profesional independiente. Hasta que llegue ese momento, los organísticas litúrgicos se limitarán a contados compromisos, lo cual posibilitará que puedan dedicarse al mismo tiempo a ocupaciones paralelas; entre ellas, labores relacionadas con la pedagogía o administrativas (uno de ellos, secretario de la iglesia).

El organista se enfrenta en la primera mitad del siglo XVII tanto a los estragos de la Guerra de los Treinta Años como a conflictos dogmáticos. Por ejemplo, se desencadena una violenta controversia sobre de los pros y los contras del empleo de órgano en la iglesia entre los calvinistas y los luteranos. Mientras los primeros limitan la música al canto monódico sin apoyo instrumental, los segundos valoran y promueven la solemnidad que aporta el órgano a la liturgia.

Otra controversia se refiere a la propia cualificación del organista. Algunos teólogos importantes atacan a los organistas por su virtuosismo vanidoso. Pero encuentran réplica en los defensores del órgano con el razonamiento de que Dios quiere ser alabado tanto por los menos dotados como por los más ingeniosos. El valor artístico del organista aumenta su prestigio entre la población de tal manera que a

Stiftung Historische Museen Hamburg

***Häusliche Musikszene* (Escena de música doméstica) de Johannes Voorhout, 1674. Dietrich Buxtehude a la viola y Johann Adam Reinken al clave.**

alguno se le llegan a atribuir habilidades sobrehumanas: ¿quién es tan hábil como para tocar un instrumento tan complejo, capaz de imitar a cualquier otro instrumento y de hacer una música tan complicada que no permite comparación posible con los instrumentistas convencionales?

En el servicio luterano empieza a jugar un papel fundamental no solo el texto, sino también la música. Eso origina que el órgano empiece a ser usado de manera solista. El organista debe recoger el "estado de ánimo" correspondiente al domingo en cuestión y tener en cuenta el contenido de los cantos, al objeto de acercarlo a la congregación mediante improvisaciones llenas del sentimiento adecuado. De este modo, el organista pasa a ser un colaborador necesario en la liturgia luterana, en igualdad de condiciones al propio predicador.

También el organista comienza a desempeñar al margen de la liturgia. Por ejemplo, como ejecutante del bajo continuo en la música de conjunto —al órgano o al clave— o demostrando sus habilidades en la llamadas *Abendmusiken* (músicas vespertinas). Uno de los principales logros en el campo de la composición de música para órgano es el desarrollo de formas originalmente más pequeñas —como los preludios corales—, dando lugar a estructuras independientes de mayores dimensiones, las cuales tendrán su máxima expresión en las fantasías corales.

El apogeo del órgano

El auge de la construcción de órganos, que en la exuberancia del barroco tiene un crecimiento descomunal que da lugar a instrumentos cada vez más grandes y fascinantes, lleva aparejado, por parte de los organistas, un desarrollo sin precedentes en el campo de la improvisación y de la composición. Una prueba de las aptitudes que se exigen a los organistas se constata en los requisitos que se exigen a los aspirantes al puesto. El organista tiene que probar sus habilidades en una difícil prueba de improvisación que incluye preludios en todos los tonos, además de demostrar que domina las fugas libres y las fugas corales, y de realizar el bajo continuo.

Una de las principales ocupaciones del organista es elaborar corales en diferentes variaciones de manera improvisada (porque componer, de hecho, no era ni siquiera una de sus obligaciones al principio). La razón por la cual muchos organista acaban componiendo tiene que ver en realidad con su actividad pedagógica, ya que ha de generar modelos para los estudios de improvisación de los alumnos. Por otro lado, en ocasión también debe satisfacer los encargos que recibe para componer obras dedicadas a colegas o a mecenas.

El trío de grandes organistas del norte

Entre los más notables representantes de este apogeo organístico —que se principalmente en el norte de Alemania— destaca el trío formado Jan Adam Reinken (1643-1722), Dietrich Buxtehude (1637-1707) y Nicolaus Bruhns (1665-1697). La reputación de estos tres organistas es tan grande que dos de ellos no son denominados "organista", sino "director organi". Los tres tocan de modo exquisito, ya en unos instrumentos muy evolucionados. Y tienen alumnos que más tarde también serán destacados organistas o son visitados por músicos jóvenes con gran proyección (uno de ellos, Johann Sebastian Bach).

La evaluación de estos tres organistas-compositores por parte de la historia de la música ha resultado ambivalente. Si bien se ha reconocido su valía y la calidad artística de su obra, al mismo tiempo han figurado a la sombra de ese gran coloso que es Bach. A lo sumo, se les ha considerado como sus precursores. Sin embargo, la realidad es la contraria: Bach debe mucho al arte de los tres y se beneficia notablemente de su arte, bien por haber tenido contacto personal con ellos o bien por haber tenido acceso —como en el caso de Bruhns— a copias de sus partituras.

Dieterich Buxtehude (1637-1707)

Dietrich Buxtehude es educado por su padre, que trabaja como organista en la entonces ciudad danesa de Helsingborg. Después de varios años de actividad allí, Buxtehude

es nombrado en 1668 organista de la Marienkirche en Lübeck. Esta plaza será la que ocupe hasta su muerte, en 1707. Buhtehude es un compositor muy versátil, que no sólo escribe literatura organística —tanto libre como basada en corales—, sino que realiza importantes aportaciones en el campo de la música vocal, en el de la música para tecla y en el de la música de cámara.

Compone en torno a veinte preludios y fugas, además de un buen número de fugas sueltas —probablemente con fines pedagógicos—, y una cincuentena de preludios corales. Entre su música vocal con acompañamiento instrumental, podemos identificar como propias unas 122 cantatas. Las diferentes formaciones y niveles de dificultad sugieren que Buxtehude no escribió solamente para profesionales, sino también para intérpretes menos cualificados. Compuso igualmente algunos oratorios de mayores dimensiones, probablemente para las famosas *Abendmusicken* que se celebraban anualmente en los cinco domingos previos a Navidad en la Marienkirche de Lübeck. Para el clave, Buxtehude deja veinte suites y seis conjuntos de variaciones. Y la música de cámara se enriquece con sus catorce sonatas en trío y con dos sonatas para conjunto de cuerdas.

Jan Adam Reinken (1643 - 1722)

Reinken fue desde 1663 organista de la Katharinenkirche hamburguesa y uno de los fundadores de la Ópera de Hamburgo (inaugurada en 1674). La fama y el reconocimiento de Reinken excedía los límites de la ciudad, y prueba de la estima que se le tenía se constata en el título por el que era conocido: "Organi Hamburgensis ad D. Cathar. Directorem Celebratissimum" (Aclamadísimo director del órgano de Santa Catalina en Hamburgo). Según crónicas de la época, no había nadie que lo superase en el arte de tocar el órgano. Por ello es lamentable que muy pocas obras suyas hayan llegado hasta nosotros. Entre ellas, una única *Kirchenstück* (cantata de iglesia) para la fiesta de San Miguel, una colección de sonatas en trío —agrupadas bajo el título de *Hortus Musicus*—, una suite para teclado y un ciclo de variaciones. Especialmente destacables son las cuatro piezas para órgano que conservamos de él. Entre ellas, dos grandes fantasías corales, de las cuales la que está basada en el coral *An Wasserflüssen Babylons* es una monumental obra de 327 compases, sin duda una de las más importantes nunca escritas en este género.

Nicolaus Bruhns (1665 - 1697)

También Bruhns comienza sus estudios con su padre, si bien luego se convierte en alumno de Buxtehude. Tras varios años de estancia en Copenhague, es contratado en marzo de 1689 como organista de Marienkirche en Husum. Bruhns era un virtuoso que desarrollaba habilidades inusuales: organista muy dotado, también manejaba el violín con la misma destreza. Se cuenta de él que era capaz de tocar piezas con el violín para dos, tres o incluso cuatro voces, mientras se acompañaba a sí mismo con el pedalero del órgano. Entre las composiciones para órgano que nos han llegado de él figuran tres preludios y fugas, además de una fantasía coral sobre *Nun komm, der Heiden Heiland*. Entre su música vocal, destacan doce cantatas, en las que Bruhns mantiene el estilo del concierto sacro en varias partes. Solo en uno de los casos utiliza un coro: en todos los demás, estas cantatas requieren solistas vocales (de uno, a cuatro), con partes muy virtuosas y con acompañamiento de cuerdas y bajo continuo.

Otros centros importantes de música sacra

Junto a Hamburgo y Lübeck, son Leipzig y Erfurt otras dos ciudades que destacan entre 1600 y 1700 como importantes centros musicales de Alemania. En Leipzig se lleva desarrollando una importante actividad desde los inicios de la Reforma gracias a compositores como Sethus Calvisius (Seth Kalwitz) —quien además de su trabajo como tal escribe obras teóricas de envergadura—, Johann Hermann Schein —cuya colección de madrigales espirituales *Israelsbrünnlein* sigue siendo una de las mejores de este género— o Johann Kuhnau —el predecesor inmediato de Johann Sebastian Bach como cantor en la Thomaskirche—.

En la Predigerkirche de Erfurt trabaja entre 1678 y 1690 uno de los organistas más famosos del momento, Johann Pachelbel. Se trata de un compositor tremendamente prolífico, que compone una buena cantidad de fugas y tocatas, en buena parte con fines educativos. No menos meritoria es la gran cantidad de preludios corales para órgano que escribe. Merece ser mencionada su colección *Acht Chorale Zum Praeambulieren* (ocho preludios corales) que aparece publicada en Núremberg en 1693 bajo el subtítulo de *Primera parte de diversos corales, los cuales han sido compuestos para servir de preludio al servicio Divino*. Además de componer para órgano, Pachelbel también elabora quince magníficat, varias arias para solista con acompañamiento instrumental, motetes, cantatas y misas. Junto a su música organística y vocal, Pachelbel nos lega veintiséis suites y variaciones para tecla, aunque una pequeña obra de cámara, el *Canon y giga* el que le hoy le proporcione fama mundial. A diferencia de lo que sucede con su música para órgano, el coral luterano juega poco papel en la producción de este compositor.

Se cuenta de Nicolaus Bruhns que era capaz de tocar piezas con el violín para dos, tres o incluso cuatro voces, mientras se acompañaba a sí mismo con el pedalero del órgano

Lübeck, Ayuntamiento y Marienkirche, **óleo de M. Hautmann.**

La familia Bach

En Turingia y Sajonia muchos miembros de una familia con amplias ramificaciones por Alemania, los Bach, ejercen como cantores y organistas a lo largo del siglo XVII. Todos ellos, más aún que los compositores del norte antes mencionados, permanecen a la sombra de Johann Sebastian

Bach. Trataremos de compensar aquí el olvido que sufren citando brevemente a algunos de los más importantes, si bien aún queda un enorme trabajo por hacer en cuanto a su recuperación.

Entre los más talentosos de la familia Bach está sin duda Heinrich (1615-1692), organista activo en Arnstadt, del que hemos conservado solo unas pocas composiciones. Destacan dos preludios corales que muestran su extrema habilidad en el arte del contrapunto. De Heinrich heredaron sus capacidades musicales dos hijos, Johann Michael (1648-1694) y Johann Christoph (1642-1703). Johann Sebastian dejará escrito de Johann Michael que era un "compositor hábil" (BD I/184), mientras que a Johann Christoph lo definirá como un "compositor profundo" (BD I/184).

Johann Michael nació en 1648 en Arnstadt, donde trabajó durante un corto espacio de tiempo como cantor antes de hacerse cargo del puesto de organista en Gehren, en 1673, en donde permanecería hasta su muerte. Maria Barbara, su hija nacida en 1684, fue la primera esposa de Johann Sebastian. Johann Michael se conoce hoy en día principalmente como compositor de preludios corales. Además, realizó una serie de obras vocales sacras, de entre las que destacan *Auf, lasst uns den Herren lobenI,* para cantante solista alto y órgano; *Das Blut Jesu Christi* und *Herr, wenn ich dich nur habe*, compuestas para coro en cinco partes y para doble coro en ocho voces, y los motetes *Fürchtet euch nicht* und *Nun hab ich überwunden*.

El hermano mayor de Johann Michael, Johann Christoph, ofició desde 1665 hasta su muerte, de organista en la Georgenkirche de Eisenach y también estuvo activo como clavecinista en la corte ducal en Eisenach a partir de 1700. De él recibió Johann Sebastian sus primeras lecciones musicales. Domingo tras domingo, Johann Sebastia escuchó a Johann Christoph improvisar al órgano, siendo quizá esto lo que le animó a emprender una carrera como organista. Las virtudes de Johann Christoph son recogidas por Carl Philipp Emanuel, quien destaca de él su "agradable capacidad de invención en el pensamiento, así como en la expresión de las palabras" y que su escritura musical era "galante y cantable, así como de una gran densidad en la escritura de las voces" (BD III / 666).

Entre las obras instrumentales de Johann Christoph encontramos alrededor de cincuenta preludios corales, un preludio y fuga en Mi bemol mayor y tres series de variaciones para teclado. En su producción vocal hay doce motetes —de cinco a ocho partes, en doble coro—, dos arias y algunos conciertos sacros para voz solista e instrumentos. Destaca por encima de todo el motete en veintidós partes para la festividad de San Miguel *Es erhub sich ein Streit*, para diez voces, cuerda y vientos, que Carl Philipp Emanuel no dudó en calificarlo de "obra maestra". El propio Johann Sebastian debía de tener esta pieza en muy alta estima, porque la dirigió en una ocasión en Leipzig. Carl Philipp Emanuel pone de relieve cómo el prodigioso ingenio de Johann Christoph se expresa principalmente en el reflejo musical de las emociones que se dan en las arias sacras, de las cuales constituye un claro ejemplo el lamento *Ach, dass ich Wassers gnug hätte*.

Órganos de la Georgienkirche de Eisenach (arriba) y de la Predigerkirche de Erfurt (abajo).

En el siglo XVIII los principales eventos musicales se desplazarán de las iglesias a casas de los ciudadanos ricos, a las salas de concierto y los teatros de ópera. El resultado de ello fue, poco después de 1700, el inicio del declive del órgano, en lo cual tuvo mucho que ver el empeoramiento de las condiciones laborales de los organistas. Los pagos más bajos implicaron que los mejores candidatos posibles ya no tenían interés en ocupar los puestos de organistas en las iglesias. De ello es muy clarificador lo sucedido con Johann Sebastian Bach, a quien intentaron contratar infructuosamente en 1710 las ciudades de Halle y Hamburgo, las cuales pretendían recuperar con su contratación el esplendor alcanzado con los que en los años anteriores habían desempeñado el cargo de organistas. El puesto de cantor, en cambio, se librará de verse afectado por estas disminuciones salariales, gracias a la labor pedagógica que efectuaba en la escuelas y, también, a la tradición perdurable y viva que mantenía en la iglesia la composición musical sobre la base del coral protestante. ●

Andreas Weil es organista, director, experto en música litúrgica y Kantor en St. Michael (Wengen) y St. Elisabeth (Ulm)
(Traducción: Nacho Rodríguez)

BIBLIOGRAFÍA:

Bach-Dokumente (abreviado), tres volúmenes editados por el Bach-Archiv Leipzig (Hans-Joachim Schulze). Kassel 1963, 1969 y 1972.
Arnfrid Edler, *Der nordelbische Organist*, Kieler Schriften (Musikwissenschaft volumen XXIII). Kassel 1982.
John Eliot Gardiner, *Bach - Music in the Castle of Heaven* (edición alemana). Hanser-Verlag. Múnich 2016.
Andrew Pettegree, *Brand Luther* (edición alemana). Insel-Verlag. Berlín 2016.
Siegbert Rampe, *Orgel- und Clavierspielen 1400-1800, Eine deutsche Sozialgeschichte im europäischen Kontext* (Musikwissenschaftliche Schriften). Múnich 2014.

Bach y la teología luterana sobre las proporciones

Se creía que Dios había usado las proporciones de las alturas musicales para la Creación

Ruth Tatlow

Ante el encargo para escribir sobre la composición sacra de Bach para este dosier de SCHERZO dedicado a la música tras la Reforma, decidí tomar como tema la teología Luterana musical que el joven Johann Sebastian Bach pudo haber aprendido de niño, y cómo se manifiesta esta a través de sus composiciones ya adulto. Permítaseme comenzar con unas definiciones. Por "teología luterana sobre las proporciones" no trato de afirmar que fuera Martín Lutero el primero que definiera el pensamiento proporcional. Este es anterior a la Reforma, pues hunde sus raíces en la antigua Grecia, siglos antes de la cristiandad, y podemos encontrar adopción y adaptación de creencias proporcionales en pensadores tanto judíos como católicos o como protestantes, con cada tradición desarrollando su propia aplicación de los principios clásicos. El uso luterano al que me refiero fue afinado por los filósofos y estetas de inicios del siglo XVIII, tales como Leibniz (1646–1716), Wolff (1679–1754) o Gottsched (1700–66) y, al mismo tiempo, por teóricos de la música como Werckmeister (1645–1706), Neuss (1654–1716), Walther (1684–1748) o Mattheson (1681–1764).

Johann Sebastian Bach, retrato de 1748 de Elias Gottlob Haussmann.

Armonía universal y proporciones musicales

Por los escritos del siglo XVIII podemos ver cómo esta antigua creencia en el orden proporcional estaba aún activa en la época de Bach, entrelazada con la teología luterana. Formaba la base de la guía moral para músicos y compositores, y estos, a su vez, adaptaban a ella sus prácticas y elecciones al componer. La palabra "proporción" en este contexto se refiere literalmente a las relaciones numéricas entre los elementos acústicos musicales que juntos forman la "armonía". Se mide mediante las distancias en una cuerda y un puente en un monocordio: una relación 1:1 corresponde al intervalo de unísono, 1:2 a la octava, 2:3 a la quinta justa, 3:4 a la cuarta justa. La frase "pensamiento proporcional" incluye la aplicación de estas relaciones a la creación del universo, de donde proviene el concepto de Armonía Universal, conocido en tiempos de Bach como Reglas de Armonía.

Transmitida a través de Boethius (ca. 500 A. C.) y desarrollada por alguna de las mayores mentes científicas, incluido Kepler en su *Harmonices Mundi* (1619), se creía que las proporciones de las alturas musicales habían sido usadas por el Dios creador cuando hizo el Universo y todo lo contenido en él. Esto incluye al hombre, al que crea tanto a semejanza de su imagen divina, como en razón de estas proporciones. La Armonía Universal pone así la música en el corazón del acto creador divino. El organista y teórico musical Andreas Werckmeister aún creía esto en 1691 cuando escribe:

"Por tanto la música es un espejo de la creación divina y de la sabiduría de Dios… porque la música consiste en la misma forma y proporción que el hombre: así vemos de nuevo cómo Dios se complace en poner armonía en sus criaturas".

Y concluye:

"Resumiendo, es imposible para nosotros describir la virtud de la música... debemos conformarnos con saber cómo usarla y emplearla para la gloria del todopoderoso Creador, y cuidarnos contra el posible uso incorrecto de ella".

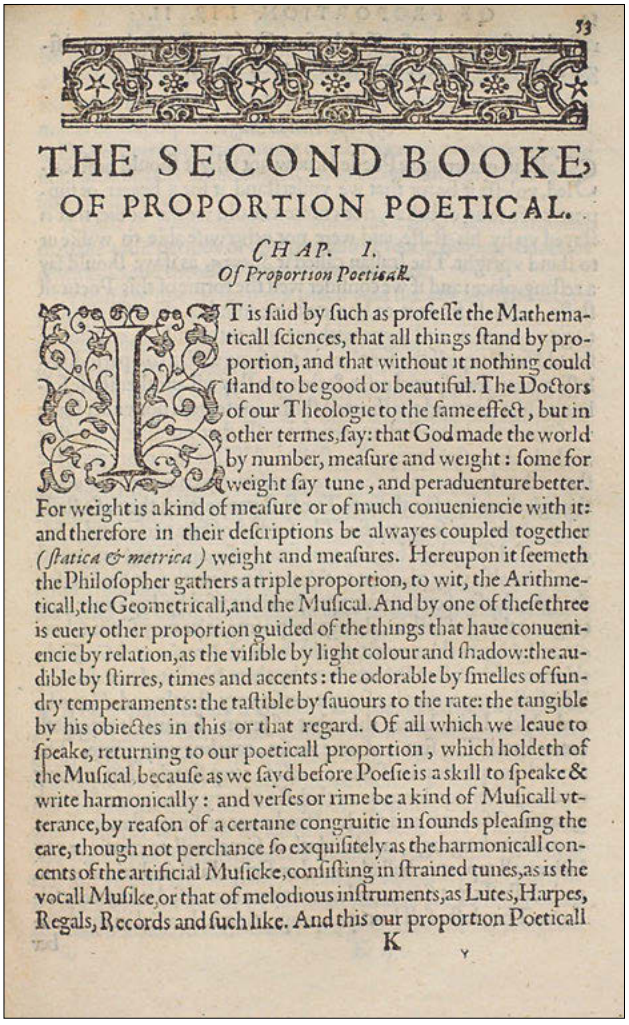
Esta creencia proporcional tenía así implicaciones en el músico luterano: puesto que la música esta hecha de proporciones que reflejan la creación, la música debe ser usada para gloria del Creador todopoderoso, primero, y la música no debe ser mal usada, segundo. Esto arroja cuestiones sobre la manera en que la música y sus proporciones puedan ser usadas de modo erróneo y cómo la música pueda ser usada para la gloria de Dios de la mejor manera.

La trascendencia de la Unidad (1:1)

Un pariente de Bach, Johann Gottfried Walther, nos da información más avanzada en su tratado musical manuscrito, no publicado, *Praecepta der Musicalischen Composition* (1708):

"De estas proporciones, las siguientes reglas generales, que pertenecen a los fundamentos musicales, son derivadas: Reg 1. *Proportio quo vicinio aequalitati eo perfectior*. Reg 2. *Proportio quo remotior ab aequalitati eo imperfectior*".

Esta sentencia proviene originalmente de Aristóteles, que Walther traduce al alemán:



53

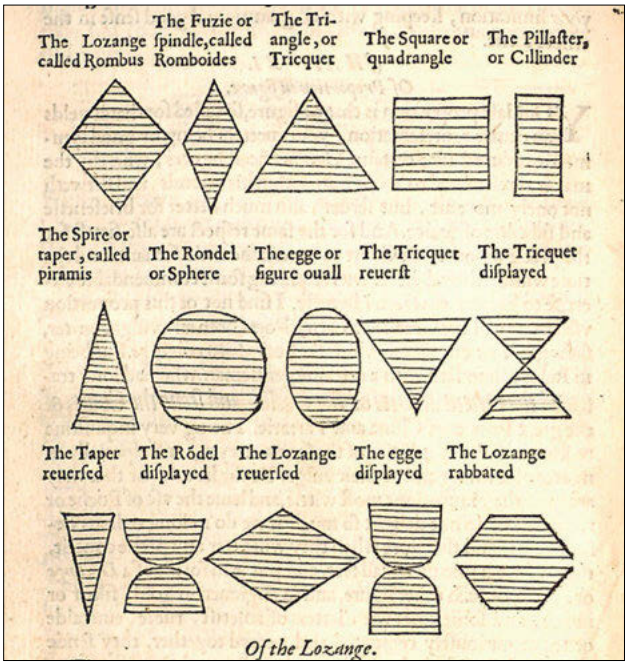
THE SECOND BOOKE
OF PROPORTION POETICAL.

CHAP. I.
Of Proportion Poeticall.

IT is ſaid by ſuch as profeſſe the Mathematicall ſciences, that all things ſtand by proportion, and that without it nothing could ſtand to be good or beautiful. The Doctors of our Theologie to the ſame effect, but in other termes, ſay: that God made the world by number, meaſure and weight: ſome for weight ſay tune, and peraduenture better. For weight is a kind of meaſure or of much conueniencie with it: and therefore in their deſcriptions be alwayes coupled together (*ſtatica & metrica*) weight and meaſures. Hereupon it ſeemeth the Philoſopher gathers a triple proportion, to wit, the Arithmeticall, the Geometricall, and the Muſicall. And by one of theſe three is euery other proportion guided of the things that haue conueniencie by relation, as the viſible by light colour and ſhadow: the audible by ſtirres, times and accents: the odorable by ſmelles of ſundry temperaments: the taſtible by ſauours to the rate: the tangible by his obiectes in this or that regard. Of all which we leaue to ſpeake, returning to our poeticall proportion, which holdeth of the Muſicall, becauſe as we ſayd before Poeſie is a skill to ſpeake & write harmonically: and verſes or rime be a kind of Muſicall vtterance, by reaſon of a certaine congruitie in ſounds pleaſing the eare, though not perchance ſo exquiſitely as the harmonicall concents of the artificial Muſicke, conſiſting in ſtrained tunes, as is the vocall Muſike, or that of melodious inſtruments, as Lutes, Harpes, Regals, Records and ſuch like. And this our proportion Poeticall

K

George Puttenham, *The Arte of English Poesie* (Londres, 1589), 53. Reproducida por cortesía de la Sterling Library, Senate House Library, University of London.



George Puttenham, *The Arte of English Poesie* (Londres, 1589), 76. Reproducida por cortesía de la Sterling Library, Senate House Library, University of London.

> "Esto es, cuanto más cerca está una proporción de la unidad o equidad, tanto más perfecta e inteligible es; cuanto más se aparte de la unidad o equidad, tanto más imperfecta y confusa es".

Diecisiete años más tarde, Johann Joseph Fux repite la sentencia, pero la aplica a la perfección de la proporción 1:2, escribiendo:

> "La octava está contenida en muchas cosas, y su proporción inherente 1:2 constituye el intervalo más perfecto de todos… Es fácil ver que este ordenamiento fue maravillosamente utilizado por Dios en todas sus obras y criaturas".

Fux trabaja en la corte católica de Viena y escribe su tratado *Gradus ad Parnassum* (1725) en latín. Veinte años después, un amigo y colega de Bach, Mizler, traduce el tratado de Fux al alemán y añade una comentario al pie a la sentencia aristotélica en este punto:

> "Estos edificantes pensamientos se basan en una antigua verdad: cuanto más compleja es una cosa, más imperfecta es; cuanto más simple, más perfecta. Es por ello que los filósofos consideran a Dios el más simple de los seres sobre cualquier otro, y por tanto, lógicamente, el absolutamente más perfecto".

Mizler considera estos pensamientos proporcionales *erbaulich*, es decir, "edificantes", "que mejoran la piedad" o, incluso, "devocionales".

Como podemos ver, la ratio perfecta 1:1, o 1:2 en el caso de Fux, tiene implicaciones más allá de las propiedades acústicas de la música. Estas relaciones (o proporciones, como son una y otra vez denominadas a inicios del siglo XVIII) darían placer a Dios porque Él decide usarlas cuando crea y ordena todas las cosas. Las proporciones 1:1 y 1:2 se convierten así en la manera ideal de medir y tasar la perfección y de expresar la perfección de la belleza, imitando la perfección de los actos creadores de Dios. El músico devoto podía por tanto escoger actuar de modo similar e imitar la perfección del orden divino en la construcción musical.

La simetría como proporción 1:1

El orden simétrico es, evidentemente, 1:1. Bach y sus contemporáneos estaban acostumbrados a ver simetría en la arquitectura renacentista, los diseños de jardines barrocos y las fachadas e interiores de edificios clásicos. En la Alemania luterana de la época de Bach, el uso de la simetría no era una simple imitación habitual de un estilo clásico o una técnica formal evidente en sí misma; incluía un importante significado teológico.

La simetría y la proporción armónica han sido ampliamente recomendadas para el orden en el arte. En la Inglaterra isabelina, por ejemplo, George Puttenham, en su capítulo *Proportion Poeticall,* anima a los poetas a usar formas simétricas porque crean belleza y bondad (Puttenham, *The Arte of English Poesie,* Londres, 1589).

Las ilustraciones de Puttenham muestran algunas de las formas simétricas que él pretendía que los poetas usaran por esta armonía divina. Si se traza una línea vertical en cualquiera de esas formas, cada mitad será idéntica, es decir 1:1.

Prácticas virtuosas y complacientes para Dios

Más de cien años más tarde, en la Alemania Luterana, una visión similar del pensamiento proporcional está aún

activa, y en este momento supone además implicaciones morales para los músicos. Tomemos de nuevo a J. G. Walter, escribiendo en 1708:

> "La música es una ciencia celestial-filosófica basada en la matemáticas, que consiste en sonidos, en tanto en cuanto el propio sonido produce una armonía o acuerdo buenos y artísticos… Lo necesario para hacer y producir buena armonía es esto, que no sólo sea compuesta según las reglas artísticas, sino sobre todo y de manera principal, que sea usada para prácticas virtuosas y que complacen a Dios".

Esta buena armonía (proporciones 1:1 y 1:2) sólo resulta completa cuando es usada en prácticas virtuosas y que complacen a Dios. Walther continúa exponiendo la presión moral sobre el músico Cristiano:

> "Incluso los paganos [los antiguos griegos] notaron estas cualidades de la armonía… Cuánto más por tanto deberíamos nosotros, cristianos, usar este noble don de Dios correctamente, de modo que Dios pueda tomar placer en la obra de sus manos: puesto que la música no sólo muestra al hombre como su propia imagen... sino que también confronta a Dios con su propia sabiduría divina en la cual Él se deleita".

Así pues, más allá de las dos indicaciones de Werckmeister (que la música debe ser usada para gloria del todopoderoso Creador y no mal empleada), Walther añade que el músico cristiano está atado por deber a este uso de tal don.

Esforzarse en todo para alcanzar la unidad 1:1

Los libros para músicos conteniendo reglas y explicaciones sobre el pensamiento proporcional luterano incluyen *El noble arte de la música, su dignidad, su uso y abuso; explicado desde las Sagradas Escrituras, desde algunas Antiguas y Nuevas Doctrinas eclesiásticas y desde las bases de la música misma*, publicado en 1691 por Werckmeister. Una de sus reglas primordiales es:

> "Dado que ahora vemos, oímos y percibimos por todas partes que Dios creó la naturaleza por su omnisciente juicio, de modo que todo debe esforzarse en alcanzar la unidad (1:1) y así tomar placer".

Para esforzarse en todo en alcanzar la unidad o el unísono (1:1), el músico luterano podía ordenar sus composiciones simétricamente. Las danzas francesas de la época tenían forma binaria, ambas partes habitualmente con el mismo número de compases. Niedt, Mattheson y otros teóricos describen cómo crear esta perfecta simetría, o *euritmia*, a lo largo de una pieza. También Mattheson en 1739 describe cómo crear unidad a gran escala a través de una composición:

> "Quienquiera que desee hacer uso del ya mencionado método, independientemente de sus habilidades al componer, debe delinear su proyecto completo en una hoja de papel, esbozarla someramente, y ordenarla antes de proceder a su elaboración. En mi opinión, este es absolutamente el mejor modo de organizar una pieza de tal modo que cada parte muestre una verdadera proporción, uniformidad y unísono (*Verhältniß, Gleichförmigkeit und Übereinstimmung*), puesto que no hay nada en el mundo más placentero que esto".

Toma un tiempo extra esforzarse en ejecutar unidad y simetría a través de la estructura, y algunos compositores Luteranos se tomaron este tiempo y molestia.

Simetría (1:1) en Kuhnau, Pachelbel y Mattheson

Aquí tenemos un ejemplo de una composición por el predecesor de Bach como cantor en Santo Tomás, Johann Kuhnau (1660-1722): la estructura simétrica de la Sonata con que finaliza su segunda colección *Neue Clavier Übung*, publicada en 1692. El primer movimiento, Sonata, tiene 53 compases, un número que es anotado por una mano en el siglo XVIII en una edición original sobre la barra doble de compás; el siguiente movimiento (sin indicación) tiene 47 compases. El Adagio tiene 40, y el cuarto movimiento, Allegro, 47, seguido por una indicación da capo para repetir los 53 primeros compases correspondientes a la Sonata, creando una obra con 5 movimientos en perfecta simetría.

J.Kuhnau, Sonata from CÜ *II*. Leipzig, 1692

	Bars	Symmetry	1:1
1. Sonata	53	53	53
2.	47	47	47
3. Adagio	40	40	
4. Allegro	47	47	47
D.C. Sonata	53	53	53
	240		100:100

Simetría en la Sonata 7 de Kuhnau de su *Clavier Übung II* (Leipzig, 1692).

Johann Pachelbel (1653–1706), amigo de la familia Bach y profesor del hermano mayor de Johann Sebastian, introduce una simetría similar, aunque más simple y obvia, en su publicación de 1699 *Hexachordum Appollinis*. En esta colección, cada aria y sus variaciones están compuestas por el mismo numero de compases, con una doble barra exactamente a mitad de camino. La primera aria tiene una melodía de 8 compases, con 5 variaciones también de 8, cada una con repetición escrita cada 4 compases, creando así continuas proporciones perfectas 1:1 y 1:2.

Dieciocho años después, la famosa controversia entre Johann Heinrich Buttstett (1666–1727) y Johann Mattheson surge debido a las diferencias de pensamiento con respecto a las antiguas creencias proporcionales. En su crítica a Buttstett por confundir las Reglas de Armonía (es decir, la Armonía Universal) con la armonía en música, Mattheson revela la profundidad de su propia creencia teológica en las proporciones:

> "No cabe ninguna duda que el Señor se complace con las proporciones, y el universo lo demuestra, tanto en el macrocosmos como en el microcosmos… Dios es complacido por los sonidos musicales y sus proporciones, yo lo dudo tan poco como dudo del nacimiento de Cristo, porque la música es también su creación, y de hecho, una de sus mejores creaciones y dones".

Treinta años más tarde, Mattheson también sugiere, en un libro sobre la música celestial, que cree que la música perfeccionada de cualquier género sobrevivirá eternamente.

> "Dado que todo tipo posible de alegrías, sin duda alguna, serán encontradas en la vida eterna, cómo no ha de ser la noble música, por derecho propio (y en todos sus posibles estilos) contada entre ellas como la primera de todas".

Mattheson pone el orden simétrico en práctica, de acuerdo al uso, en algunas de sus composiciones. Por ejemplo, en la estructura de la primera *Pièce* de su colección de 1714.

J. Mattheson, 1714. Suite première

	Bars	1:1:1	1:1	1:2	2:3	5:6
Prelude	22		22	22	22	22
Allemande	20	20	20	20		20
Double	20	20		20	20	20
Courante	38	38	38		38	38
Double	38	38	38		38	38
Sarabande	24		24		24	24
Gigue	58	58	58	58	58	58
Totals	220	58:58:58	100:100	40:80	80:120	100:120

Ordenamiento simétrico en Mattheson, *Pièce 1* de la *Suite Première*, (1714).

Simetría en la *Ofrenda musical* de Bach

Johann Sebastian Bach conocía las colecciones publicadas por Kuhnau. Pachelbel y Mattheson, y pudo observar sus estructuras. Sin embargo, Bach los sobrepasa a todos en su uso del ordenamiento proporcional. A diferencia de Kuhnau, Pachelbel y Mattheson, que utilizan el ordenamiento simétrico ocasionalmente, Bach lo utiliza todo el tiempo. La estructura de los compases en sus composiciones muestra cómo él se esfuerza activamente para recrear la unidad cuando planea la composición de una pieza, y cuando revisa y pule sus colecciones para la publicación. Es algo que consume tiempo, pero que para él vale la pena por lo que significa para sí mismo.

J. S. Bach, Sonata, from *Musical Offering*, 1747

Movement	Bars	1:1	NB also
1. Largo	48	48	48
2. Allegro	172	172	172
D.C.	77	77	77
3. Andante	30	30	30
4. Allegro	113	113	113
Totals	440	220 : 220	250 : 190

Ordenamiento simétrico a lo largo de la Sonata en la *Ofrenda musical* de Bach.

Aquí tenemos un ejemplo de la ordenación de Bach para una publicación compuesta al final de su vida. Nótese que se trata de una pieza que ni siquiera es una obra litúrgica: la sonata de su *Ofrenda musical*. Sus movimientos forman una proporción 1:1, con 220 compases en el Largo y Allegro, y 220 en el da capo, Andante y Allegro. Y las cinco secciones se corresponden a su vez con dos grupos de 190 y 250 compases. Cuando construye su publicación como un todo, deja para los fascículos externos los dos ricercare y los cánones, el primero con 190 compases, y el segundo con 250, lo que totaliza 440. Este ordenamiento crea dos capas extra de proporción 1:1; con los 440 compases de la sonata, y la agrupación también en 190 y 250 de la misma. El cuarto fascículo con diversos cánones contiene también 220 compases, haciendo de la *Ofrenda musical* una composición en la cual "cada parte demuestra una verdadera proporción, uniformidad y unísono".

J. S. Bach, Ricercars and Sonata from *Musical Offering*.

Movement	Bars	1:1	1:1
I Ricercar à 3, Canon	190	190	190
II Sonata	440	250	220
		190	220
III Ricercar à 6, Canons	250	250	250
Totals	880	440:440	440 : 440

Más capas en la proporción 1:1 en la *Ofrenda musical* de Bach

Notará el lector que ninguno de los ejemplos dados son tomados de composiciones escritas para uso litúrgico. La etiqueta "música sagrada" trae a nuestra mente imágenes de obras icónicas de Bach como las pasiones, sus piezas de órgano o sus ciclos anuales de cantatas, pero, como se desprende de las citas anteriores, en este momento la música misma era parte integral de la visión luterana de la creación divina. En el mismo acto de componer, por tanto, el músico tiene el privilegio de reflejar la creatividad de Dios. Sea o no pensada para el uso eclesiástico, reflejar las proporciones perfectas en la música en nuevas composiciones era un acto "religioso" que resultaba en algo perfecto, bello y posiblemente incluso eterno.

La desaparición del pensamiento proporcional

Descrita de esta escueta manera, la teología de las proporciones en tiempos de Bach parece ser sencilla, pero, como se puede imaginar, la realidad era más compleja. Bach vivía y trabajaba en una época de cambio, de incontables maravillosos descubrimientos científicos, posibilidades de viajes más largos, gran libertad para el intercambio de novedades y desafíos para los anteriores sistemas de poder. El pensamiento proporcional y la creencia en la Armonía Universal pertenecen a una época pasada y no parecen tener cabida en el nuevo mundo ilustrado. Típica de las visiones en Inglaterra y Francia sobre las creencias en la proporción es la irónica oratoria que el hombre de estado Edmund Burke (1729-97) utiliza en su ensayo *Investigación en el origen de las Ideas de lo Sublime y lo Bello,* publicado en Londres en 1575.

> "Sé que se ha dicho desde hace mucho, y hecho eco de ello de uno y otro escritor miles de veces, que las proporciones de un edificio han sido tomadas de aquellas del cuerpo humano. Para completar esta forzada analogía, se representa a un hombre con sus brazos extendidos al máximo de su longitud, y se describe una especie de cuadrado, formado pasando líneas por las extremidades de esta extraña figura. Pero me parece perfectamente claro que la figura humana jamás ha proporcionado al arquitecto ninguna de sus ideas. Puesto que, en primer lugar, el hombre raramente es visto en esta extraña postura… y ciertamente nada puede ser más gratuitamente capricho-

so que para un arquitecto modelar su trabajo según la figura humana, puesto que ninguna cosa puede tener menor parecido o analogía que un hombre y una casa o un templo".

Sin embargo, las cosas se movieron más despacio en las regiones luteranas de Alemania. Comparemos a Burke con estas visiones publicadas en Leipzig tan sólo tres años antes por J. S. Heinsius:

"Puesto que la música es ante todo un brillante espejo del Dios eterno e invisible, en el cuál tiene sus orígenes… Así pues, la música mantiene su premio sobre todas las demás obras en la Creación, no sólo por su armonía externa, sino también debido a su poder secreto, que yace escondido en su proporción interna, número, medida y forma, que es el más claro y bello reflejo de la eterna Divinidad".

El autor, H. G. Neuss, murió en 1716, y aún 40 años más tarde alguien estaba dispuesto a invertir su dinero en imprimir esta antigua teología luterana de las proporciones, cuando ya la mayor parte de gente que había conocido a Neuss habría muerto. Sabemos que en la Alemania luterana llevó mucho más tiempo para el hombre común y la conservadora iglesia el adoptar nuevas estructuras e ideas que lo que los escritos de algunos pensadores radicales del momento podrían hacernos creer. No está claro durante cuánto tiempo sobrevivió esta teología luterana de la música en la segunda mitad del siglo XVIII, ni hasta que punto las prácticas y creencias proporcionales de Bach fueron comunes. Pero fueron tan básicas en sus métodos de composición y creencias como para enseñarlas a sus hijos y estudiantes, y algunos de ellos utilizaron el ordenamiento proporcional de un modo claramente identificable con el de J. S. Bach.

Por ejemplo, tan tarde como 1776, Johann Christoph Friedrich Bach (1732-95), el quinto de sus hijos que sobrevivieron hasta la edad adulta, publicó una extraña cantata profana para soprano y orquesta, *Die Amerikanerin*. Sus 300 compases están separados por una doble barra formando el orden proporcional de 200 y 100 compases. Obsérvese lo infrecuente de utilizar números redondos para el total. Esta es una característica de las composiciones de Johann Sebastian Bach que me alertó en un primer momento sobre el posible uso del número de compases para la ordenación.

J. C. F. Bach, *Die Amerikanerin*, 1776

	Soprano	Bars	2:1	3:4:5	3:1
1	Saide komm!	79	79	79	79
	Schön ist mein Mädchen	46	46	46	46
	Saide komm!	38	38	38	38
2	Du Quell, der sich durch	37	37	37	37
3	Mein Herz, mein Herz	43	43	43	43
4	Wie Ambraduft will ich	57	57	57	57
	Totals	300	200:100	75:100:125	225:75

Ordenamiento simétrico en Die *Amerikanerin*, J. C. F. Bach, 1776.

Johann Christoph Friedrich ayudó a su padre en la escritura y publicación de sus últimas composiciones, incluyendo la *Misa en Si menor* y *El arte de la fuga*, en la cuál un escriba anónimo pone las palabras *einen anderen grundplan* (otro plano, u otro esquema). Friedrich era consciente de los perfectamente proporcionados esquemas y estructura, pero uno se pregunta: ¿mantenían para él el mismo significado que suponían para su padre en 1750? Lo que había sido una actividad profundamente espiritual para su padre y maestro podría haberse vuelto poco más que una útil, si bien pedante, técnica de ordenación para su hijo.

En 1788, exactamente 12 años tras la publicación de *Die Amerikanerin,* el primer biógrafo de Johann Sebastian Bach, Forkel, describe con un tono de pesar el desvanecimiento de las antiguas creencias proporcionales:

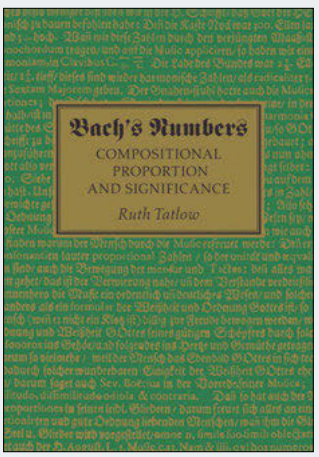
"Ha habido un tiempo en el cual uno tomaba todo en la música como la principal ciencia, cuando toda la teoría musical consistía meramente en cálculos, y en el que uno creía que toda expresión y belleza en el arte dependía exclusivamente de la proporción matemática de los sonidos… Pero estos tiempos han pasado, y lo que sucedía en exceso entonces, probablemente ocurre demasiado poco actualmente".

Las citas y demostraciones anteriores muestran la respuesta de Bach al pensamiento proporcional sobre la música con el que creció en su esquina de la Turingia luterana. La estructura de sus publicaciones y copias en limpio demuestran cómo se esfuerza en crear capas paralelas de proporciones perfectas. Esto era una imitación de las estructuras de Dios al crear el Universo, y un unísono con la Creación en sí misma. Bach difícilmente podría haber aspirado a un objetivo más profundamente espiritual. Esta elección le libera de la limitante dualidad sacro-profano, y le proporciona una creatividad que, sin necesidad de palabras, habla universalmente a través de toda cultura y época. Celebremos que aún hoy podemos oír y comprender la riqueza y profundidad de esta trascendental música. ●

La Dra. Ruth Tatlow es Musicóloga e investigadora independiente y Presidenta del Bach Network UK Council.
(Traducción: Nacho Rodríguez)

ESCUCHAS RELACIONADAS:

Un vídeo: https://youtu.be/TtjHD9zB6bg
Un podcast: http://bachsocietyhouston.libsyn.com/numbers-and-the-music-of-js-bach-0#QMtS-voVzpCdWskqT.01



LECTURA RELACIONADA:

Ruth Tatlow, *Bach's Numbers: Compositional Proportion and Significance* (Cambridge University Press, 2015, p/b 2016). CHOICE award 'Outstanding Academic Title, 2016'.

SOKOLOV

Deutsche Grammophon presenta un CD + DVD con material audiovisual de carácter histórico e inédito del enigmático maestro Grigory Sokolov. Gracias a este documental de Nadia Zhdanova, podremos visualizar algunas de las mejores actuaciones del maestro, en las que se rescatan grandes momentos desde hace incluso veinte años.

deutschegrammophon.com

universalmusic.es

Ahora que Sokolov ya no actúa con orquestas, ha accedido a mostrar dos extraordinarios conciertos que hicieron historia en su pasado:

» Mozart K488 con la Orquesta de Cámara Mahler y dirigida por Trevor Pinnock (Grabada en directo en Salzburgo en 2005).

» El Concierto para Piano y Orquesta No. 3 de Rachmaninov con la Orquesta Filarmónica de la BBC dirigida por Yan Pascal Tortelier (Grabada en directo en Londres en 1995)

En este documental dedicado a Inna Sokolova (difunta esposa del maestro) podrás descubrir el lado más íntimo de Sokolov.

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Montserrat Iglesias:
"Hay que dotar el INAEM de estructuras más eficaces"

A Montserrat Iglesias le ha correspondido gestionar el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música en momentos especialmente difíciles. Nombrada en octubre de 2014 en sustitución de Miguel Ángel Recio, su formación filológica, su experiencia docente en España, Europa y Estados Unidos, y su trabajo en el ámbito de la comunicación hacían presagiar una labor adecuada a esas premisas. Las últimas elecciones generales, las dificultades subsiguientes a la hora de formar gobierno y la inexistencia de presupuestos para el ejercicio ya empezado hace tres meses han sometido su labor a una especie de confrontación insana entre el deseo y la realidad. De ello demuestra ser muy consciente en la entrevista que ha concedido a SCHERZO, que tuvo lugar en la sala de tapices del Auditorio Nacional poco antes de la inauguración de una galería fotográfica dedicada a los compositores españoles. En ella no elude ninguna cuestión y demuestra conocer muy bien las virtualidades y los límites del organismo del que es directora general.

Fotos: Rafa Martín

Juan Lucas / Luis Suñén

Usted llegó a la dirección del INAEM ya en el último periodo de la anterior legislatura. De hecho, ha tenido un año de prórroga inesperado precisamente por el parón a la espera de que hubiera gobierno, lo que significa que asumió prácticamente el INAEM sin una posibilidad de proyecto personal. Nos gustaría, para empezar, que hiciera una valoración de lo que ha sucedido en el INAEM desde que usted llegó hasta ahora.

Creo que tienen mucha razón al decir que se trataba de un periodo un poco inesperado y bastante extraño. El estar con un gobierno en funciones hizo que muchas de las iniciativas que queríamos poner en marcha no encontrasen el interlocutor adecuado y eso ha supuesto para todos, para todas las unidades del INAEM y para otras muchas decisiones que afectan al sector, una especie de parón que resultó en ocasiones difícil de llevar. Es cierto que yo llegué al final de una legislatura y quedaba un año escaso por delante pero, pese a eso, tengo la sensación que hemos hecho muchísimas cosas. Algunas que no están en los titulares y no salen habitualmente o no son, por decirlo así, tan sexys como otras pero que sí son importantes a la hora de tener instrumentos mucho más eficaces dentro de lo difícil que es gestionar el INAEM en la Administración general. Hemos conseguido ejecutar nuestros presupuestos con muchísima eficacia, abrir el Teatro de la Comedia, que tampoco parecía posible y, sin embargo, lo hicimos. Pese a esas dificultades, muchas cosas se consiguieron y otras se reordenaron, pero también es cierto que había cambios en profundidad que han tenido que posponerse y que esperamos que ahora, en este nuevo comienzo de legislatura, sean posibles. Tampoco es que tengamos una situación muy normal en este momento porque los presupuestos están prorrogados y así la capacidad de acción también es muy limitada. La de gestión de esos mismos presupuestos es muy corta así que es una sensación un poco extraña porque en este momento el INAEM tiene un equipo directivo excelente y, en las unidades que afectan a la música, como la Orquesta y Coro Nacionales (OCNE), el Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM), los centros de documentación, hay gente con mucha competencia y ganas de hacer cosas. Espera-

mos, pues, que nos dejen empezar a trabajar al cien por cien de nuestras capacidades.

Entre las cosas paradas está la Ley de Mecenazgo, una cuestión que todos los ministros o secretarios de Estado de Cultura iban a emprender y que sigue en el limbo.

No quiero ocupar o usurpar declaraciones que le corresponden a mi secretario de Estado de Cultura. Este es un proyecto transversal que no corresponde desarrollar al INAEM pero que, como él mismo ha manifestado ya en diversas ocasiones, está entre sus prioridades. Imagino que cuando pueda tener la oportunidad de presentar ante el Congreso su plan de actuación para esta legislatura estará entre sus proyectos más importantes.

Háblenos de uno de los buques insignia del INAEM: el CNDM. ¿Cuál es su situación actual? ¿Qué ha supuesto en la última trayectoria del INAEM y, más concretamente, en la suya a su frente? ¿Cuales son los planes respecto a Antonio Moral, cuya dirección ha sido prorrogada?

A Antonio Moral le correspondía prórroga y, por supuesto, lo hemos hecho sin dudarlo. Creo que esa prórroga termina a finales de 2018 y ahí se podrá ver si cabe todavía una prórroga más, extraordinaria. También hay que contar con sus propios planes pero, desde luego, hasta finales del 2018 le tendremos con nosotros. El CNDM se ha convertido en un activo importantísimo no solo como unidad del INAEM, una unidad de producción, sino como una forma real de vertebración y articulación de la mejor música en todo el territorio español. Porque prácticamente el cincuenta por ciento de sus conciertos —a veces incluso un poco más— se desarrollan fuera de Madrid. Es cierto que las grandes compañías nacionales tienen su sede en Madrid y es más fácil verlas en la capital que en otras ciudades, van de giras pero no pueden acudir a todas partes. Sin embargo, el CNDM ha establecido convenios estables con numerosas ciudades, así como su participación en festivales, siempre con un criterio musical yo creo que impecable, que es el que tiene Antonio Moral. También con muchísima eficacia en su gestión. Creo, de verdad, que es un caso modélico de cómo con recursos siempre limitados —porque es lo que tenemos en este momento— se puede hacer mucha actividad muy bien orientada y con mucho impacto territorial. Hay ciclos dedicados a la música contemporánea, ciclos dedicados a la música barroca, ciclos cuya acogida supone para ciudades como Badajoz, León, Santiago de Compostela o Alicante un acontecimiento cultural. También en los festivales hay una aportación extra importante con la que el INAEM ayuda y colabora, aparte de la financiación que en esos festivales tengan algunos de los grupos, instrumentistas o directores más interesantes. Y luego están los propios ciclos que desarrolla el CNDM en el Auditorio Nacional con prácticamente el cien por cien de ocupación entre abonados y público en general. De hecho, en algunos casos al poco de anunciarse la celebración del concierto para meses después las entradas se agotan inmediatamente. Hay una expectación muy importante para estos conciertos, e incluyo también el Ciclo de Lied que hacemos en el Teatro de la Zarzuela. Y es importante igualmente la diversidad, la pluralidad del CNDM abriendo las fronteras de lo estrictamente clásico a otro tipo de conciertos, como lo que está haciendo Moral con su Ciclo Fronteras, donde lo mejor del jazz, la fusión del flamenco y otras músicas, en ese sentido fronterizas, tiene una acogida extraordinaria.

Y esa política del CNDM de no quedarse solamente en Madrid, de ser realmente un centro nacional, ¿por qué no se transmite a unidades como la Orquesta y el Coro Nacionales de España que, siendo precisamente "nacionales", prácticamente solo actúan en Madrid? ¿No sería bueno asimilar también ahí ese modelo del CNDM?

"El CNDM se ha convertido en un activo importantísimo no solo como unidad del INAEM, una unidad de producción, sino como una forma real de vertebración y articulación de la mejor música en todo el territorio español"

Esta pregunta me la hacen a veces, de distintas maneras, en el Consejo Estatal y yo contesto siempre lo mismo. Por una parte, las grandes compañías nacionales en todo el mundo tienen su sede habitualmente en las capitales y allí es donde normalmente se les puede ver. Cuando uno va a Londres o a París espera ver ciertas compañías nacionales; el ballet de la Ópera de París es más fácil verlo en París que en Lyon. Pero eso no quiere decir que no dependa del INAEM en este caso o de los propios directivos de la Orquesta Nacional el no girar por España. De hecho se hace todo lo posible. Lo que ocurre es que, así como el CNDM tiene una flexibilidad grande porque contrata grupos específicos, normalmente de cámara, o artistas individuales, girar una orquesta completa tiene un coste muy grande y no todas las ciudades pueden asumir la parte que les corresponde de ese coste ni, desde luego, el INAEM puede asumirlo al cien por cien. Aparte de que hay circunstancias de tipo administrativo —que también creemos que se deben cambiar— que imposibilitan que lleguemos a más de un determinado número de horas extraordinarias, viajes, etc… por temporada o por año. Y esa combinación hace que no sea tan sencillo mover a una orquesta de más de cien profesores.

Es una pena porque la OCNE —y en eso está todo el mundo de acuerdo— está viviendo uno de los mejores momento de su historia.

Me alegra que lo digan, porque estoy totalmente de acuerdo con ustedes. Creo que es el momento más extraordinario de la orquesta.

La labor de David Afkham ha sido fundamental.

Yo creo que Afkham ha sido el gran regalo que hemos tenido.

¿No le parece que sería deseable también que eso lo pudieran disfrutar los demás ciudadanos españoles? Hay quien piensa que habría que moderar la presencia de directores y solistas de prestigio y cachés muy altos para facilitar, en contrapartida, desde el punto de vista económico, que la labor de la OCNE se propagase un poco más.

Los artistas, directores y solistas vienen con unos cachés de mercado, que no son altísimos. Pero, aún así, si lo sumas y luego comparas con lo que cuesta desplazar a más de cien personas con todo lo que conlleva, ves que no da una cosa para la otra. No sé por qué tenemos siempre esta idea de que hay una especie de no intención de que la orquesta gire.

Sería absurdo.

Los profesores de la orquesta están deseando girar. Y este año, por ejemplo, van a ir al Festival de Granada, cosa de la que nos alegramos mucho porque hacía ya un tiempo importante que no iban. Están deseando poder encontrarse de nuevo con el público de Barcelona, donde siempre han tenido muchísimo éxito, y con el de muchos sitios más. Pero la situación económica es la que es y las circunstancias no son fáciles, no solo ya para el propio Ministerio a la hora de financiar esos desplazamientos, sino para las comunidades autónomas y ciudades que tienen que poner también algo

de su parte. Porque si no fuera así, ya sería totalmente imposible. Créanme que dentro de nuestra capacidad de organización se hacen todos los esfuerzos necesarios. El hecho de que vengan grandes instrumentistas es una de las riquezas de la OCNE. Esos grandes instrumentistas cobran su caché de mercado y si se disminuyera su presencia no daría para luego financiar esos viajes. Las cosas se hacen con muchísimo sentido común y con mucho criterio por parte de la dirección artística y la dirección técnica y se puede llegar hasta donde se puede llegar. ¿Que todo es mejorable? Siempre. También es verdad que cada vez intentamos hacerlo mejor, que también tratamos que esas trabas burocráticas administrativas y de limitación que se nos ponen en este momento difícil por parte del Ministerio de Hacienda mejoren y, por lo tanto, se pueda hacer algo más. De todas formas, y pongo siempre este ejemplo, creo que la OCNE tiene unos precios de entradas muy asequibles, descuentos a los jóvenes, etc... Acciones socialmente muy responsables. Y acercarse a Madrid a verla tampoco es tan imposible. Ojalá pudiera girar, pero es imposible que cualquier ciudad española tenga a la OCNE todos los meses dando un concierto para ellos, cosa que no pasa en ningún país del mundo con una formación de estas características.

Muchos promotores privados se han quejado más de una vez del precio de las entradas de los ciclos del INAEM, al que acusan de competencia desleal.

Los he recibido ya a todos los promotores privados y con cierta frecuencia también me lo han dicho. Lo que ocurre es que cuando al INAEM se le otorgan unidades de producción como son las compañías nacionales de Danza, de Teatro, las Musicales, se hace también para que, aparte de conseguir la máxima calidad dentro de nuestro país, también se acerquen al público en la mayor medida posible. Eso da sentido a esa política de entradas en la que no está el beneficio personal de un empresario sosteniendo el proyecto. Hay una parte subvencionada por el Estado, eso es evidente. Si el INAEM pusiera sus conciertos de la OCNE o del CNDM a los mismos precios que un promotor privado probablemente tendríamos una amplia lista de quejas de que no hacemos lo bastante accesible la cultura al conjunto de la población. Cada uno tiene su espacio y cada uno tiene que jugar con los instrumentos y los recursos de los que dispone: no es lo mismo una compañía nacional sostenida por un presupuesto público que una empresa de una persona particular.

Pasemos a la Joven Orquesta Nacional (JONDE). Hay cierta sensación de que era un proyecto maravilloso que no ha acabado de cuajar en una presencia sostenida en las programaciones. ¿Cómo ve la situación actual de la JONDE? ¿No podría en un momento dado cubrir esa voluntad, vocación o necesidad de itinerancia que la OCNE, por sus mayores dimensiones y costes, no acaba de llevar a cabo?

La JONDE no es un cuerpo estable, se reúne en momentos puntuales del año y, aunque también participa en importantes festivales y se va reuniendo en lugares diferentes, no tiene una programación estable a lo largo del tiempo que pudiera facilitarle itinerar como tal. Que eso sería algo positivo y a tener en cuenta, sin duda, porque estaríamos generando un cuerpo estable joven que alimentaría a otras muchas orquestas nacionales en el futuro. ¿Tenemos en este momento los recursos necesarios para ello? Pues no, no los tenemos. Que ojalá los tengamos, pues sí. Y que podamos pelear por ellos, pues también. Este año la JONDE participará, con la OCNE y la Sinfónica de RTVE, en "Solo Música", que en esta edición se titulará "Nueve Novenas". Y ya verán que, como otros años, no desmerece de sus hermanas mayores. Nuestro jóvenes tienen un talento extraordinario. Durante todo el tiempo que llevo trabajando en la cultura, que es todo mi desarrollo profesional, he comprobado que en España tenemos dificultades de recursos y burocráticas no siempre resueltas de la manera más adecuada, pero talento hay muchísimo. Me gustaría que me dejaran decirles cómo ha crecido la participación de los jóvenes músicos españoles en las orquestas europeas. Hace quince o veinte años participaba alguno porque, testimonialmente, había que recoger a músicos de todos los países que estaban en el proyecto. Ahora somos el que mayor número de músicos aporta, más de un 25%. Y esto es porque hay mucho talento y cuando a ese talento se le dan cauces de desarrollo, de crecimiento, florece. En este momento los jóvenes músicos españoles están, sin duda, entre los mejores músicos europeos.

"El Teatro Real es un modelo de cómo una gestión público-privada puede llevar un teatro a sus más altas cotas"

Sin embargo, la OCNE programa muy poca música española, como para cubrir el expediente y poco más.

Es el director artístico y técnico de la orquesta quien debe responder a esta cuestión. Nosotros lo hemos hablado en alguna ocasión, le hemos transmitido ese mismo comentario suyo y creo que está intentando hacer lo posible. Sí hay presencia de músicos españoles y sí hay presencia de compositores españoles. Dicen ustedes que es testimonial pero también hay que valorar dentro de la programación el peso que se le da a las nuevas composiciones de estreno que, como probablemente entiendan, no pueden ser la base estructural de la programación de una orquesta nacional de estas características, entre otras cosas porque el público también responde más o menos. Pero sí que se integran varios encargos de composición todos los años, se estrena a músicos españoles o hispanoamericanos y el CNDM hace muchísimos encargos de composición, tiene mucha presencia de música española. Es más, toda la parte que hemos desarrollado en este último tiempo de presencia internacional, siempre dentro de este marco presupuestario exiguo, la hemos hecho con presencia de músicos y compositores españoles, de forma que los ciclos que el CNDM está estableciendo en colaboración con el Instituto Cervantes en Europa o su presencia en el Festival de Bogotá son con intérpretes españoles y música española. Que la OCNE dé cabida de forma más constante y estable a los músicos españoles es algo que hemos hablado con su director para que dentro de lo posible vaya aumentando esa presencia pero creo que también es razonable entender que la programación completa de una orquesta nacional debe ir más allá de lo español. La presencia de David Afkham, además, le da la categoría que la orquesta merece, con una perspectiva muy internacional, donde lo español está y es importante, pero donde también tiene que estar lo que se espera de una orquesta del mayor nivel internacional. Creo que el INAEM, en general, hace un esfuerzo muy importante por apoyar el patrimonio y, a la vez, a los jóvenes nuevos creadores o a los que no son tan jóvenes. Hay programas específicos dentro del CNDM, hay una presencia en la Orquesta Nacional, en la JONDE, que también estrena obras, en muchos festivales a los que se apoya financieramente para que encarguen obras y ciclos.

¿Y el patrimonio?

Nuestro patrimonio musical es muy desconocido para el gran público. Sabe que tenemos a Velázquez y a los grandes pintores y el teatro del Siglo

de Oro, pero quizá en la música este patrimonio no está tan presente, entre otras cosas, porque aunque en las últimas décadas se han hecho esfuerzos de catalogación enormes en las catedrales y otros lugares, no está completo, no todo está a disposición de los investigadores, no todo está digitalizado, ni mucho menos. De hecho, casi nada. Sí que queremos poner en marcha, en cuanto podamos, un proyecto de acuerdo con comunidades autónomas, centros religiosos, de investigación, lograr un gran equipo y consenso para ir poniendo a disposición de músicos e investigadores ese patrimonio musical español tan importante anterior al siglo XX y, al mismo tiempo, incentivar que ese patrimonio pueda ser escuchado por el público.

El patrimonio musical se transmite a la sociedad, además de con su interpretación regular, con los discos. Pero la Administración siempre ha descuidado muchísimo el tema discográfico. Hasta hace poco se tenía la idea de que el disco era una cosa para la iniciativa privada, se ganaba dinero con él. Desde hace unos años ya no se gana dinero con el disco pero hay una gran necesidad de él tanto por parte de los intérpretes como de los exhumadores de patrimonio. Hoy en día, incluso las más grandes zarzuelas no se pueden encontrar en disco en grabaciones modernas. No es que nadie se preocupe en grabarlas sino que es inviable para una iniciativa privada. ¿No sería una obligación por parte de las instituciones y, en este caso, por parte del Ministerio de Cultura, promover de alguna manera las grabaciones fonográficas con objeto de la recuperación y la puesta en conocimiento del repertorio propio?

A ver, ahí se mezclan muchas cosas. Para empezar la propia industria musical no es lo que era y ha cambiado por completo, y las reglas mismas de lo que es una grabación y cómo se difunde son diferentes y eso ha generado, cuando todavía los cauces alternativos no están muy consolidados, muchísimas dificultades. Y no solo para el repertorio patrimonial: incluso el más consagrado presenta en cualquier parte dificultades de grabación. Luego me gustaría que hablásemos más expresamente de la zarzuela. Comparto con ustedes que es importante apoyar unos proyectos que, evidentemente, no tienen una carrera comercial pero sí una importancia patrimonial. Y que eso, sobre todo, sirve para que permanezcan vivos en nuestras posibilidades culturales y para que sean una y otra vez refrescados, revividos y presentados al público por parte de los artistas. Habría que hacer una archivo audiovisual suficientemente importante. No creo que el Ministerio no deba entrar en eso, pues hace unos años había un capítulo presupuestario donde se daban ayudas. Otra cosa que se puede discutir es cómo hacerlo mejor, peor, y cómo establecer criterios, pero sí, se daban ciertas ayudas a la producción discográfica. Este capítulo, como tantas otras cosas de tantos otros presupuestos que no son los de Cultura, cayó con la crisis y no se ha podido recuperar. Ojalá que dentro de esta voluntad de hacer un proyecto de recuperación de patrimonio musical pueda haber también presupuesto y capacidad para organizarlo todo.

Vamos con la zarzuela.

Miren, yo creo que el Teatro de la Zarzuela con esta nueva etapa de Daniel Bianco ha potenciado más la línea, igualmente fundamental, de poner en pie títulos de un enorme peso musical. Yo creo que *Las golondrinas* —lo verían si tuvieron ocasión de estar en el estreno de la temporada— es un ejemplo extraordinario de una zarzuela que es muy difícil de ver con una producción de tan altísima calidad para una música interesantísima y que sería estupendo poner a disposición del público con la grabación correspondiente. Pero, bueno, lo primero es poder hacerla y, cuando se pueda, dejar testimonio de ello. Nos gustaría poder colaborar con Televisión Española en este tipo de grabaciones. Que al menos quedase testimonio de esas extraordinarias funciones en la televisión y que pudieran programarse. No es fácil porque Televisión Española está también apenas sin recursos y no es capaz de colaborar con nosotros en este sentido.

Hablemos, si le parece, del Teatro Real. A veces da la sensación, por el modo que tienen de hablar sus gestores, de que la iniciativa privada se está apoderando cada vez más de ese buque insignia que, creemos, sigue siendo para el INAEM. ¿No hay cierto miedo de que acabe perdiendo su original y esencial función pública?

En absoluto: de hecho es todo lo contrario. Cuando dicen que se apodera la iniciativa privada hay que responder que precisamente instituciones culturales de ese calado no pueden sobrevivir si no hay apoyo de la iniciativa privada, sería imposible mantenerlas. No hay ningún riesgo de que esa iniciativa privada se apodere puesto que no existe ninguna especie de conspiración por parte de las empresas de distinta índole en hacer cosas que empañen la extraordinaria calidad de la programación y de la gestión que en este momento tiene el Real. Además, en los órganos de gobierno las administraciones tenemos el mayor

peso, y seguimos por lo tanto ejerciendo una labor de control importante. En ningún momento se ve en peligro la transparencia, la pluralidad y el grado de excelencia exigible a una institución como esta. Y esto valdría para otras. Nosotros utilizamos el Teatro Real como modelo de cómo una gestión público-privada puede llevar un teatro a sus más altas cotas. Es, creo, muy ejemplar que las administraciones públicas proporcionemos un 30% de su presupuesto, otro 30% diversos patrocinadores privados y el resto los propios ingresos que genera el teatro. La presencia de las administraciones públicas y la capacidad de atracción, de interés en todo el ámbito social y empresarial que genera, hace posible que el Teatro Real pueda hacer proyectos que le acerquen a un público cada vez mucho mayor: las proyecciones en streaming en plazas públicas y ayuntamientos, los proyectos educativos, la política de descuentos tan amplia que tienen para un público joven que puede comprar una entrada prácticamente por diez euros. Esas políticas más sociales son posibles porque la gestión económica es muy eficaz. Es imposible que sostengamos solo con dinero público una institución de esta categoría. Y ni siquiera es deseable ya que, aunque tuviéramos esas capacidades, esa fuerza de atracción es la que coloca a una institución como esta en el ámbito de la excelencia. Lo importante es que haya control y transparencia.

¿Qué ha supuesto para la cultura y para la música en particular la subida del IVA cultural?

El sector nos ha hecho una transmisión siempre muy clara de las dificultades que lo que el IVA cultural, que en realidad es el de las artes escénicas y el cine, supone y nosotros siempre lo hemos transmitido a nuestra vez. Tanto el secretario de Estado anterior como este nuevo han manifestado y defendido su voluntad de que ese IVA pueda verse reducido y hasta el propio Ministro lo ha recogido. Es una pregunta que, de nuevo, está muy por encima del marco del INAEM: no está en nuestra competencia poder bajarlo. Siempre hemos transmitido a todos lo que el propio sector manifiesta: que es muy claro el perjuicio económico a su actividad. En las instancias en las que se toman esas decisiones podrán ver en qué momento esto es factible.

¿Le parece útil el tan traído y llevado Estatuto del Artista?

Me consta que el nuevo secretario de Estado y los distintos partidos políticos presentes en el Congreso están trabajando en crear un Estatuto del Artista. Nosotros desde el INAEM llevamos un año y medio haciéndolo en el Estatuto del Bailarín. ¿Por qué hemos empezado por ahí? Pues porque la danza es la más vulnerable de las artes escénicas y la situación de los bailarines profesionales también. Por eso hemos creado un grupo de trabajo en el que, entre otras personas, hay bailarines profesionales, para ver de qué manera podemos promover un Estatuto del Bailarín que ayude a atender a las especificidades de su profesión y a que en el momento en que el bailarín baja del escenario, que es mucho antes que lo que lo hace un

"No es competencia del INAEM poder bajar el IVA cultural"

músico, tenga facilidades o una forma de cotizar a la Seguridad Social que lo contemple o puentes establecidos para que desarrolle otro tipo de actividad. Llevamos un tiempo trabajando en esto y ahora sabemos que está en marcha esta voluntad de lograrlo no solo, ya digo, por parte del secretario de Estado sino en la colaboración, también, de todos los partidos políticos. Yo creo que un Estatuto del Artista proporcionará un marco muy general que habrá que ir desdoblando en las especificidades de cada uno para atender de verdad sus necesidades. ¿Puede ser útil? Mucho, como lo estamos viendo en el caso de los bailarines. Y puede serlo si sabemos analizar lo que de específico tiene cada actividad artística, sus dificultades a la hora de plantearse cómo se desarrolla desde el punto de vista administrativo, sus impuestos, atender al momento en el que ese trabajo va a cambiar y dar un marco de mayor certidumbre y apoyo. Eso sí me parece positivo. Estamos en ello.

Independientemente de su utilidad real, ¿qué ha sucedido con el Código de Buenas Prácticas?

Es simpático porque parece que el Código de Buenas Prácticas se lo van arrojando unos a otros, según convenga. Nosotros tenemos un Código de Buenas Prácticas del ministro César Antonio Molina que está establecido como una recomendación, no como una obligación. Pero en las unidades del INAEM lo hemos seguido, hemos elegido un director del Teatro de la Zarzuela con un concurso público, según marcaba el Código de Buenas Prácticas sobre la terna que elige el Consejo Estatal de las Artes Escénicas y de la Música. Esto no quiere decir que el Código de Buenas Prácticas sea obligatorio para nadie. Lo digo porque recientemente hemos nombrado como nuevo director del Festival de Granada a Pablo Heras-Casado y, en algún momento, en el ámbito del Ayuntamiento, otros partidos políticos publicaron algo de que hay que seguir el Código de Buenas Prácticas. No, no hay ninguna obligación de seguir el Código del INAEM ni el INAEM lo conculca. Según qué circunstancias, qué se busca y en qué institución habrá que elegir lo que en ese momento sea más inteligente y adecuado. Creo que el director del Prado, Miguel Zugaza, ha abierto una cierta reflexión pública, de una forma interesante e inteligente por su parte, sobre esta famosa panacea de los concursos públicos. Sin duda, en muchas ocasiones los concursos públicos están muy bien; en otras, como nos pasaba en este momento a nosotros con el Festival de Granada, cuando uno busca algo muy específico y son muy pocas las personas de cierto perfil que lo pueden desarrollar, hay que ir directamente a esas personas porque no se van a presentar a un concurso público, es así de sencillo. Entonces depende de quién y de para qué. Nosotros, desde luego las unidades del INAEM, lo hemos seguido sin ningún problema. Se debe valorar qué se pretende y si de esta manera las personas cuyo perfil interesa van a estar presentes en ese concurso o no.

¿Nos resumiría en dos palabras cuáles son las líneas maestras de su gestión?

Hay varias que son muy importantes, que se ven poco pero son fundamentales y tienen que ver con los recursos disponibles y que se resumen en mejorar la estructura jurídica y administrativa del INAEM para que se ajuste a la actividad que realizamos. Es muy difícil gestionar algo como el INAEM como si fuésemos cualquier otra dependencia del Ministerio. Nosotros hacemos teatro, música, y a esta labor hay que dotarla de estructuras mucho más eficaces y que correspondan administrativa y burocráticamente a la actividad que realizan. Esto sería un avance muy importante. En el ámbito musical, queremos seguir potenciando proyectos pedagógicos y de captación de nuevos públicos. Y, como dije antes, promover el rescate, la digitalización y la puesta a disposición de público, investigadores y músicos todo lo que podamos del patrimonio musical español. Que se vea, que se palpe entre los espectadores y oyentes para darle así una materialidad que lo sostenga más allá de la partitura. ●

THE GLOBAL MEETING FOR ALL ART MUSIC INNOVATORS

Expo
Networking
Conference
Showcase Festival
Innovation Award
Online Community

Classical :NEXT

LATE RATE UNTIL
7 Apr 2017

SPRINT RATE UNTIL
12 May 2017

SAVE THE DATE
17–20 May 2017

DE DOELEN
ROTTERDAM, THE NETHERLANDS

Register online at
www.classicalnext.com

Design: Ta-Trung, Berlin

A mí también me echaron del coro

Dificultades y obstáculos en la educación musical

Pedro Sarmiento

Una de las muchas cosas que pasan a quienes nos dedicamos a la educación musical es que se nos acercan una y otra vez personas a contarnos cómo las echaron del coro en el colegio, en la parroquia o en una escuela de música. Es incesante. Pasan los años y seguimos oyendo nuevas historias, todas ellas bastante parecidas. Son tantas las personas que podría decirse que un coro infantil, en España, se define como un grupo del que te pueden echar. No parece que vivamos en un país tan alegre como dicen, porque no hay ciudad en la que no viva alguien a quien echaron del coro.

La naturalidad y buen humor con que suele contarse la anécdota dice mucho de los expulsados, que a menudo han acabado interpretando la exclusión como señal de que la música no era lo suyo. Como si hubieran molestado a la música. A la vez, es posible que estas personas disfruten enormemente con la música: compran discos, están suscritos a Spotify, asisten a conciertos, escuchan música en el coche o tocan un instrumento en algún grupo. También puede que lleven a sus hijos a coro. Recuerdan en cierta manera a los condenados de los campos de trabajo rusos de la novela Vida y destino, de Vasili Grossman, que aceptan estar condenados sin que nadie los acuse de nada, y defienden con candor sorprendente al régimen que día a día les roba la vida.

¿Inclusión?

Ahora que una nueva sensibilidad social invita a tantas personas y entidades a crear programas de educación musical inclusivos, no estaría de más empezar con gestos de inclusión puramente pedagógica o musical. La inclusión de sentido común, que consistiría por ejemplo dejar de echar a los niños del coro.

En la historia universal de la infamia educativa, echar a niños del coro es una práctica muy extendida que llama la atención, como poco, por dos motivos. El primero es que demuestra la escasa capacidad de un número abundante de profesores de música para trabajar la voz en particular y la afición por la música en general. El segundo es que revela hasta qué punto aceptamos con resignación el mito de un destino que nos señala como aptos o no aptos para la música. Es el mito de valer o no valer, que tanto daño ha hecho y sigue haciendo en nombre de la buena educación.

Del otro lado

Curiosamente, no son tantos los profesores de música que se jacten de haber echado a niños de sus coros. Los números no cuadran, porque cabría esperar cierta correspondencia numérica, como por ejemplo una ratio de un director de coro por cada cinco expulsiones. ¿Acaso exageran los desterrados? Probablemente no. Lo más probable es que los directores recuerden esas historias de forma mucho menos traumática o, simplemente, las hayan olvidado.

La calidad de un coro es sin duda sagrada, pero hace falta preguntarse en qué consiste la calidad de un coro. No es lo mismo preparar un coro infantil profesional (el selecto coro infantil que actúa en producciones profesionales de ópera, por ejemplo) que trabajar con un grupo de niños a los que sus familias apuntan al coro del colegio para que se acerquen a la música y la incorporen a su vocabulario vital. Un coro tiene muchas formas de alcanzar los mejores resultados y no hace falta obsesionarse con un único tipo de resultado. Y no hablamos de conceptos abstractos ni etéreos.

Tiempo

Cantar es una cuestión de tiempo. Tiempo para hacer la voz y llevarla del registro hablado al cantado. Tiempo para hacer el oído y descubrir el mundo sonoro que no nos muestran la televisión o los videojuegos. Tiempo para encontrar historias, danzas y culturas que acompañan al repertorio. Tiempo para descubrir que nuestra voz fluye y se convierte en algo diferente cuando se funde con las demás voces. Tiempo para recuperar una herencia cultural que tal vez ya no encontramos en casa.

Cantar es una cuestión de tiempo. Tiempo para hacer la voz y llevarla del registro hablado al cantado. Tiempo para hacer el oído y descubrir el mundo sonoro que no nos muestran la televisión o los videojuegos

Tiempo es lo que falta. El patrón se repite una y otra vez y por falta de tiempo los niños siguen siendo expulsados de los coros y el aprendizaje musical no llega porque... no hay tiempo para el aprendizaje. ●

Los inmortalizados

Chaikovski y la invención del fonógrafo

Martín Llade

Enero de 1890. La voz de Chaikovski, trémula como un puñado de cascabeles, se asoma al cilindro con la misma prevención que a un pozo de agua turbia que pudiera devolverle una imagen infecta de sí mismo. Como parece que nadie se atreve a ser el primero, Block hace girar el mecanismo a traición, prendiendo sus voces en la cera como en un papel matamoscas. A la soprano Lavrovskaya la sorprende en mitad de una diatriba contra un tal Kuzmin (¿un crítico?) que, al parecer, la ha atacado recientemente. Cuando se da cuenta, se pone a cantar, pero sus agudos son demasiado filosos para la naturaleza quebradiza del cilindro y acaban incrustándose como esquirlas en sus paredes.

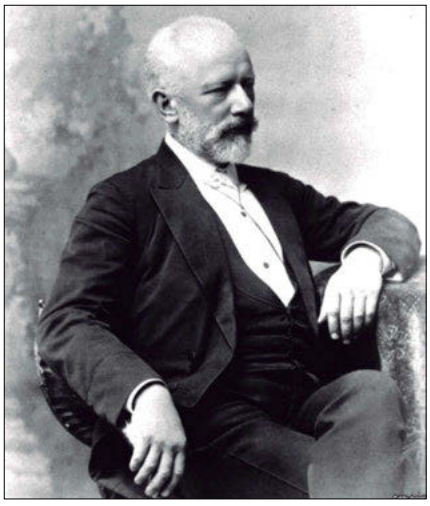
Alguien más canta, pero fuera de tono, lo que Piotr Illich aprovecha para señalarlo, entrando inconscientemente en escena. Luego, al sentir como un sedal tirándole de la voz, no puede evitar expresarse a gritos, como si la distancia de ahí a la posteridad pudiera cubrirse igual que la que media de la ventana de su despacho a la del dormitorio de su sobrino Bob. "Oye, Bob, sube a escuchar esto… Una tontería que se me acaba de ocurrir, una futesa para piano… Eso da igual, sube como estés". Y es que el pobre muchacho ha tenido la desgracia de perder el baúl en el que traía su ropa en el tren desde Klin, viéndose obligado a recurrir al guardarropa de su tío, mucho más alto y fibroso que él.

Enardecido por este pensamiento, Chaikovski se pone a silbar el tema principal de esa obra ante el aparato, pero de inmediato teme que alguien pueda atisbar las motivaciones que le han llevado a crearla —un travieso cosquilleo en los dedos— y se interrumpe. Nunca llegará a plasmarla en una partitura.

"¡Block es bueno, pero Edison es mejor!", exclama entonces tratando de distraer la atención sobre sí mismo. En realidad piensa que el yanqui es un cretino. ¿Cómo osa fotografiar la voz? La parte intangible y más libre del ser humano, aquella destinada únicamente a prevalecer pintada por los colores del recuerdo…

Porque así como la cámara fotográfica nunca podrá captar aquellos elementos que demuestran que el mundo no se acaba en lo que vemos, tales como el arco iris o el movimiento de las aves en el cielo, tampoco es capaz este armatoste de captar con nitidez la materialización sonora de nuestros pensamientos. Piotr Illich lo sabe bien porque hace meses ha escuchado una grabación de alguien del que afirmaban que era Brahms. Se da la circunstancia de que él conoce al viejo refunfuñón, cuya música siempre le ha parecido pretenciosa, y sabe que su voz no suena así. Lo que se escuchaba, abriéndose paso entre las bru-

La voz de Chaikovski, trémula como un puñado de cascabeles, se asoma al cilindro con la misma prevención que a un pozo de agua turbia que pudiera devolverle una imagen infecta de sí mismo



mas de un piano que sonara como desde el interior de una cripta, era una articulación gutural, repitiendo con angustia "soy Johannes Brahms", como si en realidad más que constatarlo lo estuviera poniendo en tela de juicio, al verse esa parte de su ser extirpada en vida de su cuerpo para acabar dentro del siniestro cilindro. Algo así como un genio que al frotar la lámpara tocase una danza húngara, en lugar de conceder deseos.

El por qué ha accedido Piotr Illich entonces a formar parte del grupo de personalidades convocadas para esta demostración no deja de ser contradictorio. Por un lado, a su editor Jurgenson le hacía ilusión brindarle este extraño presente, y, por otro, considera que no debe dar la sensación de que tenga algo que ocultar, porque en realidad es así. Y es que con las prisas se ha traído puestos unos calcetines de Bob. Los que este llevaba puestos en el tren y se han salvado, de esta manera, de perderse con el baúl de marras.

De repente, Lavrovskaya se pone a imitar a un cuco y la idea de que alguien sonría doscientos años después al escucharla la complace tanto que se olvida de la ofuscación que le ha causado Kuzmin. Insiste al resto de los presentes. Safonov se lanza al fin, pero sólo para animar al anfitrión:

"¡Peter Jürgenson en Moscú". El aludido se encoge de hombros y señala a alguien sentado frente al piano. Cree que es más importante para la posteridad escuchar a Rubinstein.

"Oh sí", trina la Lavrovskaya, a lo que se une Safonov: "Por favor, Anton Grigorievich, toque algo, inmortalícese. Por favor, por favor…¡ Unos pocos acordes!".

Mas el gran virtuoso deja flotar sus dedos sobre las teclas sin rozarlas y sonríe mostrando una dentadura blanca con salpicaduras negras. "¡Qué gran invento este!", dictamina. Mas no está tan desarrollado como para poder captar las inflexiones irónicas y, por eso, esa invectiva quedará consignada involuntariamente como un halago.

Block detiene el registro. "¡Al fin! —exclama—, ¿quieren escucharse?". Y lo hacen. Y casi como si al haberse prestado a este experimento hubieran introducido su voz en el aparato sin posibilidad de recuperarla después, se retira cada uno a su casa sumido en un mortecino silencio.

"¡Dios mío! —medita la cantante—, ¿de veras tengo esa voz de pito?". Y se pregunta si Kuzmin no tendría algo de razón.

Anton Rubinstein, en cambio, se congratula por no haberse prestado a tocar, aunque le queda la sensación agridulce de haber pronunciado la susodicha frase.

En cuanto a Piotr Illich, es el que se marcha más angustiado. Y es que hay una pregunta que no deja de torturarle: "¿se dará cuenta alguien al escucharlo de lo de los calcetines de Bob?" ●

Donny McCaslin: una lección magistral

El saxofonista estadounidense publica un disco cuyo temario recuerda y homenajea a David Bowie

Luis Martín

El jazz se ha convertido en una música tan universal que la multiplicidad de referentes es un hecho diferencial a la hora de la verdad: encontrar una "voz" propia. El saxofonista Donny McCaslin (Santa Clara, California, 1966) creció profesionalmente en la tierra donde se cultivaron las primeras flores de la contracultura, pero en la columna de aire de su instrumento parlotean muchas razones: David Bowie, Steve Reich, Aphex Twin o Baths, desde el palacio de las músicas diversas, y Charlie Parker, Sonny Rollins o Coltrane, desde el gran templo del jazz. En este disco, el duodécimo que el músico publica como líder, todos estos detalles se aprecian más que nunca. Puede que sea, incluso, su obra más ambiciosa en el mejor sentido de palabra tan antipática.

McCaslin lleva al sumario de "Beyond now" algo parecido al circo de Miró en la pintura. Y lo hace sobre todo cuando transforma en jazz títulos como "Warszawa" y "A small plot of land", ambos de David Bowie, o cuando revisa "Remain", de Mutemath, la banda de rock alternativo de Nueva Orleans. Largo es el brazo de los nuevos estándares para este músico, que tampoco duda en repostar emociones en la planeadora letanía de "Coelacanth 1", autoría del DJ canadiense Deadmau5, ese genio del house por el que la poderosa MTV bebe los vientos. Todo en este álbum, incluso las propias composiciones del saxofonista, remite al trabajo de acompañamiento que McCaslin y su grupo hicieron para el disco póstumo de David Bowie, "Blackstar", en 2016. Por supuesto, también la forma de tocar que exhibe, tan exuberante, tan pasional.

En "Beyond now", McCaslin se acerca más que nunca a su saxo tenor, a sus flautas y a su clarinete, como si se tratase de instrumentos abiertos, llevando a estrambote las cabriolas técnicas impartidas como canónicas en los conservatorios. Es un saxofonista de soplo terso y hermoso color, que no pierde fuerza ni rotundidad cuando desciende a registro bajo. Y alcanza con suma facilidad los agudos, todo ello gracias a una técnica extraordinaria. Y lo uno sobre lo otro, acaba por cuajar un instrumentista con un lenguaje propio y coherente del que hace tiempo no veo problema ninguno en afirmar que desconozco si su rinconcito natural estará exclusivamente al amparo de la amplia "marquesina" del jazz de avanzada, pero es del todo incuestionable que se está frente a un músico muy serio que suena a nuevo.

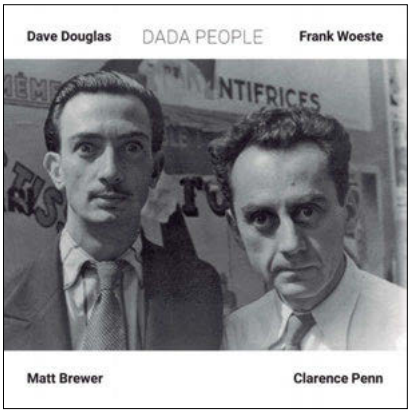
Todo en este álbum, incluso las propias composiciones del saxofonista, remite al trabajo de acompañamiento que McCaslin y su grupo hicieron para el disco póstumo del desaparecido astro del pop, "Blackstar", en 2016

Y, por si esto era poco, otro de sus grandes valores es saberse rodear de músicos que interaccionan en su discurso con incontestable talento. El teclista y pianista Jason Lindner es el otro gran zar de las articulaciones y los codos melódicos. Es un agitador irreductible que, en alianza con el bajista Tim Lefebvre y el baterista Mark Guiliana, sabe crear un tupido magma sobre el que McCaslin convoca, unas veces, sus elaboraciones, asumiendo él mismo, otras, el protagonismo. De todos los mencionados, Mark Guilliana es, no obstante, el verdadero campeón, haciendo evidente un entendimiento con todos que no puede sino sorprender. Hace tres años que nos le descubrió el pianista Brad Mehldau en el álbum "Taming the dragon" y lo que entonces a muchos les pareció solo un juego, se muestra ahora sólido y definitivo.

Música elevada a la máxima potencia artística, cuyo principal cometido radica en revelar el talento de Donny McCaslin, un artista que nutrió musicalmente su adolescencia con discos de John Coltrane y Sonny Stitt sobre todo, que él gustaba de revestir de actualidad interpretándolos al modo de Michael Brecker. Tardó poco en convertirse en profesional, trabajando en el prestigioso festival de Monterey y saliendo de gira en diferentes ocasiones por Estados Unidos y Europa.

El famoso Berklee College de Boston, su adscripción más tarde al quinteto del vibrafonista Gary Burton y también a la formación de los Steps Ahead, terminaron de moldear en la década de los años 90 una personalidad musical que, en el nuevo milenio, aún tuvo ocasión y tiempo de seguir creciendo, incorporándose al grupo de Dave Douglas, y tocando con gente tan diversa como David Binney, Tom Harrell o Pat Metheny. Y también son destacables hazañas como las acometidas en las orquestas de Ken Schaphorst y en la de Maria Schneider, donde sus solos son arrasadoramente románticos.

En 2012, en el disco "Casting for gravity", Donny McCaslin hizo prolongación de aquellos días de gloria vividos con esta orquesta. Y llegó, más tarde, en 2015, "Fast future", con nuevas historias que esbozaban los nuevos tiempos que sobrevendrían. La manera de entonar con su tenor, ese estilo docto en la manera de seducir, está intacta en todos los casos sin embargo. En "Beyond now" por supuesto que también. Un disco muy notable de un músico que, a partir de ahora, tendrá que defender con trabajos que estén a la altura su bien ganada aristocrática posición. Él puede. ●



DAVE DOUGLAS.
Dada people.
GREENLAF DISTRIJAZZ. 2016. 1 CD.

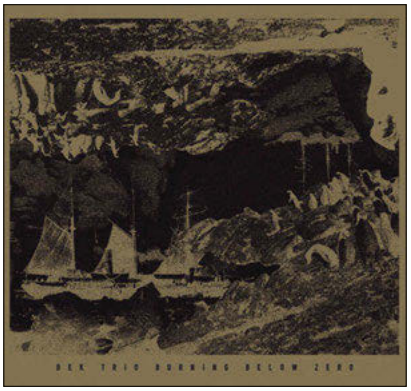
En solo dos años, la inaudita pujanza creativa del trompetista Dave Douglas ha permitido que se sucedan diversas ediciones: "High risk", "Brazen heart", "Fabliaux", "Dark territory" y el más reciente "Dada people", además de un volumen grabado en el festival de Monterrey. Y ello sin dejar de hacer giras y colaboraciones para álbumes como el original "Riverside", que revisa la música de Jimmy Giuffre.

El cuarteto con el que ahora desarrolla la decena de títulos de "Dada people" no sólo produce admiración, también provoca asombro. Cada uno de estos músicos labra su propio surco y, en él, hasta la explosión más libre se asienta en gratísimos términos de audibilidad. Gente que eleva sus invenciones a la más alta distinción sin renunciar a ningún recurso expresivo. Regalan jazz de primera magnitud, del que brota de la realidad del presente y no hace relecturas del pasado.

En pianos acústico y eléctrico se muestra particularmente activo el alemán Frank Woeste, al que ya habíamos escuchado en formaciones de Ibrahim Maalouf y de la cantante Youn Sun Nah. Compone, además, la mitad del temario y tiene varios momentos especialmente brillantes, si bien yo me quedo con la furia que desata en "Noire et blanche", una exposición paroxística acerca de las posibilidades de su instrumento. Matt Brewer, desde el contrabajo, es el músico que vuela a su antojo con un discurso sorprendentemente cálido. Y queda Clarence Penn, un demonio ante la batería y un especialista en crear tensión convirtiendo el ritmo en algo más que un trámite.

Son personalidades como las de estos cuatro músicos las que hacen que el jazz contemporáneo sea aceptado hasta por los nostálgicos. Mucha y bien entendida cultura musical. Desde la portada, Dalí y Man Ray, como avanzando los contenidos, posan con ojos desorbitados.

Luis Martín

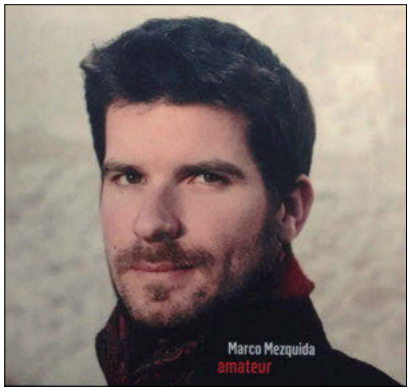


DEK TRIO.
Burning Below Zero. TROST 139. 1 CD.

Más allá de cualquier juicio crítico, está claro que Ken Vandermark es uno de los improvisadores más activos y polifacéticos de las dos últimas décadas. Más de medio centenar de proyectos diferentes —literalmente— sustentan esa afirmación, en casi todos los espectros posibles: desde la desnudez del solo o el dúo a las grandes formaciones, de la composición medida a la improvisación total, de lo acústico a lo eléctrico, del free jazz canónico a las apuestas más osadas e ingeniosas… Vandermark es, ante todo, un buscador incansable. Este DEK Trio es un nuevo vehículo de búsqueda que se estrena con esta grabación realizada a finales de 2014, poco después de su formación. Esa frescura del encuentro reciente, unida a la excitación de los estímulos generados en directo por la interacción con músicos diferentes, se percibe a lo largo de todo el disco. Un registro que se beneficia enormemente de esa sana curiosidad y del riesgo auténtico de los saltos sin red, solo aptos para improvisadores tan versados como Vandermark y los austriacos Elisabeth Harnik y Didi Kern.

A pesar de compartir nacionalidad e ideológica libertad musical, ambos vienen de escenas diferentes: Harnik ha operado entre la música clásica y la libre improvisación, mientras que el ecléctico Kern está detrás de bandas de noise como BulBul o de delirios de electrónica y rock experimental como Fuckhead o Broken.Heart.Collector, aunque ambos se han acercado al círculo de Vandermark mediante colaboraciones con Dave Rempis (Harnik) o Mats Gustfasson (Kern). A partir de las dos largas improvisaciones y el volcánico final que componen este disco podemos concluir que estamos ante una formación con una química muy especial, que construye un sugerente discurso mediante la improvisación total, y que se revela como otro grupo de Vandermark a seguir con atención.

Yahvé M. de la Cavada



MARCO MEZQUIDA.
Amateur. EDITIONS MORALEDA. 2017. 1 CD.

Segundo disco en solitario de Marco Mezquida, tras "La hora fértil" de hace cuatro años y exceptuando su traslación discográfica en directo a su paso por el Festival de Jazz de Tarrasa. Un paso más en la majestuosa lectura pianística que este menorquín realiza del jazz y su prolongación por los dominios de la música libre e improvisada, en especial la segunda parte del álbum, *Suite Libélula*, en la que se incluyen composiciones más abiertas y se aplican técnicas extendidas de piano contemporáneo. La primera parte del registro, formada por melodías hímnicas, espirituales y en donde también se incluye la única versión del lote, la *Sarabanda* de Haendel, es prólogo de un viaje que acaba en las orillas de piezas armónicamente más musculosas y vitales, con independencia de si se entregan en formato de hermosas baladas como *Joia* o temas más chispeantes como *El cielo en tus brazos*.

En el medio, sí, también, composiciones liberadas y liberadoras, como ese tema de título revelador, *Vuelo, muerte y reencarnación*, pero acostumbrados como estamos a las comparaciones que le sitúan a la sombra de pianistas mayúsculos como Keith Jarrett o Agustí Fernández, Mezquida aquí deslumbra y sorprende por otro tipo de sensibilidad jazzística, más lírica, más melódica, más alejada de lo que habitualmente despliega frente al teclado y en sus múltiples proyectos (por cierto, en breve dará que hablar su alianza con el guitarrista flamenco Juan Gómez "Chicuelo"). Hay, no obstante, en cada uno de los 19 temas del registro guiños constantes a ese pianismo audaz y arrojado hacia adelante, como si el chico empezara, haciendo justicia al título del disco, *Amateur*. Lo cuenta a su manera y en verso en el libreto interior: "Como si fuera el primer día / sigue estando en mí. / Es la más duradera / íntima y sincera / de mis pasiones".

Pablo Sanz

William Alwyn en el cine inglés de postguerra

Colaborador habitual de directores como Reed, McKendrick o Lean

Miguel Ángel Ordóñez

No cabe duda de que el sello británico Chandos ha tenido mucho que ver con la revitalización de una música, la británica del siglo XX, que en su contemporaneidad fue a menudo ignorada fuera de su país y considerada anticuada por el implacable mundo vanguardista del momento. De entre esos autores, la eclosión discográfica de William Alwyn a partir de los 80 ha ayudado al descubrimiento de un músico especialmente dotado para la melodía a través de un discurso diatónico asequible y minucioso en la técnica, de sorprendente fuerza expresiva.

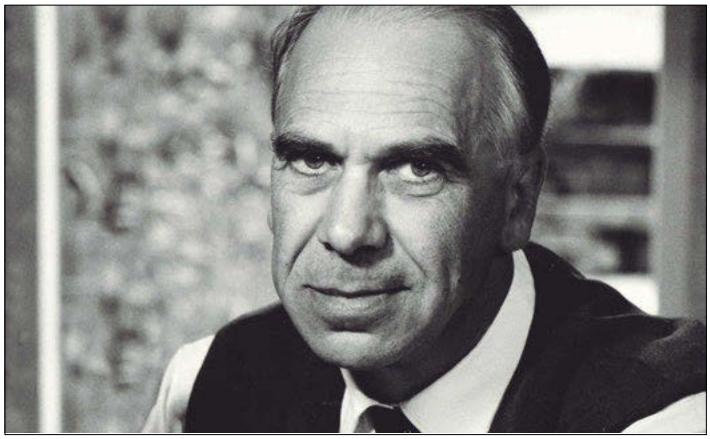
Autor de una extensa obra de concierto, Alwyn demostró un indudable oficio en el arte cinematográfico y contribuyó, como otros colegas de su época —Walton, Vaughan Williams, Bax, Arnold, Bliss o Addinsell— a convertir al cine británico de posguerra en uno de los escenarios musicales más envidiados de su tiempo, en un contexto de carestía donde las dos principales productoras del país, Rank Organization y London Films, se hallaban próximas a la bancarrota. El intervencionismo del nuevo gobierno laborista desde 1945 a 1951 ayudó a sanear esas exánimes arcas y espoleó decisivamente la creatividad de voces tan relevantes como la de los cineastas David Lean, Carol Reed, los gemelos Boulting, Alexander Mackendrick, Ronald Neame, Sidney Gilliat o Anthony Asquith.

Al inicio de la década, Alwyn comenzó a trabajar para el Ministerio de Información británico y durante la guerra compuso para documentales que tenían como objetivo levantar la moral de sus compatriotas. A esa estrategia responde, sin duda, *Desert Victory (1943)*, cinta dirigida por Roy Boulting que, a pesar de su genérica marcha central, incluye un magnífico ejemplo de efecto musical asociado a un estrés dramático. Para la escena del asalto final, en la que la sincronización temporal resulta absolutamente esencial, compone una única y persistente nota ascendente octava por octava dando la sensación de un nerviosismo creciente que se acompaña, en perfecta coreografía, con un movimiento de cámara que se desplaza desde la acción a la tensión en los rostros de los soldados. Dentro del marco de esta sencillez expositiva pueden encuadrarse también sus primeros trabajos con el cineasta Carol Reed en *The Way Ahead (Hacia adelante, 1944)*, un homenaje al ejército en tiempo de guerra, y en *The True Glory (1945)*, que Reed, sin acreditar, dirige para el público inglés —Garson Kanin había filmado la versión para el americano—.

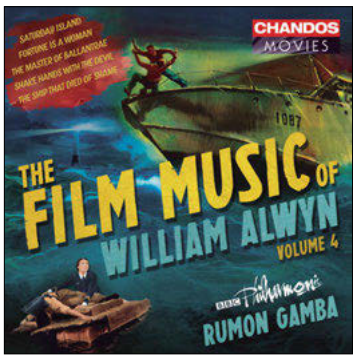
Habrá que esperar aún un par de años para que el dúo dé lo mejor de sí. Primero con *Odd Man Out (Larga es la noche, 1947)*, la obra maestra cinematográfica del compositor de Northampton, donde acompaña la oscura y triste historia de un delito en una deprimida ciudad irlandesa. Con aires al Carné de *Le quai des brumes* o al Ford de *The Informer*, Reed llega a discutir con el músico el guión y este a trabajar, codo con codo, con el montador Fergus McDonell, algo poco habitual en la época, lo que resulta en un perfecto maridaje fílmico sonoro que desemboca en un trágico final donde un lento fúnebre, intensamente emocional, se mezcla con los diálogos, el sonido de la sirena de un barco, los disparos y las campanadas de un reloj que, exactamente, cuenta las horas de agonía de su moribundo protagonista. Después, con *The Fallen Idol (El ídolo caído, 1948)*, retrato del mundo inocente de un niño que acaba desmoronándose al ser testigo de una infidelidad, primero, y de un asesinato, después, gracias al magnífico diseño de una partitura que viene dominada por la emoción en su primera mitad y por un universo formalmente frío en la segunda.

Tristemente no es abundante ese tipo de ejemplos en el cine alwyniano, dominado en este periodo creativo por un planteamiento cartesiano y funcional en su acercamiento a la imagen, lo que no impide reivindicar piezas de admirable despliegue técnico como el delicioso vals de *The Million Pound Note (El millonario, 1954)* y la sorprendente fuga inicial en la *hitchcockiana Green for Danger (1947)*, o para alabar la discreción con la que apela a ese sentimiento tan británico de la dignidad en *The Winslow Boy (Pleito de honor, 1948)*, de Anthony Asquith.

Alwyn es un músico especialmente dotado para la melodía a través de un discurso diatónico asequible y minucioso en la técnica, de sorprendente fuerza expresiva.



Lejos de estos convencionalismos, volveremos a encontrar al inteligente narrador de las colaboraciones con Reed en dos filmes en los que ayuda a trasmitir la fuerza interior de personajes femeninos que pretenden superar los estereotipos sociales de su época. En *Mandy (1952)*, de Alexander McKendrick, yuxtapone el punto de vista de una niña sordomuda y su madre a un exógeno entorno hostil, convirtiendo en epicentro del relato la angustia de su aislamiento con un delicado tema para voces infantiles repleto de asperezas; en *Madeleine (1950)*, de David Lean, una buena muestra sobre los rígidos códigos morales de las clases altas en la sociedad escocesa del siglo XIX, parte de un idealizado tema de amor derivando hacia un corpus sonoro oscuro y amargo, una vez su protagonista es acusada de un asesinato del que el cineasta nos hurta hábilmente la certeza acerca de su inocencia o culpabilidad. ●

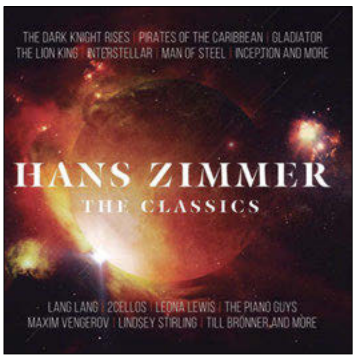


ALWYN:
The Film Music of William Alwyn, vol. 4. Charlotte Trespass, soprano. BBC Philharmonic. Director: Rumon Gamba. CHANDOS 10930. 1 CD.

Chandos nos tenía esperando como agua de mayo un nuevo volumen de la serie Movies. Hace tres años que salió el último y, con la que estaba y sigue cayendo, algunos hombres de poca fe dábamos la serie por difunta. Por suerte los amigos ingleses no han tirado la toalla y en lugar de cubrirse las espaldas con repertorio grande, como hicieron en el previo *The Film Music of Miklós Rózsa,* regresan a los brazos de la madre patria en otro volumen dedicado a Alwyn, quien con sus cuatro monográficos puede disputarle el trono a Walton, mientras Vaughan Williams y Shostakovich les siguen de cerca con tres discos cada uno.

Pero es que Alwyn compuso mucho y muy bien. De su larga producción, conocemos por referencia discográfica menos de la mitad, aunque ya hayan sido rescatadas *Odd Man Out*, *The History of Mr. Polly*, *Swiss Family Robinson* o *The Crimson Pirate*. Y como la Chandos Movies no sería lo mismo sin él, el incombustible y casi siempre impecable Rumon Gamba vuelve a las bridas de la BBC Philharmonic para seguir iluminando los rincones ocultos del maestro de Northampton. Diez selecciones de estreno absoluto que el musicólogo de la casa, Philip Lane, reconstruye con su excepcional buen gusto afilando como siempre los bordes concertantes de las páginas originales. Por contenido y bravura el primer volumen de Richard Hickox y la LSO sigue siendo el mejor de la serie, pero el nuevo álbum no baja del notable alto. Del desierto pentatónico de *The Black Tent* (1956) o esa jota rusa de *The Master of Ballantrae* (1953) a las durezas cuasiexpresionistas de *Shake Hands With The Devil* (1959) pasando por ese bombón casi kitsch que es la *Mermaid's Song* para soprano de *Miranda* (1947), aquí todos los Alwyn suenan a plata de ley. Por eso les invito a que compren sin catar, directamente. Más aún si no conocían esta piedra Rosetta de la música fílmica británica que es Chandos Movies.

David Rodríguez Cerdán



ZIMMER:
The Classics. Lindsey Stirling y Maxim Vengerov, violín. The Piano Guys, piano y violonchelo. Lang Lang y Khatia Buniatishvili, piano. Till Brönner, trompeta. Tina Guo y 2Cellos, violonchelo. Amy Dickson, saxofón. Roger Sayer, órgano. The Czech Philarmonic Orchestra. Director: Gavin Greenaway. SONY 88985322812. 1 CD.

De los pocos músicos cinematográficos con estrella en el Paseo de la Fama, Hans Zimmer lleva cerca de un lustro embarcado en una cruzada personal: la de mejorar su imagen, la de hacerse respetar como compositor entre compañeros y críticos, sabedor de contar con el favor del pueblo. Lejos de perfeccionar el contenido, su oferta ha ido adquiriendo brillantez con el paso del tiempo gracias a un esmerado cuidado formal en esa última fase donde toca acicalar el producto, donde se maquilla el cómo dejando al raso el qué. Aunque ha dado un salto cualitativo en parámetros como la expresividad y el uso del color, la arquitectura de su música sigue acumulando las habituales deficiencias en el campo contrapuntístico.

A punto de cumplir los sesenta, Zimmer (se) regala una antología de clásicos destinados a abrirse hueco entre un público más habituado al olor a madera de las salas de concierto que al de moqueta de las cinematográficas. Para la empresa se rodea de una multicultural panoplia de reputados intérpretes a sueldo del sello discográfico. De entre ellos, el pianista Lang Lang y el violinista de origen ruso Maxim Vengerov acometen sobrias versiones, refinadas y de poderosa técnica, de los temas centrales para *Gladiator* y *La delgada línea roja*. De las doce piezas seleccionadas para el disco, la virtuosa interpretación a piano del trepidante tema de la batalla para *Gladiator*, a cargo de la georgiana Khatia Buniatishvili, resulta de exposición, repleta de fuerza y seguridad, con marcados contrates entre las partes más forte y las más sutiles. Los arreglos corren a cargo de colaboradores habituales del compositor, como Gavin Greenaway, Bruce Fowler y John Ashton Thomas, lo que no favorece a la hora de despejar dudas sobre la contribución creativa del alemán a un producto al que parece haberle puesto sólo el nombre.

Miguel Ángel Ordóñez

JÓHANSSON:
Arrival. Jóhann Jóhannsson, teclados. Robert Aiki Aubrey Lowe, voz y sintetizador. Hildur Gudnadóttir, voz, violonchelo y dorófono. Ólafur Björn Ólafsson, percusión. Adam Wiltize, guitarra. Colin Stetson, saxofón y lyricon. Philip Barth, sintetizador. The City of Prague Philharmonic. Theatre of Voices. Director musical: Anthony Weeden. Director coral: Paul Hillier. DG 4796782. 1 CD.

Hans Zimmer inventó el futuro de la música de cine mainstream en su trilogía *El caballero oscuro* y desde entonces le han salido epígonos como setas. A la chita callando Jóhannsson le ha copiado los esquemas en *Prisoners*, *Sicario* y ahora en *Arrival*, pero añadiendo el toque boreal y muy hipster de la Ola Ártica que enarbola desde su base berlinesa. No obstante, sería injusto decir que *Arrival* es solo eso, porque Jóhannsson traslada el concepto xenolingüístico a los adentros de la banda sonora con una apreciable inteligencia creativa. Pudiendo haberse limitado a la belleza fácil y distanciada de la soundscape al uso, el islandés se impone un rigor estético de alto nivel: transponer una serie de materiales brutos tradicionalmente asociados a la música en cinta —tonos, señales y grabaciones de campo, básicamente— al ámbito de la eufonía concertando musicalidad y sonorismo.

Este experimento de tensiones limítrofes se resume en la textura polirrítmica de *Heptapod B*, coescrito con la gurú Joan LaBarbara: un continuo coral a lo David Lang, cantilaciones silábicas replicando la marcación Morse, procesos dinámicos de onda, pulsos tribalistas y clusters de metal vaciados sobre todo ello sueldan el discurso. Un teatro sonoro configurado como un collage que funciona por superposición y que suma enteros con el distort amplificado de trompas tibetanas y cantos difónicos, el motivo de séptima aumentada para la operativa militar o la cadencia tenuto de la doctora Banks. Estética que no habría sido sin la complicidad de la habitual Gudnadóttir o de otros fieras de la música electroacústica borderline como ese alienígena modular que es Robert Aiki Aubrey Lowe o el saxofonista extremo Colin Stetson. Y si alguien dudaba de que Jóhannsson es posiblemente el mejor compositor para hacer la secuela de *Blade Runner*, atención al glissando distópico del primer corte.

David Rodríguez Cerdán

LA GUÍA DE SCHERZO

TEATRO REAL

Información y venta: Taquilla 902 24 48 48. www.teatro-real.com

Ópera

Rodelinda. Música de Georg Friedrich Händel (1686-1759). Dirección musical: Ivor Bolton, Dirección de escena: Claus Guth, Escenografía y figurines: Christian Schmidt, Iluminación: Joachim Klein, Dramaturgia: Konrad Kuhn. Nueva producción del Teatro Real, en coproducción de la Ópera de Fránkfurt, el Gran Teatre del Liceu de Barcelona y la Opéra de Lyon. Orquesta Titular del Teatro Real Rodelinda: Lucy Crowe (Mar. 24, 26, 29, 31, Abr. 2, 5) y Sabina Puértolas (Mar. 25, 30, Abr. 1), Bertarido: Bejun Mehta (Mar. 24, 26, 29, 31, Abr. 2, 5) y Xavier Sabata (Mar. 25, 30, Abr. 1), Grimoaldo: Michele Angelini (Mar. 24, 26, 29, 31, Abr. 2, 5) y Juan Sancho (Mar. 25, 30, Abr. 1), Eduige: Sonia Prina (Mar. 24, 26, 29, 31, Abr. 2, 5) y Lidia Vinyes Curtis (Mar. 25, 30, Abr. 1), Unulfo: Lawrence Zazzo (Mar. 24, 26, 29, 31, Abr. 2, 5) y Christopher Ainslie (Mar. 25, 30, Abr. 1), Garibaldo: Umberto Chiummo (Mar. 24, 26, 29, 31, Abr. 2, 5) y José Antonio López (Mar. 25, 30, Abr. 1).
Marzo: 24, 25, 26, 29, 30 y 31. Abril: 1, 2 y 5. 19:00 horas y 18.00 horas domingos. Sala principal.

Bomarzo. Música de Alberto Ginastera (1916-1983). Dirección musical: David Afkham, Dirección de escena: Pierre Audi, Escenografía e iluminación: Urs Schönebaum, Figurines: Wojciech Dziedzic, Dramaturgia: Klaus Bertisch, Diseño de vídeo: Jon Rafman, Coreografía: Amir Hosseinpour, Jonathan Lunn, Dirección del coro: Andrés Máspero. Estreno en el Teatro Real. Nueva producción del Teatro Real en coproducción con De Nationale Opera de Ámsterdam. Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real. Pier Francesco Orsini: John Daszak, Gian Conrado Orsini: James Creswell, Diana Orsini: Hilary Summers, Girolamo: Germán Olvera, Maerbale: Damián del Castillo, Julia Farnese: Nicola Beller Carbone, Nicolas Orsini: Albert Casals, Silvio de Nardi: Thomas Oliemans, Pantasilea: Milijana Nikolic, Mensajero: Francis Tójar.
Abril: 24 y 28. Mayo: 2, 5 y 7. 20:00 horas y 18.00 horas domingos. Sala principal.

Funciónes familiares

El gato con botas. Música de Xavier Montsalvatge (1912-2002)
Ópera de magia en cinco escenas. Libreto de Néstor Luján, basado en el cuento homónimo de Charles Perrault. Producción del Teatro Real, en coproducción con el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, la ABAO y la Asociación Asturiana de Amigos de la Ópera. Orquesta Titular del Teatro Real. A partir de 12 años.
Dirección musical: Diego Martin-Etxebarria, Dirección de escena: Emilio Sagi, Coreografía: Nuria Castejón, Escenografía y figurines: Agatha Ruiz de la Prada.
El gato: Marisa Martins, El molinero: David Menéndez, El rey: Gerardo Bullón, La princesa: Paloma Friedhoff, El ogro: Felipe Bou, Bailarina/conejo: Carmen Angulo, Bailarina/conejo/pájaro: Cristina Arias, Bailarina/conejo: Silvia Martín, Bailarín/león: Daniel Morillo.
Abril: 1 y 2, 11:00 y 13:00 h. Sala Principal.

La flauta encantada.
Espectáculo musical con proyecciones y narradora. Quinteto de cuerdas con narrador. A partir de *La flauta mágica* de W. A. Mozart. Quinteto Wiener Kammersymphonie (Viena). Producción del Teatro Real. A partir de 4 años. Dirección musical: Sergio Mastro, Guión, dirección e intérprete: Pilar Massa, Diseño de dibujos: Ximena Maier, Edición de proyecciones:Insuel SL, Iluminación:Paco Ariza.
Abril: 22, 23, 29 y 30. 12:00 y 17:00 h. Sala Gayarre.

Conciertos y recitales: Ginastera

TANGO EN EL ALBÉNIZ
(Actividad paralela a *Bomarzo).*
Obras de Alberto Ginastera, Heitor Villa-Lobos y Astor Piazzolla.
6 de abril de 2017, 20.00 horas Escuela de Música Reina Sofía (Auditorio Sony) Plaza de Oriente s/n (entrada por C/ Requena, 1)

¡Todos a la Gayarre! Talleres familiares

VII. El Duque inmortal
Resuenan las extravagantes esculturas de Bomarzo (Actividad paralela a *Bomarzo*).
9 de abril de 2017. 12.00 h y 17.00 h. Sala Gayarre.

Conciertos y recitales Lidia Borda

TANGO EN EL ALBÉNIZ
(Actividad paralela a *Bomarzo).*
Obras de Homero Manzi, Carlos Gardel, Alfredo Le Pera, Enrique Cadícamo, Anselmo Aieta y Francisco Gracia Giménez, entre otros.
20 de abril de 2017, 20.00 horas Escuela de Música Reina Sofía (Auditorio Sony) Plaza de Oriente s/n (entrada por C/ Requena, 1)

Conciertos y recitales María Bayo

Actividad paralela a *Bomarzo*. Obras de Ernesto Lecuona, Yves Prin, Astor Piazzolla, Heitor Villa-Lobos y Carlos Guastavino.
María Bayo: soprano, Thierry Ravassard: piano y director, Mélanie Brégant: acordeón y bandoneón, Anne-Gabrielle Lia-Aragnouet: violonchelo, Thomas Zimmermann: clarinete, Grupo instrumental In+Out
25 de abril de 2017, Sala Principal. 20.00 horas.

Conciertos y recitales Patricia Noval

TANGO EN EL ALBÉNIZ
(Actividad paralela a *Bomarzo).*
Obras de Homero Manzi, Enrique Cadícamo, Sebastían Piana, Angel Villoldo, Hilarión Acuña, Francisco Canaro y Rosita Quiroga, entre otros.
26 de abril de 2017, 20.00 horas. Escuela de Música Reina Sofía (Auditorio Sony) Plaza de Oriente s/n (entrada por C/ Requena, 1)

Danza

Compañía nacional de Danza
UNA NOCHE CON FORSYTHE
'The Vertiginous Thrill of Exactitude' Música de Franz Schubert (1797-1828) (*Sinfonía nº9 en Do mayor).*
Coreógrafo: William Forsythe, Figurinista: Stephen Galloway, Iluminador: William Forsythe.
'Artifact Suite' Parte I. Música de Johann Sebastian Bach (1685-1750) (*Chacona de la Partita nº2 BWV 1004 en re menor)* Parte II. Música de Eva Crossman-Hecht (1930-1989), Coreógrafo, iluminador y figurinista: William Forsythe.
'Enemy in the Figure' Música de Thom Willems(1955) Coreógrafo, escenógrafo, iluminador y figurinista: William Forsythe.
Abril: 27 a las 20:00 h, 29 a las 17:00 y 21:30 h., 30 a las 18:00 h. Sala principal.

Los domingos de cámara

(Actividad paralela a *Bomarzo*).
Concierto V.
30 de abril de 2017, Sala principal. 12.00 horas.

CNDM

(Centro Nacional de Difusión Musical)
c/ Príncipe de Vergara, 146. Teléfono: 91 337 02 34 / 40.
www.cndm.mcu.es
Localidades Auditorio Nacional / Teatro de la Zarzuela: taquillas, teatros del INAEM, 902 22 49 49 y www.entradasinaem.es

Ciclo BACH VERMUT
¡Ven a tomar el aperitivo al Auditorio Nacional de Música! BACH JAZZ! Aperitivo-degustación amenizado por versiones de jazz de obras de Bach
AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA. Sala Sinfónica
Sábado, 1. 12:30h
JUAN DE LA RUBIA, órgano
Obras de J.S. Bach, S. Aguilera de Heredia, M. Duruflé y R. Wagner

XXIII Ciclo de LIED
TEATRO DE LA ZARZUELA
Lunes, 3. 20:00h
MAURO PETER, tenor
HELMUT DEUTSCH, piano
Obras de R. Schumann, R. Strauss y F. Liszt

Ciclo SERIES 20/21
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. Auditorio 400
Lunes, 10. 19:30h.
Entrada libre
CUARTETO KUSS
Obras de J. Widmann, L.v. Beethoven, G. Kurtág, A. Szervánszky, F.J. Haydn y T. Adès
Lunes, 17. 19:30h
JÖRG WIDMANN, clarinete
Obras de L. Berio, J. Widmann, W. Rihm, P. Ruzicka, I. Stravinski y G.E. Winkler

Ciclo UNIVERSO BARROCO
AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA. Sala Sinfónica
Domingo, 23. 19:30h
BEJUN MEHTA, contratenor
AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN
Mi palpita il cor
Obras de G.F. Haendel, A. Vivaldi, J.S. Bach, A. Caldara y M. Hoffmann

Ciclo LICEO DE CÁMARA XXI
AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA. Sala de Cámara
Lunes, 24 y martes, 25. 19:30h
CUARTETO HAGEN | JÖRG WIDMANN, clarinete
Obras de J. Widmann, J. Brahms y W.A. Mozart

ORCAM

www.orcam.org.
Localidades:
www.entradasinaem.es

MARTES 11 DE ABRIL DE 2017. 19:30 h.
AUDITORIO NACIONAL. SALA SINFÓNICA
ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID
María Espada, soprano
Arttu Kataja, barítono
Víctor Pablo Pérez, director
G. Fauré: Requiem
C. Franck: Sinfonía en re menor*
*Primera vez ORCAM

LUNES 17 DE ABRIL DE 2017. 19:30 HORAS
AUDITORIO NACIONAL. SALA SINFÓNICA
JOVEN ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID
Rubén Mendoza, violín
Lucía Marín, directora
E. Lalo: Sinfonía Española*
D. Shostakovich: Sinfonía nº 12*
*Primera vez JORCAM

MIÉRCOLES, 26 DE ABRIL DE 2017. 19:30 HORAS
AUDITORIO NACIONAL. SALA DE CÁMARA
CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID
Daniel Oyarzábal, órgano
Pedro Teixeira, director
Bach, maestro cantor de Sto. Tomás. Música vocal y órgano en Leipzig
Komm, Jesu Komm, BWV 229
Fantasía suuper Komm, heiliger Geist, BWV 651
Trío super Herr Jesu Christ, dich zu uns wend, BWV 655
Choral: Ach Herr, lass dein lieb Engelein, BWV 245
Choral: Christ lag in Todesbanden, BWV 4*
Christ lag Todesbanden, BWV 625
Choral: Den Tod niemand zwingen kunnt, BWV 4*
Choral: Wachet auf, ruft uns dieStimme, BWV 140*
Wachet auf, ruft uns dieStimme, BWV 645
Choral: Wenn ich einmal soll scheiden, BWV 244
Preludio y fuga en sol mayor, BWV 541
Lobet den Herrn, alle Heiden, BWV 230*
*Primera vez ORCAM

TEATRO DE LA MAESTRANZA

Paseo de Cristóbal Colón, 22.
41001 Sevilla
Teléfono 954223344.
www.teatrodelamaestranza.es

Día 17 de abril, 2017
ORQUESTA JOVEN DE ANDALUCÍA
Dirección musical, **Manuel Hernández-Silva.**
Estancia: *Cuatro Danzas, Op. 8a* de Alberto Ginastera.
Danzas Fantásticas, Op. 22 de Joaquín Turina.
Obertura Cubana y Un *Americano en París* de George Gershwin.
En colaboración con la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales dependiente de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

Suscríbase a scherzo

Y le invitamos a uno de nuestros conciertos.

Precio de la suscripción anual (11 números):

- en papel: 75 € (Le regalamos dos entradas para el concierto que quiera del CGI 2017, excepto los extraordinarios)

- digital: 40 € (Le regalamos una entrada para el concierto que quiera del CGI 2017, excepto los extraordinarios)

Entre en nuestra web www.scherzo.es o llámenos al 91 356 76 22

¿Por qué la ópera suena mejor en Viena que en Londres?

Norman Lebrecht

Por qué —me pregunta mi acompañante— no puede ser así en Londres? Estamos paseando por el vestíbulo de la Ópera de Viena durante el intermedio de una reposición de *Nabucco*; sin grandes nombres, sin escándalo, sin aparato mediático, tan solo una interpretación de liberadora intensidad, ese tipo de espectáculo que en Viena sucede como algo rutinario.

Escucha —le digo a mi acompañante— allí donde comienza todo. Recuerda los primeros acordes elevándose como una neblina en el amanecer sobre un lago en verano, dando la impresión de sumergirnos en un mundo de delicados colores e inamoviblemente presente. Este sonido característico establece el tono de cada interpretación y garantiza que, pase lo que pase, una excelencia elemental nunca nos abandonará. Esta orquesta es la garante de la calidad del teatro.

No importa quién dirija, no importa si una tercera parte de los músicos faltaron a alguno de los ensayos de la reposición, o si un cantante u otro ha tenido una mala noche; esta orquesta llevará la ópera con total seguridad hasta la bajada final del telón. Y mientras los aplausos todavía resuenan en la sala, los profesores se levantarán, darán la mano a sus vecinos y se apresurarán a coger el último tranvía que les lleve a casa, sabiendo que la mitad de ellos estarán de nuevo ensayando a las nueve de la mañana del día siguiente.

Los rostros pueden cambiar de una noche a otra en un equipo de 150 músicos, pero la consistencia del sonido está garantizada. Un director mediocre puede dilatar los tempi, pero no puede afectar al timbre. Durante semanas, mientras dos tercios de los músicos de la ópera están de gira por Japón bajo el nombre de Orquesta Filarmónica de Viena, aquellos que permanecen en Viena siguen interpretando sin pérdida perceptible de calidad, reforzado por alumnos de los músicos principales, siempre deseosos de heredar. Más que los cantantes o los directores de renombre, la base de un teatro de ópera de primer nivel la constituyen la orquesta y el coro. Y es esto lo que Londres sigue sin entender.

La regla principal de la gestión operística en el Reino Unido es: recorta nóminas. En años recientes, el número de músicos de la orquesta de la ROH se redujo a la mitad del equipo vienés, hasta que las críticas señalaron el deterioro y se realizaron ajustes. Actualmente hay un centenar de músicos registrados en el sitio web, pero no hay que ser un genio en gestión de personal para saber que eso no es suficiente para cubrir el cómputo habitual de vacaciones, bajas por enfermedad, maternidad y años sabáticos. La orquesta de la ROH depende del trabajo temporal. No hay más que dejarse caer por la entrada de artistas cualquier tarde a última hora para ver salir del teatro a *freelancers* que han cobrado el máximo salario sin sentir la mínima lealtad por el teatro. El corolario es igualmente cierto: al depender de los músicos itinerantes, la Royal Opera House envía el mensaje de que no valora a la orquesta como la esencia del teatro.

El caso de la English National Opera es bastante peor. La orquesta de la ENO fue reducida a dimensiones camerísticas bajo una dirección anterior. Actualmente ha vuelto a setenta músicos, pero eso no basta para Wagner, o para la mayor parte de la música moderna. De modo que ENO va pescando entre aquellos que no obtienen bolos en la ROH.

Los resultados son audibles. A pesar de lo maravillosamente que a veces puedan sonar las orquestas de la ROH y de la ENO, a los asistentes habituales no se les escapan ciertas imperfecciones, fallos de precisión y de entonación. Y una vez que la gente empieza a escuchar los defectos, la suspensión de la suspicacia se evapora, así como la sensación de estar sentados en un teatro de primer nivel.

La cosa no es tan complicada de entender. De entre todos los logros de James Levine durante sus 41 años como director musical de la Metropolitan Opera, el mayor fue el establecimiento de un equipo permanente de instrumentistas orquestales, bien remunerados y orgullosos de estar ahí, que tocan unos para los otros en igual medida que lo hacen para el público. En La Scala, donde una academia del propio teatro prepara a la siguiente generación de intérpretes, su director musical, Riccardo Chailly, se lleva de gira a la orquesta bajo el nombre de Filarmonica della Scala. El espíritu corporativo es lo que otorga a un teatro de ópera la solidez para alcanzar el más alto nivel en las interpretaciones.

El por qué ha renunciado Londres a entender ese principio no se debe solo a motivos presupuestarios. En su raíz, se trata de una cuestión de clase. En Viena, un miembro de la Philharmoniker posee un estatus social. Un concertino o intérprete principal es tratado en los cafés de la ciudad con un respeto que roza lo deferencial. El mítico Sacher, por lo general abarrotado, siempre encontrará una mesa para un philharmoniker (he sido hace poco testigo de ello). La República de Austria pide a la Filarmónica de Viena que toque en las ceremonias de inauguración de la presidencia. La orquesta es un activo principal del Estado.

Los teatros de opera londinenses están por lo general gestionados por banqueros y directivos, a los que hay que añadir algunas viejas glorias de la aristocracia rural. Desde esos despachos la orquesta y el coro son vistos como un cuerpo de servicio, sujetos a contrato y a los que se puede recortar a voluntad. La idea de que los músicos del foso puedan ser más importantes que los divos resulta para los santones culturales de la City un anatema, algo incluso risible. Y cuando el respeto se niega, la confianza se desploma. Los músicos lo hacen lo mejor que pueden, pero en todo ello estriba la razón de por qué Londres no puede ser como Viena.

Más que los cantantes o los directores de renombre, la base de un teatro de ópera de primer nivel la constituyen la orquesta y el coro. Y es esto lo que Londres sigue sin entender

Lo que no quiere decir que todo sea dulce como una tarta de Sacher en la Ringstrasse. Un ministro socialista de Cultura, Tomas Drozda, ha decidido interferir en la gestión de la ópera. Drozda, antiguo ejecutivo del Burgtheater, le dijo al intendente de la Staatsoper, Dominique Meyer, que en 2020 será sustituido por un alto directivo de la Sony, Bogdan Roscic, alguien sin experiencia alguna en realizar un casting para una ópera. Meyer, un afable francés de Alsacia, ha logrado durante los últimos conducir a la Filarmónica de Viena hacia la paridad de género y alcanzado una cifra record en venta de localidades. Roscic, por su parte, ya ha señalado que pretende reducir el repertorio y, si es posible, las nóminas.

La Ópera de Viena está entrando en una nueva era de incertidumbre. Su futuro está adquiriendo el color del cenagoso y revuelto Danubio. Son tiempos difíciles. Acostumbrados a los abruptos cambios de gobierno, los philharmoniker confían en que, al final, la cosa seguirá como siempre. Ojalá sea así. ●

CICLO DE GRANDES INTÉRPRETES

22 TEMPORADA

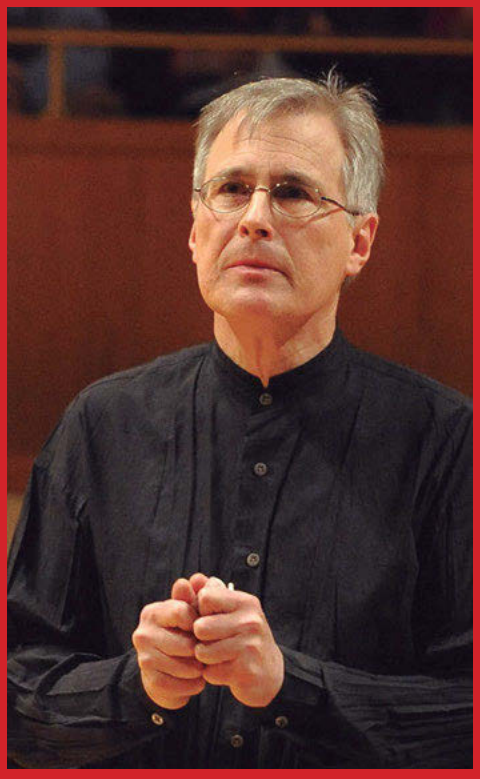
ANGELA HEWITT

© MAI WOLF

OBRAS DE BACH, SCARLATTI, RAVEL Y CHABRIER

MARTES 18 DE ABRIL 19:30 H.

CHRISTIAN ZACHARIAS



© RAFA MARTÍN

OBRAS DE SCHUBERT, SCHUMANN Y BEETHOVEN

MARTES 9 DE MAYO 19:30 H.

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA DE MADRID

SALA SINFÓNICA

ENTRADAS DESDE 25€

JÓVENES DESDE 10€

www.entradasinaem.es

902 22 49 49

ORGANIZA

scherzo FUNDACIÓN

INFORMACIÓN: www.fundacionscherzo.es - 91 725 20 98

PATROCINA

EL PAÍS

COLABORA

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE · inaem

FORMENTOR
SUNSET
CLASSICS

18.05

ROBERTO ALAGNA Y ALEKSANDRA KURZAK

MALLORCA.
FORMENTOR, A ROYAL HIDEAWAY HOTEL

06.10

OLGA PERETYATKO

ACOMPAÑADA POR LA ORQUESTA SINFÓNICA DE BALEARES BAJO LA BATUTA DE DIEGO MATHEUZ

MALLORCA.
FORMENTOR, A ROYAL HIDEAWAY HOTEL

13.01.2018

LA ORQUESTA FILARMÓNICA DE VIENA Y GUSTAVO DUDAMEL

MADRID.
TEATRO REAL DE MADRID

21.07

DÚO CASSADÓ

MALLORCA.FORMENTOR,
A ROYAL HIDEAWAY HOTEL

11.08

DÚO DEL VALLE

MALLORCA.FORMENTOR,
A ROYAL HIDEAWAY HOTEL

Masterclass impartidas por el Director Artístico del Festival, Felipe Aguirre

19.08
LA ÓPERA Y SU HISTORIA

02.09
GRANDES DIRECTORES DE ORQUESTA

26.08
MÚSICA Y REVOLUCIÓN

09.09
LA MÚSICA DEL SIGLO XX

MÁS INFORMACIÓN Y RESERVAS:
www.formentorsunsetclassics.com
(+34) 971 928 021
info@formentorsunsetclassics.com